

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут культурології
Національної академії мистецтв України**

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
Institute of Culturology
of the National academy of Arts of Ukraine**



**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ
Науковий збірник**

**UKRAINIAN CULTURE:
THE PAST, MODERN WAYS OF DEVELOPMENT
Scientific journals**

**Напрямок: *Культурологія*
Branch: *Culturology***

**За загальною редакцією *В.Г. Виткалова*
Editor-in-Chief *V. Vytkalov***

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

***Випуск 33*
*Issue 33***

**Рівне: РДГУ, 2019
Rivne: Rivne State University in the Humanities, 2019**

ББК 63.3(4Укр)-7

У45

УДК 94(477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет
Збірник перереєстрований МОН України як фахове видання з культурології (Додаток № 8 до наказу МОН України № 374 від 13.03.2017 р.)

Друкується за рішенням вчених рад РДГУ (протокол № 10 від 28 листопада 2019 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 10 від 21 листопада 2019 р.)

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2518-1890 (Print)

Видання індексується Google Scholar, PИHЦ (PФ), Index Copernicus (Польща), «Cosmos» (CША) та «Research Gate», «Research Bible» (Німеччина), «CEEOL»

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія КВ № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

Головний редактор:

Muszkieta Radoslaw – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej [Nicolaus Copernicus University, Toruń](http://www.ncp.edu.pl), експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща)

Редакційна колегія:

Виткалов Сергій Володимирович - доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, (Україна), заступник головного редактора.

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна).

Гончарова Олена Миколаївна - доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля КНУКіМ. (Україна).

Петрова Ірина Владиславівна - доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля КНУКіМ, (Україна).

Шабанова Юлія Олександрівна - доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки НТУ «Дніпровська політехніка», (Україна).

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна - кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової. (Україна).

Zukow Walery - Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun, (Poland).

Мартич Руслана Василівна – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Київського університету імені Б. Грінченка (Україна)

Копієвська Ольга Рафаїлівна - доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, (Україна)

Афоніна Олена Сталівна - доктор мистецтвознавства, професор, *profesor* кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАККіМ, (Україна)

Яковлев Олександр Вікторович - доктор культурології, директор, Київська муніципальна академія естрадного циркового мистецтва, (Україна).

Скорик Адріана Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, (Україна).

Душний Андрій Іванович - кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти (МАНПО), (Україна)

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАККіМ, (Україна).

Сташевська Інна Олегівна - доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківської державної академії культури, (Україна)

Сташевський Андрій Якович – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, (Україна).

Жукова Наталія Анатоліївна - доктор культурології, доцент, заст. директора з наукової роботи Інституту культурології Національної академії мистецтв України, (Україна).

Личкова Володимир Анатолійович - доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри гуманітарних дисциплін НАККіМ., (Україна)

Андрущенко Тетяна Іванівна - доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики НПУ імені М.П.Драгоманова, (Україна)

Шейко Василь Миколайович – доктор історичних наук, професор, ректор Харківської державної академії культури, академік НАМ України

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 31 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2019. 190 с.

ISSN 2518-1890

Редагування англomовного тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А.В.**

Рецензент: **Панченко В.І.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики, естетики і культурології Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка; **Демчук Р.В.** – доктор культурології, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія»

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-культурологічної проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різні грані теоретико-методологічних проблем української культури. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-культурною спадщиною.

ISSN 2518-1890

Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY. CULTURE AND TRADITIONS

УДК 008.42:778.3

СОЦІОКУЛЬТУРНА ІНТЕГРАЦІЯ КРАЇН ПОСТРАДЯНСЬКОГО ПРОСТОРУ

Кобюк Світлана Володимирівна – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.278>
svetlana_kob@ukr.net

Наголошено на актуальності визначення соціокультурної інтеграції в контексті пострадянського простору, зокрема прослідковуються можливості інтенсифікації культурних взаємодій. Надається аналіз специфіки формування діалогу культур у контексті регіональних конфліктів та агресивної культурної політики. Соціокультурний простір інтеграції характеризує себе в рамках інституцій, або інституціональних структур. Це, зокрема розповсюдження мас-медійних комплексів, діяльність, пов'язана з функцією галерей, дистриб'юторів, продюсерів та ін. Чинники інтеграції в культурному плані мають як імпліцитні, так і експліцитні форми. Пострадянський простір культури в контексті глобалізації та інтегративних процесів не є сформованим, він лише формується в цілісність, яку потрібно визначати як глобалістські, інтегративні та локалістські, регіональні тенденції культуротворчості

Ключові слова: культура, пострадянський простір, глобалізація, інтеграція.

Актуальність проблеми. Соціокультурна інтеграція – це вектор діалогу культур пострадянського простору, який поки що визначається лише в рамках соціологічних реалій та в контексті тих культурних взаємодій, які піддаються легше всього вимірюванню, зокрема, – це обмін поліграфічними послугами, книжковий ринок, а також, ринок освіти. Можна стверджувати, що культурні взаємодії здійснюються на експліцитному та імпліцитному рівнях. Експліцитно вони визначають саме той вектор, що набуває ознак товарного обміну, а імпліцитно – це всі складні взаємодії, що відбуваються в рамках не лише культурного діалогу, а більш внутрішніх, глибинних процесів, які можна пов'язати з інтенціональністю мови, з інтенціональністю ментальностей.

Важливо зазначити, що культурні взаємодії не є лише пострадянським синдромом, вони є більш тривкими, більш глибинними процесами, які в період зламу тоталітарної системи перейшли в іншу фазу. Тут можна згадати і гноблення української мови за часів Миколи I, і тотальну русифікацію, яка, знов-таки, виглядає як використання російської мови в неадекватних для неї культурних реаліях; усе це, звичайно, набуває своїх гострих конфліктних ознак саме в пострадянському просторі.

Аналіз публікацій та досліджень. Проблема культурологічних визначень інтеграції країн пострадянського простору досліджувалася переважно у роботах О. Білого, який досліджує аспекти співвідношення влади та культурних інституцій, переважно мистецтва [1], Є. Бистрицького, дослідження котрого піднімають проблему національної самосвідомості в українській культурі [2], В. Богущького, який вивчав проблему культурогенезу, зокрема української культури [3], Ю. Легенького, дослідження якого орієнтовані на проблему екзистенційних темпоральностей культури [5], Ю. Пивовара, який надає типологію та культурно-політичне визначення глобальних і регіональних модулів інтеграційних процесів [7], М. Поповича, робота якого розширює горизонт розвитку й формування посткомуністичної культури [8] тощо, адже мало визначена специфіка соціокультурних взаємодій на інституційному рівні.

Мета статті – визначити культурологічні виміри інтеграційних процесів у пострадянському просторі.

Виклад матеріалу дослідження. Світовий досвід збереження та розвитку мови, зокрема таких інституцій, як Британська рада, інститут Сервантеса, інститут Гете, інститут Конфуція свідчить про необхідність ретельного піклування про мовний простір культури. Адже в пострадянському просторі політичні реалії часто-густо підмінюються мовним тезаурусом, можна стверджувати, що презентація російської мови в адекватних чи неадекватних (це вже інше проблема) умовах, дає можливість зацікавленості, інтересу до мови взагалі. Прикро, що саме мовний фактор стає єдиним засобом політичної та національної ідентичності, а мова використовується як Троянський кінь колонізації культури.

Культура – більш синкретичний, глибинний, більш фундаментальний досвід комунікації і співіснування етносів, які не можна визначити за політичним вектором трансформативних процесів, які так швидко відбуваються в суспільстві. Тобто, якщо говоримо, що Бортнянський, Березовський, Ведель є російськими композиторами, то вони в такій же мірі є й українськими. Якщо стверджуємо, що Бердяєв – російський філософ, то він у такій же мірі є й українським. Демаркації тут провести по живому неможливо, взагалі їх проведення веде в нікуди, а сам сленг політизації культурних відносин, і, більше того, надання мовного статусу політичним імплікаціям виглядає підміною понять, підміною реалій як культуротворення, так і політичних відносин.

Важливе значення в контексті глобалізаційних процесів має саме комунікація. Так, Інтернет, цей величезний ланцюг, спонукає до домінування гіпердержав і домінування тих мовних тезаурусів, які їм належать. Отже, О. Рубанець відмічає: «Так, форум з інформаційного суспільства, як консультативний орган при Європейській комісії дійшов висновку, що Інтернет, в якому панують Сполучені Штати, може привести до утворення монокультурного світу. Учасники цього форуму зазначають необхідність розвитку європейської моделі цієї технології, яка б відстоювала культурне різноманіття. Для досягнення цієї мети необхідно не лише забезпечити вільний доступ населення до нових технологій, а й зниження вартості цих послуг. Основне полягає у здешевленні користування в країнах Європейської співдружності, широкому застосуванні в Інтернеті нових мов, окрім англійської. Перегляд питань про необхідність англійської мови для здійснення руху до всесвітньої павутини органічно поєднується з боротьбою проти культурного домінування в умовах глобалізації» [9; 102].

Доступність до Інтернет, презентація тих чи інших артефактів стає саме тим визначенням культурності, що характеризує країни третього світу, другого світу, розвинені країни і ін., адже це лише зовнішній чинник. Очевидно, що Європа і США не є зараз носіями справжньої високої культури, вони є ретрансляторами і фундаторами масової культури, передусім. Тоді як велика могутня культура, як і велика могутня мова, – не дискурси, спотворені в колоніальних умовах, або в умовах колонізації інших країн, а мови формуються поза межами масової культури, формуються в рамках автентичних. А такі рамки не можна визначити суто технологічними вимірами.

Ж. Бодрійяр підкреслює: «В ході безкінечного самовиробництва, система ліквідує свій міф про першовиток і всі ті референційні цінності, котрі вона сама ж опрацювала у міру свого розвитку. Ліквідуючи свій міф про першовиток, вона ліквідує і свої внутрішні протиріччя: немає більше жодної реальності і референції, з котрою її можна було б співставити. А також і свій міф про кінець, тобто, про революцію...» [4; 130]. Отже, референція як безкінечне звернення до денатату, як презентація глибинних істинних, фундаментальних цінностей відсувається і підміняється феноменальним видом презентації симулякрів, за Ж. Бодрійяром, які «виглядають» «страшилками», тією боротьбою мов, коли мова політизується і перетворюється з ідеальної ментальної сили на знаряддя політичних війн.

Важливо, що культура із стану селянського добробуту, стану національної оселі, стає політизованою, її образом стає міське середовище. Таким чином, урбанізований простір несе в собі той глибинний зміст і той фольклор, який первинно належить етнокультурі, але трансформується в реаліях мас-медіа і, проходячи через жорна, пов'язані з втратою денатату, втратою первинної глибинної мови, яка, по суті, є міфом, праміфом культури, зазначає лише поверхові конотації знаків.

Отже, культура повсякдення є тим конгломератом, симбіозом, який несе в собі складну селекцію змісту культури, втрату денатату, і водночас підвищене симулятивне конотативне знакове вираження реалій другого рівня, що пов'язані з безосібленням і гнобленням культурної самобутності. Цей процес починається не з розпаду великих імперій, а з укрупнення міст, виникнення міст-агломерацій, таких як Нью-Йорк, Москва, Санкт-Петербург, хоча й порівнювати їх можна лише умовно. У цих містах-агломераціях виникають новітні, уже урбанізовані цінності. Місто практично і є тим маркером глобалізаційних процесів у їх негативному вимірі, які свідчать про смерть культури в цілому, як смерть автора в тексті (в тексті культури або культуротворення як семіотичного феномену), що визначається будь-якими артефактами культури: текстом у книзі, текстом міського середовища, текстом дизайнерських інсталяцій, арт-виставок, арт-презентацій, бізнес-ритуалів та ін.

Можна засвідчити, що головними кодами культури повсякдення є такі універсалії, що пов'язуються з органічними потребами людини. Зокрема, це одяг, їжа, потреба в інформації, презентації, наявності образу як носія інформації і цінності культури. Весь цей контекст тут же упаковується, трансформується, імпортується у вигляді рекламної, брендингової, дизайнерської, модної і бізнес-гастрономічної інформації у вигляді готелів, ресторанів, доріг, ландшафтів і інших культурних інституцій, які стають маркерами культурності, тими нормами, які можна підрахувати і означити, зафіксувати, піддати контент-аналізу, які фактично підміняють саму культурність як таку.

Протистояння культур є данина новітній міфології, де сам феномен культури підмінюється її диференційними показниками: політикою, економікою і об'єктивованими формами культуротворчості. Якщо розглядати феномен культури, культуротворчості як ту реальність, в якій дається людині світ, то звичайно, що самі реальності не можуть протистояти одна іншій. Протистоять феноменальні даності цього світу, які даються в тих чи інших адекватних чи неадекватних формах. Це стосується і мов, і інших культурних практик як таких.

О. Пахльовська наголошує: «Мова – невралогічний пункт із життя суспільства, дзеркало його духовного буття, культурного і освітнього рівня, психологічних і психічних станів. У цьому сенсі мова, яка потребує захисту – не лише українська, а й російська. Той, хто по-справжньому не любить російської мови, міг би тільки порадіти: російська мова офіційно перетворилася на мову окупаційну, на мову політичних шулерів, совкових невігласів і проплаченого люмпена. Захист російської мови з боку політиків такого низького рівня – це глум над російською культурою» [6; 4].

Культурне поле Росії, за О. Пахльовською, являє собою строкату тканину міфів, реалізованих і нереалізованих, міфів, що втратили свою прамову, тобто, глибинний денатат, а верифікація і сам процес звернення до ґрунту стає новим національним, або націоналістичним міфом, який використовує неадекватний матеріал, використовує лише вторинну мову «совка», мову тоталітарного простору, який можна визначити, за П. Серію, лише як дискурс. Проте окрім організацій, які функціонують саме в мовному тезаурусі, існують групування і більш широкого спектру. Так, договір про створення Міжнародного фонду гуманітарного співтовариства держав-учасників СНД, підписаний 25 травня 2006 р. сімома державами: Вірменією, Білорусією, Казахстаном, Киргизстаном, Росією, Таджикистаном і Узбекистаном, згодом Азербайджаном, символізує вербальну консентуальність країн. Україна не долучилася до участі в ньому.

Важливо, що цей фонд гуманітарного співтовариства, знов-таки, існує в СНД, а його головним фундатором є Росія. Проте діяльність МФГС має рамочний характер, тобто його формат задається ситуативно. Фонд включав на 2009 р. сто проектів і заходів освіти, науки, архівної справи, інформації, масових комунікацій, спорту, туризму і роботи з молоддю. Це широкий спектр, що свідчить про координацію діяльності культурних практик у рамках СНД. Ця координація, звичайно, знов-таки, структурується і фінансується Росією. Рамочні стратегії, тобто визначені формати проведення проектів мають короткостроковий термін свого здійснення. Це свідчить про те, що цей фонд має характер продюсерської організації, що виконує роль утворення проектів, їх втілення і не завжди очікує той результат, що відбувається в контексті функціонування цих проектів.

Важливо, що сама інтеграція на рівні проектних організацій культури в певній мірі наслідує характер, пов'язаний з меценатством, а також, орієнтована на продюсерський моніторинг, на живий відгук на їх діяльність. Проте існують і більш тривкі, більш широкі програми інтеграції в сфері книго-виробництва, кінематографу, інформаційній сфері і сфері освіти. Найгірша ситуація у кінематографі, який є в стані занепаду. Та кількість кінофільмів, що вироблялися в радянській період, мали суто ідеологічний підтекст, потрапили в стані ринкових відносин у майже безвихіддя.

Такі дефініції, як «гуманітарне співтовариство» і «гуманітарна взаємодія», «гуманітарні форуми» мають абстрактний характер. І саме слово «гуманітарний» тут теж девальвується, воно підміняється певною диференційною практикою, або науковою, або мистецькою, або якоюсь іншою, що несе в собі тягар «гуманітаризації» того простору, який є не гуманним по суті. Ринок, як його не вихваляй, не сприяє гуманізації, культурницькому потенціалу співвідношення в країнах СНД, а також в інших регіональних модулях. Важливо, що утворюються також агломерації, які несуть у собі спонуки генералізації або глобалізації інформаційного простору, що пов'язано з телебаченням, радіо, мас-медіа загалом. У Росії це так звана Академія телебачення і радіо, яка має назву «Євразійська», тобто, намагається здійснити вплив російського екранного ефіру на весь євразійський регіон. В Україні і в інших країнах ЄС говорять про так званий інформаційний уряд, про ті агломерації, що виникають як субструктури в рамках Інтернет і інших масмедійних технологій, що створюють селекцію, розподіл доступу до масової інформації.

Проте цей регіон носить більш технологічний і культурним його назвати важко. Це технології культури, особливо масової культури, технології саме впровадження не лише культурних інтенцій, а, передусім, політичних, ідеологічних. Можна лише порівняти два канали, це ТРК «Культура України» і ТРК «Культура в Росії». Якщо ТРК «Культура в Росії» підтримується державою і являє потужний канал, що проводить надзвичайно широкий об'єм презентації як всесвітньої, так і власної російської культури, то ТРК «Культура в Україні» – це маргінальний анклав культури, що існує на супутниковому каналі і стає абсолютно невиразною дефініцією культури загалом.

На жаль, Україні не пощастило. О. Бійма і купка ентузіастів, які починали утверджувати канал «Культура» майже на власних ініціативах, без фінансової підтримки, швидко позбулися цих

можливостей, бо не можна працювати на чистому ентузіазмі. Якщо перші виступи ТРК «Культура України» носили місіонерський характер розсіювання ідеалів, національного духу української культури, то зараз вона перетворилася на невисокого рівня набір проектів продюсерського типу, в яких відбувається констатація фактів культурного життя в Україні. У більш кращому становищі радіо-простір ТРК «Культура», але він також має характер суто ситуативний. Тобто, навіть діалог на рівні ТРК «Культура» міг би покращити стосунки не лише України і Росії, а й, взагалі, всіх країн минулого СРСР. Але цей діалог не відбувається і немає надії, що він будь-коли відбудеться.

Якщо говорити про взаємодію держав минулого табору країн СРСР у сфері освіти, то тут є багато зрушень і ще більш широкий простір сподівань на майбутнє. Це і не дивно: освіта комерціалізується, фінансові потоки, що ідуть з боку держави і з боку тих, хто навчається, підживлюють потяг до інтеракції, країни пострадянського простору шукають ту агломерацію регіонального модулю, яка могла б здійснити інтегративний проект. Вбачається, що саме такою агломерацією могла б стати ШОС, тобто Шанхайський договір. Саме в рамках цього договору теж активно діє Росія, залучається величезний потенціал Китаю, східних країн; тут опрацьовуються варіанти проведення спільних програм щодо визнання дипломів, а також дипломів ступеню вищої освіти, дипломів та атестатів наукових звань.

Висновки. Залишається чимало неузгоджених елементів і фрагментів програми соціокультурної взаємодії країн пострадянського простору, які фактично стають перепоною культурних взаємодій. Зокрема, проблема докторських ступенів. Якщо традиційно в країнах СРСР доктор наук легітимно визначав напрям науки, і сам докторський диплом був шляхом із легітимації його персони в просторі його наукового і освітянського простору, що продовжується в пострадянському просторі всіх країн, то деякі країни пішли у бік західної моделі. Тобто, доктор філософії стає останнім науковим ступенем, після якого цінність наукових розробок автора визначається його монографіями і суто науковою діяльністю, а не дипломом. До цієї моделі залучається й Україна. Тому так складно просувається проект легітимації і водночас еквівалентного засвідчення цінності наукових ступенів. Хоча це не остання перепона, головна перепона все ж таки полягає в тому, що немає доброї волі для введення централізованого ринку освіти і юридичного оформлення наукових досягнень.

Список використаної літератури

1. Білий О. Національна держава, влада і усталення інфрамистецтва. *Contemporary art – нові території*. Київ : EIDOS, 2006. С. 118 – 148.
2. Бистрицький Е. Посткомуністична філософія посткомуністичної доби. *Політологія посткомунізму*. Київ : Політична думка, 1995. С. 13 – 67.
3. Богуцький Ю. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи. Київ : Веселка, 2008. 199 с.
4. Бодрияр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
5. Легенький Ю. Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии). Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2012. 488 с.
6. Пахльовская О. Страна рабов, страна господ. *День № 97 – 98*, пт-сб, 8-9 черв. 2012 р.
7. Пивовар Е. И. Постсоветское пространство: альтернативы интеграции. Исторический очерк. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. 400 с.
8. Попович М. В. Червоне століття. Київ : АртЕк, 2005. 888 с.
9. Рубанець О. М. Глобалізм і культура: проблеми протистояння. *Людина і культура в умовах глобалізації*. Київ : ПАРАПАН, 2003. С. 101–110.

References

1. Bilyy O. Natsionalna derzhava, vlada i ustalennya inframystetstva // *Contemporary art – novi terytoriyi*. Kyiv : EIDOS, 2006. S. 118–148.
2. Bystrytskyy E. Postkomunistychna filosofiya postkomunistychnoyi doby *Politolohiya postkomunizmu*. Kyiv : Politychna dumka, 1995. S. 13–67.
3. Bohutskyi Y. U. Samoorganizatsiya kultury: ontolohiya, dynamika, perspektyvy. Kyiv : Veselka, 2008. 199 s.
4. Bodriyar Z. N. Simvolicheskiy obmen i smert' / Bodriyyar Zhan ; per. s fr. S. N. Zenkina. Moskva: Dobrosvet, 2000. 387 s.
5. Legen'kiy YU. G. Mir kak kul'tura. Kul'tura kak mir (ocherki differentsial'noy kul'turologii). NPU im. M.P. Dragomanova, 2012. 488 s.
6. Pakhlyvska O. Strana rabiv, strana paniv *Den*. № 97–98, pt-sb, 8-9 chervnya 2012 roku.
7. Pyvovar E. Y. Post-sovet-skoe prostranstvo: alternatyvy yntehratsyy. *Ystorycheskiy ocherk*. SPb. : Aleteyya, 2010. 400 s.
8. Popovych M. V. Chervone stolittya. Kyiv : ArtEk, 2005. 888 s.

9. Rubanets O. M. Hlobalizm i kultura: problemy protystoyannya. *Lyudyna i kultura v umovakh hlobalizatsiyi*. Kyiv : PARAPAN, 2003. S. 101–110.

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ СТРАН ПОСТСОВЕТСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Кобюк Светлана Владимировна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Отмечена актуальность определения социокультурной интеграции в контексте постсоветского пространства, в частности прослеживаются возможности интенсификации культурных взаимодействий. Дается анализ специфики формирования диалога культур в контексте региональных конфликтов и агрессивной культурной политики. Социокультурное пространство интеграции характеризует себя в рамках институтов, или институциональных структур. Это, в частности распространение масс-медийных комплексов, деятельность, связанная с функцией галерей, дистрибьюторов, продюсеров и др. То есть, сами по себе факторы интеграции в культурном плане имеют как имплицитные, так и эксплицитные формы. Постсоветское пространство культуры в контексте глобализации и интеграционных процессов еще не сформировалось, оно только структурируется в целостность, которую можно определять как глобалистские, интегративные и локалистские, региональные тенденции культуротворчества.

Ключевые слова: культура, постсоветское пространство, глобализация, интеграция.

SOCIO-CULTURAL INTEGRATION OF POST-SOVIET COUNTRIES

Kobyuk Svetlana – graduate student, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv

The importance of defining socio-cultural integration in the context of the post-Soviet space is emphasized, in particular, the possibilities of intensification of cultural interactions are being explored. An analysis of the specificities of cultural dialogue formation in the context of regional conflicts and of aggressive cultural policy is provided. It can be argued that the socio-cultural space of integration characterizes itself within institutions, or institutional structures. These include distribution of media complexes, activities related to the function of galleries, distributors, producers, etc. That is, cultural integration factors themselves have both implicit and explicit forms. The post-Soviet space of culture in the context of globalization and integrative processes is not formed;

Key words: culture, post-soviet space, globalization, integration.

UDK 008. 42:778.3

SOCIO-CULTURAL INTEGRATION OF POST-SOVIET COUNTRIES

Kobyuk Svetlana – graduate student, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim. The importance of defining socio-cultural integration in the context of the post-Soviet space is emphasized, in particular, the possibilities of intensification of cultural interactions are being explored. The purpose of the article is to determine socio-cultural dimensions of the formation of integration processes in the post-Soviet space. **Research methodology.** The methodology of the research is theoretical and interpretative models of analysis of mechanisms of cultural formation in the context of the post-Soviet space. For this purpose, a comparative method was used, enabling comparative analysis and a systematic approach on which the author's conception of the Pre-Soviet space as a socio-cultural integrity is based.

Results. The scientific novelty is to reveal the features of socio-cultural processes of interaction of post-Soviet cultures. An analysis of the specificities of cultural dialogue formation in the context of regional conflicts and of aggressive cultural policy is provided.

Conclusions. It can be argued that the socio-cultural space of integration characterizes itself within institutions, or institutional structures. These include distribution of media complexes, activities related to the function of galleries, distributors, producers, etc. That is, cultural integration factors themselves have both implicit and explicit forms. Explicit are associated with established arrangements, forms of regulation, institutions, governing bodies, and implicit ones are those that originate from a cultural mentality that does not manifest itself outwardly but becomes, if not the first, the most profound determinants of integration and integration. Intercultural communication in the artistic dimension is the simplest, most established and most adequate both under Western influence and from the partners of the former socialist. The post-Soviet space of culture in the context of globalization and integrative processes is not formed;

Key words: culture, post-soviet space, globalization, integration.

Надійшла до редакції 30.10.2019 р.

УДК 111.852:2:94.(477) (130.1), 271Ю2 (10/17) :008

ІСИХАЗМ В ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ ВІЗАНТІЇ ТА КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Сапожнік Ольга Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-3510-5817>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.279>
olgavasylyivna08@gmail.com

Розглянуто ідею транспозиції ісихазму у світоглядну і музичну культуру православ'я Київської Русі; окреслено зв'язок культур Візантії та Київської Русі в царині християнського культурного контексту й релігійно-мистецького світогляду. Означено сакральні сенси транспонування духовної практики ісихії в мистецтво та естетосферу православ'я, зокрема, їх прояв у художньо-символічних та образно-евокативних формах, зокрема й церковних музичних практиках, що забезпечує вкорінення естетики ісихазму в архетипах і метаобразах етнокультурної ідентифікації українців.

Ключові слова: ісихазм, духовна культура, Київська Русь, Візантія, церковна естетика, естетосфера культури православ'я.

Постановка проблеми. Важливим методологічним принципом естетичного дослідження ісихії в контексті духовної культури Візантії та Київської Русі є культурологічний діалоговий підхід до розуміння особливостей ісихазму як форми світогляду й молитовної практики. Мається на увазі діалог культур Візантія – Київська Русь, духовний вплив афонської традиції настановлення етнокультурної ідентичності киеворусичів. Культурологічна методологія діалогу в естетичних дослідженнях розроблена у працях Ю. Афанасьєва, М. Бахтіна, Г. Батищева, Є. Більченко, Ю. Легенького, В. Малахова, І. Сяндюкова, Л. Терещенко-Кайдан, П. Шевчук, Ю. Юхимик. У свою чергу, цей метод доповнює міждисциплінарний підхід, бо виходить на взаємодію естетики і культурології, естетики й мистецтвознавства.

Варто зауважити, що сучасні дослідження ісихазму ведуться, в основному, у філософському, релігієзнавчому, теологічному, історичному, культурологічному, мистецтвознавчому і літературознавчому аспектах. Однак комплексних культурологічних та філософсько-естетичних досліджень духовної культури ісихазму на даний час немає, чим і обумовлюється вибір теми публікації, її актуальність і наукова доцільність.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед сучасних дослідників, хто аналізує ісихастську проблематику в контексті єдності естетики та релігієзнавства, треба назвати С. Аверинцева, В. Бичкова, В. Личковаха, В. Малахова, Д. Мануссакіса, С. Хоружого, Т. Целік, Т. Чайку та ін. Феномен печерного подвижництва та візантійського ісихазму досі є дискусійним питанням медієвістики в історії релігії, філософії і культури. Серед західних дослідників вагомими є праці прот. Мейєндорфа, арх. Василя Кривошеїна, проф. В. Лосського, архімандрита Кіпріяна Керна. Давньоруську печерну аскезу вивчають науковці Т. Бобровський, І. Гарат, С. Горський, Ф. Замалєєв, А. Зотц, Є. Кабанець, О. Смоліна, Н. Годоров, Л. Усікова та ін.

У контексті впливу візантійського ісихазму на духовне мистецтво православної України в різний період тисячолітньої історії досліджують мистецтвознавці та культурологи В. Воскобойнікова, М. Качмар, Н. Лазарович, І. Сахно, Н. Сиротинська, В. Снитіна, Л. Терещенко-Кайдан, Л. Усікова та ін.

Український дослідник візантійського аскетизму А. Царенко констатує існування у Візантії єдиної в її сутнісних основах релігійно-естетичної доктрини, яку правомірно ідентифікувати як патристичну, або як аскетичну естетику. Автор зауважує про наявність анагогічного характеру аскетико-естетичної традиції християнського Сходу. «Чуттєве пізнання людиною світу, споглядання нею краси навколишньої дійсності може значно сприяти піднесенню свідомості особистості до Горішньої Наддійсності» [10; 117]. За А. Царенком, аскетизм, у певному сенсі, являє собою, власне, саме духовне вдосконалення, особливу культуру посиленого або хоча б посилюючого, втім, таки активного, діяльного, наполегливого прагнення до Абсолютного, Вседосконалого, Сакрального – культуру, глибинною сутністю якої постає якомога успішніше подолання профанного в його різноманітних проявах і «прорив» до Sacrum'у. Причому, цей прорив має не лише онтологічний, гносеологічний та етичний, але й естетичний характер [10; 113].

Проте, слід зауважити про недостатність міждисциплінарних культурологічних та релігійно-естетичних досліджень, особливо з точки зору взаємовпливу візантійських та киеворуських ісихастських традицій на музичне мистецтво, естетосферу православного українця; транспонування еллінської та прадавньої української церковної музичної практики у архетипи та метаобрази етнонаціональної ідентичності; аналізу церковного мистецтва, окремих явищ духовної культури самітництва (аскетизм, молитовна практика, ісихія тощо).

Мета статті полягає у здійсненні комплексного аналізу естетичних транспозицій релігійно-духовних засад ісихазму, який вплинув на світоглядно-культурні особливості вияву вітчизняного східного християнства у православної свідомості й мистецтві Київської Русі, що дозволить визначити присутність ісихастської традиції у становленні естетосфери української музичної культури, зокрема церковного співу.

Виклад матеріалу дослідження. Візантійський ісихазм та печерний аскетизм Київської Русі належать до єдиного греко-православного світогляду, що успадкував деякі традиції античної, елліністичної, іудейської культур, в тому числі і музично-літургійні. Православна Церква, що називається Східною, вважає себе Вселенською, тому не обмежується сферою однієї певної культурної традиції, скажімо, духовним спадком елліністичної чи будь-якої іншої цивілізації, або певними формами, характерними лише для культури древнього Сходу. Спільним між Візантійським еллінізмом та культурою Київській Русі є те, що православ'я об'єднало багато різних етнокультур, давши їм єдину християнську віру, богословську літературу і церковне мистецтво, ідею ісихії («мовчання») у Богопізнанні та Богоспілкуванні.

Разом із тим, досліджуючи етапи становлення містичної філософії і духовної практики ісихастів у Східній Церкві, варто акцентувати на самотності чернечого самітництва Давньої Русі. Від свв. Антонія і Феодосія чернецтво уособлює духовні пошуки особистості у контексті східної містики, намагання «пізнати самого себе» через єднання з Богом у глибокій аскезі, печерній тиші і самозреченості. Впродовж історії православної Церкви змінюється розуміння людської природи та її духовних можливостей, зокрема на шляху свого освячення, обоження: утверджується ідея про божественну суть людини, адже Бог став людиною для того, щоб людина могла уподібнитись Богу.

Гесіхазм (від гр. *hesychia* – внутрішній спокій, тиша, відреченість) – філософська, містична та суспільно-політична течія у Візантії, основні положення якої були теоретично обґрунтовані у XIV ст. Григорієм Синаїтом, Григорієм Паламою, Миколаєм Кавасілою. Але, як духовна практика, вона виникла в часи раннього християнства у єгипетських пустельників, а згодом у середовищі афонських монахів. Самозаглиблена молитва сформувалася спочатку в Єгипті у III – поч. IV ст., розроблялась упродовж IV-VII ст. синайськими та єгипетськими аскетами: Макарієм Єгипетським, Євгарієм, Іоаном Ліствичником. Дослідник Порфирій Успенський у творі «Схід християнський» зазначає, що монашество на Афоні було ще у V-VI ст., проте, було знищене нападами арабів у 670-776 рр. Саме після варварських спустошень імператором Костянтином віддано Афон для ісихастської чернечої молитви. Першим анахоретом Афону був св. Петро, проте, офіційно перший монастир там засновано у 963 р. за благословенною Грамотою імператора В. Македонського. Засновником чернечого ісихастського життя та законодавцем стає свт. Афанасій у 1000 р. (за П. Успенським) [8; 37].

Перші ісихасти на Афоні проповідували уявлення про існування вічного нетварного Божественного Світла, що з'явилося під час Преображення Христа і просіяло їм (афонським аскетам) у нагороду за відлюдне і чисте життя. Необхідною умовою сприйняття цього Божественного Світла («енергейї») ісихасти проголосили містичне споглядання, спокійне зосередження на Ісусовій молитві, яка б відволікала від усього профанного, що навколо. У радикальному чернечому ісихазмі відомі заклики до суворого аскетизму, повної зневаги до власної особистості, смирення перед Божою волею, сакрального самозречення.

Зародження ісихазму припадає на IV ст. Це, насамперед, час занепаду морального ідеалу у житті ранньохристиянської Церкви. Причини цього занепаду полягали в зовнішній зміні стану християнської релігії з часу Костянтина Великого – її одержавленні. З припиненням гонін у житті віруючих помічається деяка розслабленість та безтурботність: визнані державою християни стали менше піклуватися про спасіння своїх душ. Св. Іоанн Златоуст помічав опустошіння людей, храмів, збайдужіння, навіть при прийнятті Святого Причастя. Блаж. Ієронім відзначав, що Церква після віку мучеників стала могутньою та багатою, але убогою на добродіяння. До Церкви дехто йшов із недобрими намірами, точилася релігійна боротьба. Більше того, язичницькі традиції ще були досить відчутними і значно гальмували запровадження християнських начал.

Аскетична чернеча духовність, дух таємничого пастирства є рушієм для віруючого суспільства, даючи розуміння необхідності для кожної людини всіма силами своєї душі, не умертвляючи в ній нічого природного, діяльно прагнути до Бога. «Бога не можна бачити і не можна долучитися до його сутності, але ж ми тільки Богом живемо, отже, єдиний і нероздільний Бог; у якійсь Своїй мірі недоступний, а в якійсь іншій Своїй мірі доступний, причому Бога, в міру його доступності чи у міру Його дії на нас, теж треба вважати Богом вічним і нествореним» [1; 343].

Відтак ісихія досягається в аскетичних умовах чернечого існування, зокрема у затворництві, відлюдництві (наприклад, у печерах, підземних храмах, монастирях, келіях – від Афона до Києво-Печерської лаври і чернігівських Антонієвих печер). Благодатна тиша служила ісихастам як у

Візантії, так і в Київській Русі засобом досягнення концентрованого стану духу, його креативного потенціалу, що вів до осягнення мудрості Слова. Тільки в такому стані, згідно з ісихазмом, можна наблизитися до духовної співтворчості, до синергії «сороботничества», отримання благодаті, до креативу споглядання Першообразу, що створювало духовні підвалини життєстійкості. Мовчанням і безсловесною, «сердечною» молитвою ченці-затворники досягали вищого ступеня духовної досконалості, осяяння серцем та «умного» зору, коли людина здатна побачити нестворене Фаворське світло. Його енергійні відблиски можуть упасти на неї і надихнути на преображення, а згодом, на духовну та художньо-естетичну креативність в церковних мистецтвах.

У монастирській культурі ісихазм є стрижнем східно-християнського чернечого послуху, тобто головним шляхом Богошукання й Богопізнання, яким упродовж століть проходить чернецтво Православної Церкви. Одним із перших у християнському чернецтві сформулював ідею ісихії прп. Григорій Синайський, загально визнаний Вчитель ісихазму, що прийшов на святий Афон зі святої Синайської гори. У повчанні до афонських подвижників, пустельників та ченців він закликав до збереження розуму й «умної» молитви, заповідав, щоб шукали Господа на молитовній дорозі, тобто в серці, шляхом виконання заповідей. Під законом заповідей мав на увазі сердечно виявляючи безпосередню віру, тому що «з неї струменіє всяка заповідь і утворюється просвітлення душ, в яких тоді з'являються наступні плоди істинної віри: стриманість, любов і нарешті, Богом дарована смиренність як початок і зміцнення любові» [3; 50].

Святитель Василій Великий у IV ст. окреслив правила істинно чернечого життя, так звані «Киновіальні порядки», що лягли в основу майбутніх монастирських статутів Східної Церкви. Метою було піднести чернече життя до високого ідеалу християнського подвижництва. «Киновією» вважалося спільне місце проживання, гуртожиток, в якому існує спільна власність майна, «вигнана протилежність налаштувань одне до одного, з корінням винищені всякі суперечки, сум'яття, сварки», все спільне: і душа, і настрої, і тілесні сили, ...один Бог, одне спасіння, що увінчалось загальними подвизаннями, спільною працею, спільними вінцями, ...один, але не єдиний, у множині» [8; 351]. Святитель Василій Великий окреслив одну мету подвижницького життя, що полягала у спасінні душі.

Ідею киновії продовжив у своїх теоретичних поглядах на релігійно-моральну складову християнського подвижництва монах Феодор Студит. Він запровадив правила киновії у Студійській обителі у VIII ст. у Візантії. Для Феодора Студита метою християнського життя було спасіння душі через моральну досконалість, а така «досконалість полягала в придбанні загально-християнських чеснот. Царство Боже всередині вас є» [8; 361]. Засоби досягнення цієї мети у чернецтві інші, серед них головними є зречення світу та пов'язані з ним чернечі обітницькі безшлюбності, некористолюбності, слухняності, також відречення від власної волі.

Ісихастське вчення про сутність і енергії було викладене в Маніфесті афонського чернецтва – «Святогірському томосі», який склали у 1340 р. афонські подвижники за участю святителя Г. Палами як спільну відповідь на нападки Варлаама. У ньому стверджувалось і пропагувалось вчення про нетварні енергії, вказувалось, що «світло Преображення не можна назвати просто травним, бо в ньому відкрився сам Господь» [1; 341]. Енергія Божого осяяння розумілася «не тільки вічною – створені небесні сили й ангели теж вічні, – а й нетварною, тобто Самим Богом» [1; 343].

Отже, ісихазм сягає корінням в апостольську і мученицьку духовність першохристиянських громад. Водночас, це не лише релігійно-містичне вчення, а певна форма світогляду і навіть духовної культури, яка охоплювала світоглядно-філософські, етико-моральні та художньо-естетичні уявлення. Його поширення серед освічених верств давньоруського суспільства мало велике значення для засвоєння деяких важливих історико-філософських ідей того часу, зокрема неоплатонізму, в його візантійському варіанті святоотцівської теології, етики та естетики. Відбулася і транспозиція ідей ісихазму у сферу церковного мистецтва Київської Русі.

Аскетична традиція ісихазму поширена в Київській Русі перш за все прп. Антонієм, який заснував перші печерні монастирі (анахоретські), де збиралися його учні та послідовники, сприяючи розповсюдженню культу ісихії. Згодом наступники Антонія Печерського, послідовники ідей і духовної практики ісихії, розійшлися по всій Русі-Україні та оселилися у скитах і монастирях. Так, монастирськими центрами розвитку самобутньої древньої київської культури, мистецтва, освіти і письменства, завдяки подвижницькій діяльності преп. Антонія та його «Київської печерної школи», стали, окрім Києва, монастирі у Чернігові, Любечі, Новгороді, Переяславі, Пскові, Володимир-Волинському, Ярославлі, Галичі, Ростові, Суздалі, Турові та багатьох інших містах Київської Русі [7; 5-12].

Києворуські ченці через афонський досвід були спадкоємцями первинного єгипетського і палестинського чернецтва, вони здійснили і проявили в собі ідеали чернечого християнського життя,

культуру святості. Наші монастирські пращури, подібно найдавнішим святим Сходу, брали на себе образ усамітненого і саможертвовного життя, прагнучи досягнути Бога [7; 10].

Формування чернечої аскези XI-XII ст. мало київське середовище. Тому маємо безліч згадок про печерні монастирі в Києві: Києво-Печерський, Гнилицький (кінець XI-XV ст. – скит Києво-Печерської лаври), Видубецький (друга пол. XI-XVIII ст. – аж до заборони відлюдницької практики через грабунки кримських татар), Звіринський (XII-XVII ст.), Кирилівський (XI-XIV ст.), Микільський (XIII-XV ст.), Щекавицький (засновано у XIII ст.), Межигірський (XV-XVIII ст.), Китаївський (XVI-XVIII ст.) та багато ін. Низка київських печерних комплексів – Сирецький, Смординський, Юрківський, Солом'янський, Голосіївський, Феофанівський, Пирогівський та ін. – за браком історико-археологічних даних можуть бути лише умовно віднесені до печерних монастирів.

Православні відлюдники XI-XVII ст. намагались реалізувати себе у печерництві. Найдавніші київські монастирі, що виникали в XI-XII ст., пов'язані, на думку Т. Бобровського, із загальним процесом християнізації, носили місіонерський характер. Поява печерних осередків на території України у XIV-XV ст. – це поширення у середньому Подніпров'ї оновленого Візантійського ісихазму в тлумаченні болгарського чернецтва. Нарешті, третя хвиля київського печерництва XVII-XVIII ст. – це ідея про «безкорисність» Ніла Сорського, адаптована до потреб скитового чернецтва [2; 47].

Засилля апофатичного богослов'я утверджувало містичний, гностично-синтетичний, а не раціональний шлях досягнення Бога, тобто духовну практику ісихазму. Саме така практика і складає контекст православної Ісусової молитви. Усе життя монастирської спільноти, сутність чернечої культури були підпорядковані культу безперестанної молитви серцем. Молитовна синергія (злиття сакральних енергій) в житті кожного монаха відіграє надзвичайну роль і складає невід'ємну частину його шляху до Благодаті.

Релігійний дух ісихії (культури мовчання) впливав на світогляд та свідомість давньоруської людини, яка через духовну практику тихої, безперестанної Ісусової молитви була глибинно пройнята ісихастською ідеєю «Божественної енергії», про що свідчать численні згадки в Києворуських літературних пам'ятках тієї доби. Прп. Іоанн Дамаскін, праці якого перекладалися старослов'янською мовою, розумів «енергію» як вроджену силу кожної суті. Саме цим він пояснює спорідненість світових сутностей, тому що «одна енергія». Енергія несе у собі потенцію буття і є прообразом сущого. Крім цього, енергія природна, і завжди перебуває в русі, сила «умної душі», тобто її розум, теж є енергією.

Вчення про Божественну енергію є догматичним обґрунтуванням ісихазму, націленого на відтворення прямого зв'язку людини з Богом через синергію [4; 71]. Молитовне «умне» співдіяння, духовна співтворчість ісихастського подвижництва через синергійність веде до «співпраці», енергійного злиття Божественної благодаті й вільної людської волі.

У чернечій духовній практиці і монастирській культурі загалом релігійний зміст синергії має і естетичні виміри, свої художні форми, особливо, коли ісихія осмислюється як Божественне, або радісне «художество» Духа, що складає основу «естетики аскетизму» (В. Бичков, А. Царенко).

Відтак, релігійні стосунки з Господом на рівні ісихастської синергії є духовною співтворчістю, благодатною співпрацею у плані Спасіння. Людина – це образ і подоба Бога за архетипами Духа, Слова і Креації, а тому здатна до творчості, вільного і свідомого творення, за допомогою Божою, а надалі, завдяки своїй душі, очищенню серця, вигнанню із себе гріха і гріховних помислів.

Православна Церква приймає будь-яке вчення про благодать, яке не обмежує або пригнічує людську свободу, «добру волю», зокрема і в творчості (це, зокрема, обґрунтував Іоан Максимович у книзі «Ліотропій»). Недаремно апостол Павло казав: «ми співпрацівники (synergoi)» (1 Кор. 3, 9). Якщо ми прагнемо досягти повноти синергійного спілкування з Господом, то повинні не тільки уповати на Божу поміч, але й зробити свій духовний внесок шляхом душевного зусилля і добродійного напруження, кенозису, саможертвності, «приреченості» себе на Добро.

Вивчаючи естетичні засади духовного діалогу Візантії та Київської Русі, мистецтвознавець і культуролог Л. Терещенко-Кайдан розглядає візантійську православну музичну культуру як засіб релігійного піднесення та досвіду у сфері абсолютного і трансцендентного, божественного і, власне, така музична культура зберегла в Україні свої ісихастські традиції та специфічну нотацію упродовж століть. Вона зародилася у Візантії на основі античної музичної системи, проте розвивалася у візантійський, ранньохристиянський період, коли з'явилися перші монастирі з практикуванням ісихії. Згодом візантійська музична культура поширилася і на територію Київської Русі, де використовувалася у літургічній практиці Церкви для найкращої передачі змісту богослужбових текстів [9; 110-111].

Досліджуючи взаємодію візантійської та киеворуської культури у часовому просторі, Л. Терещенко-Кайдан зауважує, що ідея створення світу, його «початку» та «кінця» відбилися на психології сприйняття часу та часового простору греків і слов'ян: час «тече» мов би крізь людину, він

завжди перебуває у теперішньому стані. Тому немає ні минулого, ні майбутнього як таких, а є лише «теперішнє минулого» та «теперішнє майбутнього». Це час актуального буття. Він, як і простір, наперед заданий людині (Августин Блаженний).

На синергійній та креативній ідеї духовного співдіння закладені основи «естетики ісихазму» (В. Личковах) як художніх вимірів духовної практики безперестанної сердечної, «умної», Ісусової молитви. Ісихастське вчення ставило за мету вдосконалення релігійної душі особистості, збагачення морального і духовного життя через відмову від говоріння і занурення у софійну тишу, спокій, світло Слова як Божої Істини. Ісихастські традиції набули естетичну транспозицію в церковному мистецтві Київської Русі [5; 147].

Як зазначає українська дослідниця Л. Усікова, ісихія, згідно зі святоотцівським розумінням, досягається через обітницю мовчання, де у духовній практиці безмовної Ісусової «умної» молитви відбувається сходження Божественної Благодаті на людину у формі синергії («спільного ділання»). Аналогічне киеворуське трактування ісихії можна знайти у працях «книжників» (наприклад, «Моління Данила Затворника», «Житіє і ходіння Даниїла, Руської землі ігумена»). Говорячи про злет давньоруського мистецтва після прийняття християнства, не можна забувати, що воно є естетично багатим насамперед своїм етнокультурним світовідчуттям, поєднаним з новою вірою. Вершиною художньої творчості стало органічне поєднання досить суперечливих світоглядних уявлень (язичництво з його тілесно-почуттєвим світосприйняттям, де людина «розчинена» в природі, і християнство – з його закликком до відмови від грішного буття й орієнтацією людини на вищі сакральні, божественні цінності) [4; 73].

Висновок. Отже, духовно-моральний та естетичний зміст ідей ісихазму важливий для сучасної культурології з точки зору «транспонування» культу ісихії у світоглядну і художню культуру Православ'я. Можливість такої транспозиції у Візантії та Київській Русі обумовлювалась єдиним релігійно-мистецьким світоглядом і спільним християнським культурним контекстом. Якщо не можна наблизитися до Бога раціональними земними помислами і діяннями, то залишається шлях містичного, позараціонального і понадчуттєвого, тобто духовно-естетичного устремління до Нього. Виникає «естетика ісихазму», в якій сакральні сенси духовної практики ісихії набувають транспонування в мистецтво та естетосферу релігійного життя, його художньо-символічних, образно-евокативних форм, зокрема в церковних піснеспівах. Таким чином, естетосфера культури православ'я часто виникає за рахунок транспозиції світоглядних ідей ісихазму на художньо-образне мислення, на окремі види церковного мистецтва. Згодом мистецтво Київської Русі сприяє утворенню естетичних транспозицій ісихазму в архетипах і метаобразах української культурної ідентичності.

Список використаної літератури

1. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики; отв. ред. Л. Лутковский. Киев : Путь к истине, 1991. 408 с.
2. Бобровський Т. А. Печерні монастирі й печерне чернецтво в історії та культурі середньовічного Києва. Київ, 1995. 389 с.
3. Кабанець Є. Давньоруська печерна аскеза і візантійський ісихазм. *Духовна спадщина Київської Русі*. Одеса, 1997. Вип. 2. С. 49-68.
4. Личковах В. А., Усікова Л. С. Синергія ісихазму та людська креативність у релігійно-естетичному вимірах. *Мультиверсум: Філософський альм.* / Гол. ред. Лях В. В. Спецвипуск. Київ, 2012. С. 46-87 [240 с.].
5. Личковах В. А. Естетика святовідношення в українській художній культурі. *Філософія етнокультури: теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури*. Київ: Парапан, 2011. 196 с.
6. Наделяева Е. Т. Традиции исихазма в русской средневековой культуре: автореф. дис...канд. культуролог. наук : спец. 24.00.01 «Культурология». Москва, 2004. 19 с.
7. Огієнко І. (митрополит Іларіон). Українське монашество / отець Іван Огієнко; [упоряд., авт. іст.-біогр. нарисів та коментарів М. С. Тимошик]. Київ: Наша культура і наука, 2002. 393 с.
8. Постнов М. Э. История христианской церкви (до разделения церквей 1054 г. Москва, 1964. 543 с.
9. Терещенко-Кайдан Л. В. Еллінський та слов'янський етноси як основа культурного діалогу двох країн. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*. № 1 (7). 2016. С. 107-116.
10. Царенок А. В. Естетичний потенціал візантійської аскетички. *Філософські обрії*: Наук.-теорет. журн.. Вип. 37. С. 111-123 (2017).

References

1. Bychkov V. V. A small history of Byzantine aesthetics; отв. red. L. Lutkovskiy. Kyev : Put k ystine, 1991. 408 s.
2. Bobrovskiy T. A. Cave monasteries and cave monasticism in the history and culture of medieval Kiev. Kyiv, 1995. 389 s.
3. Kabanets Ye. Ancient cave Askeza and Byzantine isyihism. *Dukhovna spadshchyna Kyivskoi Rusi*. Odesa, 1997. Vyr. 2. S. 49-68.
4. Lychkovakh V. A., Usikova L. S. Synergy of Ishyism and human creativity in religious and aesthetic dimensions. *Multyversum: Filosofskiy almanakh* / Hol. red. Liakh V. V. Spetsvypusk. Kyiv, 2012. S. 46-87 [240 s.].
5. Lychkovakh V. A. Estety`ka svyatovidnoshennya v ukrayins`kij xudozhnij kul`turi. *Philosophy of Ethnoculture: theoretical-Methodological and aesthetic aspects of the history of Ukrainian culture*. Kyiv: Parapan, 2011. 196 s.

6. Nadeliaeva E. T. Traditions of ishihism in Russian medieval culture: avtoref. dys. na soyskanye nauch. stepeny kand. kulturoloh. nauk : spets. 24.00.01 «Kulturolohyia». Moslva, 2004. 19 c.
7. Ohiienko I. (mytropolyt Ilarion). Ukrainian monasism / otets Ivan Ohiienko; [uporiad., avt. ist.-biohr. narysu ta komentariv M. S. Tymoshyk]. Kyiv: Nasha kultura i nauka, 2002. 393 s.
8. Postnov M. E. History of the Christian Church (before the separation of churches 1054. Moskva, 1964. 543 s.
9. Tereshchenko-Kaidan L. V. Elinsky and Slavic ethnic groups as the basis of cultural dialogue of the two countries. *Proslomy sotsialnoi roboty: filosofii, psykhologii, sotsiologii*. № 1 (7), 2016. S. 107-116.
10. Tsarenok A. V. The aesthetic potential of Byzantine asketiki. *Philosophical horizons: Naukovo-teoretychnyi zhurnal*. Vyp. 37. S. 111-123 (2017).

ИСИХАЗМ В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ ВИЗАНТИИ И КИЕВСКОЙ РУСИ

Сапожник Ольга Васильевна – кандидат педагогических наук, доцент, докторант, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Рассмотрена идея транспозиции исихазма в мировоззренческую и музыкальную культуру православия Киевской Руси; очерчена связь культур Византии и Киевской Руси в области христианского культурного контекста и религиозно-художественного мировоззрения. Обозначено сакральные смыслы транспонирования духовной практики исихии в искусство и эстетосферу православия, в частности, их проявление в художественно-символических и образно-эвокативных формах, в том числе церковных музыкальных практиках, обеспечивающих укоренение эстетики исихазма в архетипах и метаобразах этнокультурной идентификации украинцев.

Ключевые слова: исихазм, духовная культура, Киевская Русь, Византия, церковная эстетика, эстетосфера культуры православия.

HESYCHASM IN THE SPIRITUAL CULTURE OF BYZANTINE EMPIRE AND KYIVAN RUS

Sapozhnik Olga – PhD Pedagogical sciences, Associate Professor, PhD student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The transposition of hesychasm into the worldview and musical culture of Kyivan Rus Orthodoxy has been considered. The connection between the Byzantine and Kyivan Rus cultures in the realm of Christian cultural context and religious and artistic worldview has been outlined. The sacral meanings of the transposition of the hesychasm spiritual practice into the art and aesthetic sphere of Orthodoxy have been determined, in particular, their manifestation in artistic, symbolic and figuratively evocative forms, including church music practices, which ensures the rooting of the hesychasm aesthetics in archetypes and meta-images of ethnocultural identification of Ukrainians.

Key words: hesychasm, spiritual culture, Kyivan Rus, Byzantine, church aesthetics, aesthetosphere of Orthodoxy culture.

UDC 111.852:2:94.(477) (130.1), 271102 (10/17) :008

HESYCHASM IN THE SPIRITUAL CULTURE OF BYZANTINE EMPIRE AND KYIVAN RUS

Sapozhnik Olga – PhD Pedagogical sciences, Associate Professor, PhD student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to consider the *transposition of* hesychasm into the worldview and musical culture of Kyivan Rus Orthodoxy ; to outline the connection between the Byzantine and Kyivan Rus cultures in the realm of Christian cultural context and religious and artistic worldview.

Methodology. An important methodological principle of the aesthetic study of hesychasm in the context of the spiritual culture of Byzantine and Kyivan Rus is the cultural and dialogical approach for understanding the hesychasm features as a form of worldview and prayer practice. It means the Byzantine - Kyivan Rus dialogue, the spiritual influence of the Athos tradition on the ethnocultural identity of the Kyivan Rus inhabitants.

Conclusion. The sacral meanings of the transposition of the hesychasm spiritual. practice into the art and aesthetic sphere of Orthodoxy have been determined, in particular, their manifestation in artistic, symbolic and figuratively evocative forms, including church music practices, which ensures the rooting of the hesychasm aesthetics in archetypes and meta-images of ethnocultural identification of Ukrainians.

Scientific novelty. An integrated analysis of the aesthetic transposition of the religious spiritual hesychasm principles has been carried out, which have influenced the world-view and cultural peculiarities of the national Eastern Christianity manifestation in the Orthodox consciousness and art of Kyivan Rus. This made it possible to determine the presence of the hesychasm tradition in the formation of the aesthetic sphere of Ukrainian musical culture, in particular church singing.

Practical importance. The spiritual, moral and aesthetic content of the hesychasm ideas is important for contemporary cultural studies relative to the "transposition" of the hesychasm cult into the worldview and artistic culture of Orthodoxy. The possibility of such transposition in Byzantine and Kyivan Rus was conditioned by a unified religious and artistic worldview and a common Christian cultural context, including church singing.

Key words: hesychasm, spiritual culture, Kyivan Rus, Byzantine, church aesthetics, aesthetosphere of Orthodox culture.

Надійшла до редакції 21.11.2019 р.

УДК 7.04(477)

ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ КАНОНУ У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ ІКОНОПИСНІЙ ТРАДИЦІЇ

Козінчук Віталій Романович – доктор філософії, член Національної Спілки художників України, доцент кафедри богослов'я ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого», провідний науковий співробітник Музею мистецтв Прикарпаття, м. Івано-Франківськ
<http://orcid.org/0000-0002-8518-5686>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.281>
br_vitalik@bigmir.net

Аналізується історичний розвиток іконографічного канону. Наводиться низка грецьких і латинських термінів, які належать до теорії та практики іконопису. Історія іконографічного канону в українському мистецтвознавстві і культурології практично не досліджена.

У науковій розвідці подається відповідь на питання про те, що таке «канон», «чин освячення ікон», «техніка ікони» та ін. Здійснено історичний огляд розвитку іконографічного канону на основі опрацьованих авторитетних наукових джерел.

Ключові слова: канон, канонічне мистецтво, ікона, іконографічний канон, іконописні правила, мистецтво, мистецтвознавство, Церква.

Постановка наукової проблеми. При детальному аналізі християнської іконографії Східної Церкви в науковому обігу прийнято використовувати тотожну термінологію «канон», «іконографічний канон», «іконописні правила» тощо. Водночас можемо констатувати, що художні правила, об'єднані з християнськими правилами, домінували як у мистецтві Середньовіччя, так і мистецтві Нового часу. Намагання віднайти ідеал в анатомічній пропорції і виокремити сталі (часто математично обґрунтовані правила) побудови завжди приваблювали художників. З поняттям канону пов'язаний цивілізаційний досвід минулого і сучасного Західної Європи і України. До терміну «канон» приписують використання «статичних» зразків, формування високих естетичних уподобань.

В українських і закордонних наукових мистецтвознавчих дослідженнях проявляється великий інтерес до поняття канону. Побутує думка, що в церковному мистецтві неможливо обійтися без канону і його меж. Прийнято вважати, що до іконографічного канону відносять усі норми сталих пропорцій. В історії європейського мистецтва канон завжди регламентував сукупність художніх прийомів у кожній конкретній епосі. Проте в українській науковій літературі ця проблематика практично не була належним чином висвітлена, чим і зумовлена *актуальність* статті.

Метою статті є висвітлення сутності канону у християнській культурі, побудовану на послідовності канонів, вироблених у різні часи становлення християнства.

Канонами послуговуються митці-ізографи як «нормативно-правовою» базою для написання ікон у Церкві.

Стан наукової розробки проблеми. В українській культурології відчувається прогалина у дослідженні питання про походження, значення і принципи художнього іконописного канону. Канон вплинув на формування культури як і навпаки. Актуальною для нашої наукової розвідки тематикою культурологи почали займатися лише на початку ХХ ст.

Серед відомих представників культурологічної і теологічної думки в означенні даної проблематики слід виділити В. Бичкова, М. Соколову, Я. Креховецького та ін. У згаданий період на радянському науковому просторі частково розглядали тему канону у мистецтві такі науковці, як: Д. Ліхачов, Б. Беренштейн, Г. Вагнер. Серед українських мистецтвознавців слід виділити Д. Антоновича, І. Свенціцького, П. Жолтовського, П. Білецького, В. Свенціцьку, В. Овсійчука, М. Станкевича, Д. Степовика, В. Мельника та ін. Проте у вищезгаданих культурологів і богословів знаходимо лише поверхові відомості про канон у культурі.

Особливо слід звернути увагу на думки В. Бичкова, який більш ґрунтовно підійшов до вивчення теми канону в культурі. Канон є ключовою ланкою в культурі. Він є одним із стрижневих елементів, що формують культуру ще від прадавніх часів. При всьому розмаїтті різних думок про канон у системі культури слід зазначити, що найбільш відчутною є еволюція канону саме в українській культурі, де канон завжди був основою для церковної іконографії.

Виклад основного матеріалу. Зародження іконописного правила: від *Catacumbae Romanae* до *Rituale*

Romanum. Іконографічні правила написання святих ікон уклалися у Вселенській Церкві поступово. Кожен час привносив свої зацікавлення у мистецтво. На зорі християнства спеціального іконографічного канону не було [8; 29–33]. Про це вдало свідчать катакомби Давнього Риму *Catacumbae Romanae*. [22; 77–83]. Іконографічний канон складався як частина християнської традиції.

Із «Торжеством Православ'я» 843 р. [4; 145] поступово у Вселенській Церкві офіційно вводився мистецький канон для написання святих ікон [10; 525–528].

У Східній і Західній сучасних Церквах є специфічний чин освячення ікон [18; 68–70]. Однак і він з'явився не відразу. У традиційних Східних Церквах такого спеціального чину освячення святих зображень ніколи не було. Його немає і сьогодні. На зорі християнства у Західній Церкві такого чину теж не було. Після «Великої схизми» 1054 р. (тобто, вселенського розколу) [11; 118–121] європейський католицизм випрацював специфічний чин освячення ікон. Одразу після появи такий чин визначався основоположними правилами. Латинською мовою цей кодекс правил називався *Rituale Romanum* [15; 25–28].

Освячення ікон на Русі-Україні. В лоні Української Православної Церкви XVII ст. за архієрейського правління київського митрополита Петра Могили, введений спеціальний чин освячення і благословення святих ікон. П. Могила був своєрідним гуманістом для духовності і культури українського народу [14; 251–257]. Він заснував Могилянську академію. Цей навчальний заклад за рівнем підготовки фахівців і схоластичної освіченості [2; 68–69] не поступався видатним тогочасним закладам Західної Європи [5; 50–51].

Середньовічні університети виникають починаючи з XII ст. у безпосередньому зв'язку з урбанізацією західноєвропейського суспільства [21; 107]. П. Могила допрацював на східний манер Ритуал Романіум 1614 р. і у своєму Требнику 1646 р. видає характерний чин освячення святих образів. Тим самим П. Могила вводить у літургійну практику Української Православної Церкви новий чин. З того часу кожної першої неділі Великого посту після заамвонної молитви у східно-християнських храмах священнослужителі освячують ікони.

Пізніше у другій пол. XVII ст. Московський Патріархат на чолі з патріархом і церковним реформатором Никоном чин освячення ікон увійшов у практику Російської Православної Церкви. Церковний собор 1667 р., за участі східних патріархів (які відправили Никона у відставку за його різноголосся з царатом), потверджує цей чин. Однак у межах Константинопольської Патріархії і її первинної традиції такого специфічного чину не було [19; 553–558].

Межі канонічної ікони. Для канонічного іконопису важливими є свої орієнтири [20; 47–52]. Її не можна сприймати як картину. Основною метою середньовічної ікони було не зображення навколишнього середовища, а світу (як ц св. Августина) «міста Божого» *Civitate Dei* [19; 341–342]. Тому, слід було віднайти такі зображальні засоби, які будь-якій, навіть не зовсім грамотній людині, через зримий образ відкривали незримий світ християнського Бога [16]. Для підсилення цього ефекту церковними достойниками і митцями винайдена зворотна (не пряма) перспектива, де лінії сходяться не за горизонтом, а в «серці вірного християнина» [17; 100–102]. Таким чином *εκών* стає певним «транслятором» між вірними церкви і «світом небесних покровителів». З плином часу у світовій іконографії формується характерна символіка, притаманна для середньостатистичного мислення християнина, який, дивлячись на образ, відразу розумів що на тій чи іншій іконі невідомий автор-ізограф хотів зобразити. Найпомітнішим символом в ортодоксальній іконі є золоте тло і німб навколо голови зображених «святих фігур». Отож, «золоте небо» є символом раю [9; 183–212]. Крім того, кожна канонічна ікона розповідає про «час без часу» так званий вічний *Καιρός* – «благо-сприятливий момент». Справжня ікона має на меті відповіді на одвічне: як зобразити невидимий світ через видимі засоби [3; 154–165].

Уміючи передати динаміку руху перші іконописці, виховані на прекрасній довершеній елліно-римській мистецькій традиції, зрозуміли що слід відмовитися від класичних принципів. Таким чином, одним із зовнішніх канонічних елементів ікони стає *Στατική* – ознака «душевної рівноваги». Фігури святих на іконах повинні бути спокійні, величні й нерухомі. Тоді очевидним для глядача буде що руху і часу немає в культовому мистецтві і молільник знаходиться в іншому ірреальному світі.

Технічна еволюція іконного письма. З розвитком іконографічної традиції Візантійської Церкви змінювалася й техніка написання святих зображень [7; 17–57]. У мистецтвознавчому контексті, перші ікони творилися з використанням техніки *ευκαυστική* – це техніка для написання святих ікон, в якій сполучною речовиною для фарб є добре розігрітий бджолиний віск. Візантійські ізографи гарячими восковими фарбами на дошку наносили зображення [6; 182]. Через таку технічну манеру зображення ставали надзвичайно реалістичними. Тобто це був поштовх для розвитку *житійного жанру* в давньому іконописі. Саме в цій техніці написані перші повноцінні ікони перед-іконоборчого періоду (VI–VIII ст.).

Для прикладу можна навести ікону Христа-Пантократора з монастиря Св. Катерини на Синаї [12; 63]. Пізніше від цієї техніки майстри почали відмовлятися. При чому не через технічні якості

манери, а через ідею передачі статики в іконі. Середньовічна ментальність людини тяжіла не до розуміння Христа як людини, а до Христа як «божественної величі та іпостасі». Як західна, так і східна середньовічна естетика намагалася передати зображення людини максимально символічним і конкретно площинним. Це не було недоліком техніки художника-ізографа, а стало спробою віднайти кардинально нову живописну мову для вираження богословських ідей на конкретних (фіксованих) сюжетах (дванадцять свята, житійні ікони святих, намісні образи іконостасу та ін.) [1].

Після енкаустики творці святих зображень переходять до темпері – «водяні фарби» [6; 182–183], які, на думку ромейських (візантійських) ізографів, краще передавали нові винаходи, регламентовані богослов'ям (*theologiae ancilla*) свого періоду.

«Антропоморфізм» і «теоцентризм» давніх равенських мозаїк. Перехід від енкаустики до темпері яскраво відображений у збережених равенських і римських мозаїках V ст. [23]. Равенна – давнє північне італійське місто з глибоким історично-мистецьким корінням. В останній період існування Римської імперії цей населений поліс був столицею Західної Римської імперії. Після деградації і занепаду Риму, Равенна перейшла у власність Східної Римської Імперії – Візантії. Тому й мистецтво тут збереглося «не типово латинське». В старій Равені всі храми побудовані візантійцями, а мозаїчні ікони складені грецькими ізографами.

У V ст. у равеннському ізографічному мистецтві представлено два типи мозаїк. Перші церковні мозаїки були виконані в живій, об'ємній *перед-гуманістичній манері* античної традиції. За приклад можемо взяти мозаїку V ст. з *Mausoleo di Galla Placidia* та *Battistero Neoniano*. За своїм стилем і мистецьким настроєм мозаїки Православного баптистерія помітно відрізняються від зображень Мавзолея Галли Плацидії. Цю відмінність можна простежити в двох взаємопов'язаних аспектах. По-перше, зв'язок мозаїстів баптистерія з пізньоантичним мистецтвом тут значно тісніший. Важко відрізнити прекрасне оголене тіло з композиції «Хрещення» від язичницьких зображень атлетів. У ликах апостолів передана лірично-гармонійна тональність свіжого людського обличчя. Одяг послідовників Христа вражає глибокою розкішною велеловних складок. Пишні орнаменти та натуралістично зображені антропоморфні і зооморфні заповнюють тло. Тут «тілесне» повсюди витісняє «безтілесне». По-друге, равенські мозаїки означеного періоду були набагато ближче до римської традиції, ніж до візантійської. Тому для них менше властиві грецьке почуття міри, ідеал пропорцій та відсутність надмірного спіритуалізму [13; 44].

Натомість мозаїки кінця V – початку VI ст. виконані в *умовно-символічному жанрі*. Найяскравіші зразки нового архітектурно-образотворчого підходу – це *Battistero degli Ariani*, *Basilica di Sant'Apollinare Nuovo* та *Basilica di Sant'Apollinare in Classe*. Іконографія вище зазначених ранньохристиянських святинь «промовляє» про перехід від архаїчної класики до символізму й умовності. Для вдалої передачі ідей євангельсько-богословського значення були використані найкращі, відомі на той час, сакральні композиції. Візантійські майстри різних національностей працювали над утіленням у реальність ідеї передачі переваги в зображенні «площинного» і «статичного» над «реалістичним» і «динамічним». За своїм стилем і духом мозаїки Равенни кінця V – початку VI ст. беззаперечно наближені до християнського сходу [13; 45–46].

Висновки. Отже, на основі вищезазначеного, можна зробити наступні підсумки:

1. На зорі християнства не було особливого канону іконопочитання. Однак європейська література та мистецтво проникають своїми коренями в основи Священного Писання, і в естетику прадавнього греко-римського світогляду, і в ранньохристиянську духовність. Саме на основі вище згаданих принципів поступово розпрацьовується специфічне культове мистецтво, яке з часом «обростає» певними рамками-правилами (*κανόν*). Перші законспектовані закон-рекомендації літургійного характеру були зазначені в так званому *Rituale Romanum*.

2. В українському мистецтві помітний злет відбувся в XVII з приходом до церковної влади митрополита П. Могили, який став ініціатором і упорядником нового чину освячення святих іконо. П. Могила – добродій, меценат, служитель культу і поціновувач мистецтва. За його правління вітчизняний іконопис починає «конкурувати» з мистецтвом не лише Православного Сходу, але й Католицького Заходу, де увесь простір для творчості був заповнений єзуїтським бароко.

3. Протягом свого розвитку, іконографія Вселенської Церкви мала можливість еволюціонувати від архаїчної класики до візантійської статики. Розроблений ієрархами Церкви та підданими їм митцями-ізографами іконографічний канон передбачав віддалення від «світу матеріального» і наближення до «світу метафізичного».

4. Відповідальні за культове мистецтво використовували всі можливі технічні засоби для досягнення остаточної мети – зобразити «Царство Боже на землі». Таким чином, техніка енкаустики була замінена водянистою темперою, яка стала більш придатною для «площинного мистецтва» малювання ікон.

Найвидатніші храми світового культурно-стратегічного значення муніципалітету Равенни (Італія) є яскравим прикладом «демократичного мистецтва». В монументальному живописі V–VI ст. спостерігаємо два цілком незалежні, але взаємопов'язані християнськими сюжетами, мистецькі жанрові підходи: натуралістично-реалістичний та умовно-символічний. Ці два напрями мали право на життя. Проте з розвитком церковної теології і боротьбою з різного роду еретичними системами Вселенська Церква строго канонізувала святі зображення у рамках мистецького правила.

Список використаної літератури

1. Антонович С. А., Свид С. П., Проців В. І. Художні техніки у школі (спекурс). Ч. І. Курс лекцій. Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 1994. 248 с.
2. Баумейстер А. Тома Аквінський: вступ до мислення. Бог, буття і пізнання. Київ : Дух і Літера, 2012. 408 с.
3. Бычков В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. Москва : Искусство, 1977. 199 с.
4. Всесвітні Собори: Джерела християнського віровчення. Глибока : Православне вид-во «Благодатний Вогонь», 2014. 176 с.
5. Геффернен М. Значення Європи: Географія та геополітика / Пер. з англ. В. Верлока. Київ : Дух і Літера, 2011. 464 с.
6. Гренберг Ю. Технология станковой живописи: История и исследования. Москва : Изобразительное искусство, 1982. 320 с.
7. Дем'янчук А. Як твориться українська ікона: З авторського досвіду. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2015. 336 с.
8. Дюлей М. Християнські символи: Катехиза та Біблія (I–VI століття) / Пер. із фр. М. Горішної. Львів : Свічадо, 2010. 232 с.
9. Жильсон Э. Дух средневековой философии / Пер. с фр. Г. В. Вдовиной, Москва : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. 560 с.
10. Карташев А. Вселенские соборы. Москва : Республика, 1994. 542 с.
11. Костюк П. Нарис історії Вселенської Церкви. Івано-Франківськ : вид-во Івано-Франківського теологічно-катехитичного духовного ін-ту, 2002. 474 с.
12. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів : Свічадо, 2008. 232 с.
13. Логинов В. Мозаики Равенны. *Художник*. 1978. № 6. С. 42–51.
14. Мудрий С. Нарис історії Церкви в Україні. Івано-Франківськ : вид-во Івано-Франківського теологічно-катехитичного духовного ін-ту, 1999. 526 с.
15. Мудрий С. Перехід на інший обряд (з візантійсько-українського на латинський) / Пер. із лат. І. Козовика. Жовква : Місіонер, 2013. 228 с.
16. Падевський С. Символи Христа. Львів : Добра книжка, 2010. 128 с.
17. Раушенбах Б. Системы перспективы в изобразительном искусстве: *Общая теория перспективы*. Москва : Наука, 1986. 256 с.
18. Сабат П. Історія виникнення та формування обряду іменування (благословення й освячення) ікон в українських церквах Київської традиції. *Метрон*. 2015. № 12. С. 63–81.
19. Смирнов Е. История христианской Церкви. Москва : Храм святых бессребреников и чудотворцев Космы и Дамиана на Маросейке, 2007. 730 с.
20. Соколова М. Н. Труд иконописца / Пер. В. Нацика. Кралево : Манастир Жича, 2005. 255 с.
21. Ястребицкая А. Западная Европа XI–XIII веков. Москва : Искусство, 1978. 176 с.
22. Cianetti E. Le Catacombe Romane e l'archeologia christiana. Torino : Società editrice internazionale, 1950. 112 p.
23. Lo studio del mosaico della fabbrica di S. Pietro in Vaticano / Angelo Comastri; Vittorio Lanzani. Vaticano : Tipografia Vaticana, 2008. 32 p.

References

1. Antonovych E. A., Svyd S. P., Protsiv V. I. Khudozhni tekhniky u shkoli (spetskurs). CH. I. Kurs lektsiy. Ivano-Frankivsk : Prykarpatskyu universytet, 1994. 248 s.
2. Baumeyster A. Toma Akvinsky: vstup do myslennya. Boh, buttya i piznannya. Kyiv : Dukh i Litera, 2012. 408 s.
3. Bychkov V. Vizantiyskaya estetika: Teoreticheskiye problemy. Moskva : Iskusstvo, 1977. 199 s.
4. Vsesvitni Sobory: Dzherela khrystyianskoho virovchennya. Hlyboka : Pravoslavne vyd-vo «Blahodatnyy Vohon», 2014. 176 s.
5. Heffernen M. Znachennya Yevropy: Neohrafiya ta heopolityka / Per. z anhl. V. Verloka. Kyiv : Dukh i Litera, 2011. 464 s.
6. Grenberg Yu. Tekhnologiya stankovoy zhivopisi: Istoriya i issledovaniya. Moskva : Izobrazitel'noye iskusstvo, 1982. 320 s.
7. Demyanchuk A. Yak tvorytsya ukrayinska ikona: Z avtorskoho dosvidu. Kyiv : Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy, 2015. 336 s.
8. Dyuley M. Khrystyianski symvoly: Katekhyza ta Bibliya (I–VI stolittya) / Per. z fr. M. Horishnoyi. Lviv : Svichado, 2010. 232 s.
9. Zhilson E. Dukh srednevekovoy filosofii / Per. s fr. G. V. Vdovinoi, Moskva : Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2011. 560 s.
10. Kartashev A. Vselenskiye sobory. Moskva : Respublika, 1994. 542 s.

11. Kostyuk P. *Narys istoriyi Vselenskoji Tserkvy*. Ivano-Frankivsk : vydavnytstvo Ivano-Frankivskoho teolohichno-katekhytychnoho dukhovnoho instytutu, 2002. 474 s.
12. Krekhovetskyi Ya. *Bohoslovyia ta dukhovnist ikony*. Lviv : Svichado, 2008. 232 s.
13. Loginov V. *Mozaiki Ravenny*. *Khudozhnik*. 1978. № 6. S. 42–51.
14. Mudryi S. *Narys istoriyi Tserkvy v Ukraini*. Ivano-Frankivsk : vydavnytstvo Ivano-Frankivskoho teolohichno-katekhytychnoho dukhovnoho instytutu, 1999. 526 s.
15. Mudryi S. *Perekhid na inshy obryad (z vizantiysko-ukrayinskoho na latynskyy) / Per. z lat. I. Kozovyka*. Zhovkva : Misioner, 2013. 228 s.
16. Padevskyy S. *Symvoly Khrysta*. Lviv : Dobra knyzhka, 2010. 128 s.
17. Raushenbakh B. *Sistemy perspektivy v izobrazitelnom iskusstve: Obshchaya teoriya perspektivy*. Moskva : Nauka, 1986. 256 s.
18. Sabat P. *Istoriya vynykennya ta formuvannya obryadu imenuvannya (blahoslovennya y osvychennya) ikon v ukrayinskykh tserkvakh Kyivskoyi tradytsiyi*. *Metron*. 2015. № 12. S. 63–81.
19. Smirnov Ye. *Istoriya khristianskoy Tserkvi*. Moskva : Khram svyatykh bessrebrenikov i chudotvortsev Kosmy i Damiana na Maroseyke, 2007. 730 s.
20. Sokolova M. N. *Trud ikonopistsa / Per. V. Natsika*. Kralevo : Manastir Zhicha, 2005. 255 s.
21. Yastrebitskaya A. *Zapadnaya Yevropa XI–XIII vekov*. Moskva : Iskusstvo, 1978. 176 s.
22. Cianetti E. *Le Catacombe Romane e l'archeologia christiana*. Torino : Societ  editrice internazionale, 1950. 112 p.
23. *Lo studio del mosaic della fabbrica di S. Pietro in Vaticano / Angelo Comastri; Vittorio Lanzani*. Vaticano : Tipografia Vaticana, 2008. 32 p.

ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ КАНОНА В ВИЗАНТИЙСКОЙ ИКОНОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ

Козинчук Виталий – доктор философии, член Национального Союза художников Украины, доцент кафедры богословия ПЗВО «Ивано-Франковская академия Иоанна Златоуста», ведущий научный сотрудник Музея искусств Прикарпатья, г. Ивано-Франковск

Анализируется историческое развитие иконографического канона. Автор приводит ряд греческих и латинских терминов, относящихся к теории и практике иконописи. История иконографического канона в украинском искусствоведении практически не исследована. В научной разведке подается ответ на вопрос что такое «канон», «чин освящения икон» «техника иконы» и др. Осуществлен исторический обзор развития иконографического канона на основе обработанных авторитетных источников

Ключевые слова: канон, каноническое искусство, икона, иконографический канон, иконописные правила, искусство, искусствоведение, Церковь.

PROBLEMS OF THE CANON'S ESTABLISHMENT IN THE BYZANTINE ICONOGRAPHIC TRADITION

Kozinchuk Vitalii – Ph.D., member of the National Union of Artists of Ukraine, Associate Professor of the Theology Department Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, leading researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk

The article is analyzed the historical development of the iconographic canon. The author gives a number of Greek and Latin terms that relate to the theory of icon painting. The history of the iconographic canon has not been sufficiently researched in the Ukrainian art criticism. In scientific exploration is given the answer to the question what is «canon», «the act of consecrating icons», «icon technology» and others. An overview of the historical review of the development of the iconographic canon is made on the basis of elaborated authoritative sources.

Key words: canon, canonical art, icon, iconographic canon, iconic rules, art, art criticism, Church.

UDC 7.04(477)

PROBLEMS OF THE CANON'S ESTABLISHMENT IN THE BYZANTINE ICONOGRAPHIC TRADITION

Kozinchuk Vitalii – Ph.D., member of the National Union of Artists of Ukraine, Associate Professor of the Theology Department Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, leading researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk

Scientific research is devoted to the theme of the iconographic canon in the culture. The canon is one of the most important and fundamental principles that guides the culture. Ukrainian Christian sacral culture of the Eastern rite was taken into account, on the basis of which the iconographic canon was formed. The article is analyzed the historical development of the iconographic canon. The author gives a number of Greek and Latin terms that relate to the theory of icon painting. The history of the iconographic canon has not been sufficiently researched in the Ukrainian art criticism. In scientific exploration is given the answer to the question what is «canon», «the act of consecrating icons», «icon technology» and others. An overview of the historical review of the development of the iconographic canon is made on the basis of elaborated authoritative sources.

Research methodology. The opinions of Ukrainian and foreign scientists have been used to substantiate scientific research. The problem of research is lied at the boundaries of such disciplines as cultural studies and the arts.

Results. The article is analyzed the state of scientific study of the canon in in the culture. In scientific circulation is customary to use the identical terminology «canon», «iconographic canon», «iconographic rules», etc. for a detailed analysis of the Christian iconography of the Eastern Church. At the same time, it can be stated that the artistic rules, combined with the Christian rules, dominated both the art of the Middle Ages and the art of modern times. The effort to find the ideal in anatomical proportions and to isolate sex (often mathematically grounded rules of construction) has always attracted artists. The concept of canon is related to the civilizational experience of past and modern of Western Europe and Ukraine. By the term «canon» is credited with using «static» samples, formation of high aesthetic preferences.

There is a gap in the study of the origin, meaning and principles of the iconic canon of art in Ukrainian cultural studies. The canon has influenced the formation of culture as well as vice versa. Culturologists have begun to explore this actual topic only in the early twentieth century.

Among the well-known representatives of cultural and theological thought in the definition of this issue should be noted V. Bychkov, M. Sokolov, J. Krekhovetsky, etc. In the designated period in the Soviet scientific space, the topic of canon in art was considered by such well-known scientists: D. Likhachev, B. Berenstein, and G. Wagner. Among Ukrainian art critics, we should mention D. Antonovich, I. Swiecki, P. Zheltowski, P. Biletsky, V. Swiecki, V. Ovsyichuk, M. Stankevich, D. Stepovik, V. Melnyk and others. However, the aforementioned cultural scientists and theologians have find only superficial information about the canon in culture.

Particular attention should be paid to the views of V. Bychkov, who more thoroughly approached the study of the theme of the canon in culture. The canon is a key link in culture. It is one of the pivotal elements that have shaped culture since ancient times.

Novelty. The theme of the iconographic canon as an important artistic principle is being explored for the first time in Ukraine. There is a great deal of interest in the concept of canon in Ukrainian and foreign scientific art studies. It is believed that in church art it is impossible to do without the canon and its boundaries. It is accepted that all norms of constant proportions belong to the iconographic canon. In the history of European art, the canon has always regulated a set of artistic techniques in each particular era. However, in the Ukrainian scientific literature, these issues have not been adequately covered, and therefore the relevance of the article.

The practical meaning. The practical meaning is determined by the novelty of the scientific research and the results obtained. The author outlines the terminological aspect of the iconographic canon in the culture, reveals the role of the canon in the artistic system, discusses the influence of the canon on artistic perception, discusses the principles of the relationship between the canon and religious art, etc.

With all the diversity of different thoughts about the canon in the system of culture, it should be noted that the most noticeable is the evolution of the canon in Ukrainian culture, where the canon has always been the basis for church iconography.

The material of the research can be used for further research in the fields of art and cultural studies.

Key words: canon, canonical art, icon, iconographic canon, iconic rules, art, art criticism, Church.

Надійшла до редакції 2.11.2019 р.

УДК: [78.7.034] (410.1)

ФЕНОМЕН ПРИДВОРНОЇ МАСКИ В КУЛЬТУРІ КОРОЛІВСЬКОГО ДВОРУ ЯКОВА I АНГЛІЙСЬКОГО

Соколова Алла – кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології,
Національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса
<http://orcid.org/0000-0002-4841-6342>
DOI:<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.283>
asmoonlux@gmail.com

Виявлено, що жанр Маски – важливий елемент культури Англії першої половини XVII ст. Розкрито структура королівського двору Якова I, що характеризується фракційністю та існуванням центрів впливу, ворожі відносини яких були здатні запустити процес політичної нестабільності в країні. Встановлено різноманітність традицій культурного простору королівського двору Стюартів, в якому королівський двір Анни Датської був альтернативним напрямом. З'ясовано основний принцип правління Якова I, який розглядається крізь призму задоволення королівських амбіцій шляхом прояви «пишноти і розкоші» у придворній Масці.

Розкрито сутність феномену придворної Маски Короля Якова I, який виявився в конструктивно-інтернаціональному, естетично-виховному, культурно-просвітницькому, консультативному та «паціфістсько-змирливому» аспектах, а також у демонстрації країнам Європи фінансової стабільності корони Англії.

Ключові слова: придворна Маска, королівський двір Якова I, палац Уайт-хол, культурні традиції, феномен.

Постановка проблеми. Жанр Маски бере свій початок у фольклорних джерелах Англії, розкриваючи культурний код цього народу. Придворна Маска періоду царювання Якова I може розглядатися як невід'ємна частина політичного і культурного життя королівського двору Англії окресленої доби.

Найменш вивченим аспектом в Україні залишається англійський придворний театр першої пол.

XVII ст., широко представлений жанром Маски. Це свідчить про недостатній рівень розробленості даної теми. Творчість багатьох видатних музикантів, поетів, сценаристів часу правління Якова I вплинула на становлення й еволюцію англійського театру, проклала шлях до розвитку опери.

Сучасний стан вивченості жанру придворної Маски (як ранньої Маски, так і на піку її розквіту) у вітчизняному сегменті науки робить тему дослідження актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Британські автори наукових праць, такі як: М. Батлер, М. Смутс, Дж. Лімон, С. Терлі, Д. Карлтон Дорчестер, Е. Велсфорд, Д. Доллімор, А. Сінфілд, Д. Бевінгтон, П. Холбрук, Г.Б. Гаррісон, Е. Кернан, Т. Харріс розглядають придворну Маску в рамках легковажного жанру, що увібрав у себе різні функції: від розважальної, культурно-освітньої до політично-примирної.

Так, М. Смутс розглядає Маски як неефективний провідник королівської політики через зайву надмірність ідеалізування жанру. Інший дослідник, Д. Доллімор, представляє Маску крізь призму затвердження не тільки королівської влади, а й гегемонії аристократії.

Різні погляди дослідників на феномен придворної Маски стають предметом вивчення з метою узагальнення даних про культурний потенціал епохи.

Мета статті – охарактеризувати структуру королівського двору Англії часів правління Якова I, виявити культурні традиції та культурну самобутність королівського двору Анни Датської, визначивши сутність жанру придворної Маски періоду правління Якова I.

Виклад основного матеріалу. Правління Якова I (1603-1624 рр.) часто розглядається дослідниками як золотий вік мистецтва, що виявилось в появі аристократичної еліти, формування культурних традицій, звичаїв і нових жанрів. Але, як стверджували сучасники Якова I, все це стає відправною точкою для непомірних фінансових витрат королівського двору.

Король Яків I вірив у своє божественне призначення і вважав, що Бог створив Короля за своїм образом і подобою, наділивши його особливою мудрістю і талантами. Король повинен докладати всіх зусиль, щоб зробити свій народ щасливим, а народу належало відповідати своєму покровителю покорою, усіяким послухом і безмірною повагою. Світогляд Короля ідеально вписувався в загальний контекст домінуючих у суспільстві патріархальних традицій [1, 2].

Вступ Якова I на престол сприяв переведенню Британського острова під владу одного монарха. Юридично королівства Англії і Шотландії зберегли свої церковні і парламентські системи, але з міжнародної точки зору Англія і Шотландія тепер розглядалися як єдине ціле. Однак незважаючи на всі зусилля, Яків I так і не зміг по-справжньому об'єднати етнічно розрізнене суспільство, а англійці до кінця його життя ставилися до нього з прихованою ворожістю, беручи до уваги його шотландське походження.

Сам Яків I сприймав правління в Англії інакше, ніж його піддані. У 1607 р. він писав: «час, проведений в Англії, був для мене як нескінченне Різдво» [1; 126]. Яків I славився своїм ставленням до всього нового, що розумілося його сучасниками як ефективний спосіб показати спадкоємність і законність королівської влади [2].

Відзначимо, що з приходом Якова I настає нова ера. Вимогливу і стару королеву Єлизавету I змінив «британський Соломон» з його відомою схильністю до навчання і поезії. Поети, вчені, танцюристи і музиканти поспішали бути представленими новому королю. Яків I залишив нащадкам ряд творів, зокрема й філософського порядку [2].

Існує й інша сторона правління Якова I. Основоположним принципом Якова I стає задоволення своїх королівських амбіцій через прояви «пишноти», що, в свою чергу, відбивалося в організації грандіозних розваг. Будь-які церемоніальні акти представлялися як спосіб створення важливих соціальних і політичних союзів. Цим користувалися нечистоплотні люди різних станів, які нескінченим потоком стікалися до королівського двору в надії завоювати увагу Короля, отримати жаданий титул або землі.

У кінцевому підсумку, сучасники схилилися до думки, що Яків I зруйнував систему своїм надмірним марнотратством, нездатністю вибирати людей, зацікавлених у зміцненні королівської влади і залежністю від своїх фаворитів [3].

Королівський двір Якова I відрізнявся складністю структури і мобільністю, оскільки переміщався разом із монархом, а також не був географічно стійкою конструкцією, проте з основною королівською резиденцією Стюартів в Уайт-Холі.

Королівський двір складався з величезної кількості слуг, міністрів і чиновників: від обслуговуючого персоналу до знаті. Він представляв різні фракції королівського двору, як правило, ворогуючі і конкуруючі між собою за прихильне ставлення Короля.

Умовно придворних Короля можна розділити на дві великі групи: з одного боку, це наближені до Короля офіцери і слуги, з іншого, – радники, політики і секретарі. Найчастіше обидві групи «укомплектовувалися» одним і тим же персоналом – наприклад, граф Вустер був одночасно і головним конюхом Якова I, і таємним радником його Величності.

У період правління Якова I ця подвійна структура була ускладнена появою третьої привілейованої групи – королівських фаворитів, вхожих до його спальні. До неї належали нечисленні найближчі друзі Короля тоді, коли доступ міністрам і аристократичній знаті на територію спальні був обмежений. Фаворити Короля і Королеви входили до різних груп впливу, а близькість до фракції, яка перебувала «в опалі», могла завдати непоправної шкоди інтересам будь-якого впливового придворного [3].

Н. Кадді відзначав, що спочатку нечисленні фаворити Короля представляли собою згуртоване співтовариство, вплив яких полягав у розподілі прихильності та нагород серед членів королівського двору. Поступово найближче оточення Якова I політизувалося, а найвпливовішими постатями стають граф Сомерсет і герцог Букінгемський [3; 57-63].

Із сучасної точки зору фракційність Уайт-холу виглядала дестабілізуючим фактором і часом спільне існування кількох центрів впливу могли запустити процес політичної нестабільності в країні. Однак ця структура стає особливо загрозливо-контпродуктивною при герцозі Дж. Бекінгемі, чия роль у королівському дворі була домінуючою і викликала політичне невдоволення його супротивників. У той же час назвати фракційність королівського двору Якова I злом було б занадто несправедливо. Внутрішні розбіжності надавали динамізму структурі королівського двору та відкривали двері Уайт-хол для нових людей, часом позбавлених аристократичних коренів, що заохочувала приплив талантів і свіжих ідей [3].

Д. Адамсон зазначає, що всі королівські двори Європи початку XVII ст. можна охарактеризувати як «багатшарові», неоднорідні і структуровані, що активно й агресивно ділять сфери впливу, конкурують одна з одною, але підтримують енергію культурного та політичного життя країни [4; 123-125].

Уайт-хол був місцем зустрічі людей з різними поглядами та пріоритетами, які могли рухатися в протилежних напрямках на політичному небосхилі. Фактично, Уайт-хол був центром прийняття всіх рішень за допомогою різних політичних угод і являв собою агломерацію елітних і потенціально-елітних груп, в яких люди, що не належали до аристократичної знаті: багаті городяни, а також нові, але збіднілі аристократи, намагалися зайняти своє місце в «ніші» королівського двору.

Необхідно відзначити, що період правління Якова I ознаменувався існуванням інших центрів впливу: це Королівська біржа, новий Уест-Енд, які відвідувалися тими ж людьми, які були вхожі і до Уайт-холу. Можливо, ці центри не були «першими серед рівних», проте претендували на місце, де могли вироблятися альтернативні Уайт-холу рішення. Королівський двір часів Якова I не був закритим простором. Уайт-хол став тим дивовижним місцем, в якому важко провести межу, що визначає, де королівський двір починався, а де закінчувався.

Територія Короля сприймалася як окремий анклав, але з великими каналами зв'язку, складною мережею спілкування, через яку він підтримував зв'язок зі своїми підданими. Королівський двір відбивав особистість і інтереси самого монарха. Яків I був досвідченим політиком зі стійкими політичними переконаннями, з величезною вірою в свої власні сили [3; 4].

Однак з урахуванням традицій культурного простору королівського двору Стюартів, в яких Король символічно визначався як батько держави, а роль дружини Короля позиціонувалася інакше і свідчила про перевагу її чоловіка, Анна Датська демонструвала активну жіночу позицію і «амазонський героїзм» [5].

На відміну від попередниці Короля Якова I, Єлизавети I, в останнього була сім'я, а його дружина і діти містили окремий двір зі своїми власними чиновниками і компаньйонами.

Кожен із королівських дворів мав окрему культурну самобутність. Королівський двір дружини Короля, Анни Датської, політично і культурно представляв альтернативний напрям.

Уявлення, поставлені або пов'язані з королевами Анною Датською і Генрієттою Марією, своїм змістом часто викривалися в спробах підірвати суспільну репутацію своїх чоловіків.

Сучасники вказували на виняткову роль Королеви Анни Датської і Генрієтти Марії в розвитку культурних традицій королівського двору. Це означало, що королівський двір Уайт-Хол не був ні єдиною монолітною та впливовою сферою навіть у межах однієї королівської сім'ї, в якій, в тій же мірі, як і в королівському дворі, перетиналися і контрастували різні погляди, думки та ставлення до мистецтва.

Велику частину часу Королева Анна Датська проводила у володіннях у Сомерсет-Хауса, що були переплановані і перейменовані в Денмарк-хаус на її прохання знаменитим архітектором і художником І. Джонсом. Вважається, що Королева Анна Датська ввела моду на уявлення Маски, тоді як педантизм її королівського чоловіка визначав характер Масок.

Значна кількість Масок, поставлених при безпосередній участі Королеви Анни Данської, були спрямовані на руйнування гендерної дискримінації жінок і формулювали ідентичність статусу Королеви рівній за значимістю Королю.

Маски королеви Анни давали зрозуміти, що королівський шлюб не бездоганний і, як здавна повелося, кожен Король, у тій чи іншій мірі, конфліктує зі своєю Королевою і знаходиться в повній або частковій залежності від неї [6].

Король Яків I благоволив до В. Шекспіра. Він підписує договір, за яким В. Шекспір потрапляє під його особливе заступництво.

Відомо, що актори з найстарішого театру Англії «Глобус», де до 1642 р. грала трупа «Слуги лорда камергера», з чийм ім'ям пов'язана творчість В. Шекспіра, 138 раз грали для королівського двору, зокрема й актори з «Слуги лорда камергера» були задіяні в Антимасках.

Ймовірно, це принесло користь В. Шекспіру, дозволило глибше зрозуміти сутність і структуру королівського двору, налагодити відносини з королівським будинком і зміцнити свої позиції [7]. Будучи щедрим, і навіть марнотратним за своєю природою Яків I дозволяв собі витратити гроші на всілякі вистави та інші задоволення.

Л. Феріс підрахував, що понад сто Масок написані і виконані за часів правління Стюартів, але багато з них безповоротно втрачені [8; 67-72]. Для коронації Якова I написано майже тридцять трактатів у віршах і прозі і безліч «різних вихвалянь» [5].

«Чорна Маска», поставлена в 1605 р. обійшлася королівському двору в 3000 фунтів стерлінгів, що викликало негайне невдоволення Таємної ради Короля, що була могутньою установою Британської імперії. Рада не забула висловити своє невдоволення Королю, однак це не призвело до бажаного результату. «Економія в 3000 фунтів стерлінгів не є можливою, тому що ефект від цієї економії матиме згубні наслідки. Неможливо пояснити послам, що Маски не відбудуться, тому що королю не вистачило грошей на її подання» [9; 79].

Даний коментар указує на специфічну функцію Маски, покликану демонструвати фінансову стабільність короля Англії іноземним послам, що, безумовно, було важливим політичним сигналом. Безсумнівно така кількість подань вимагала чималих фінансових витрат, значна частина яких припадала на костюми і декорації.

«Маска краси» Б. Джонсона, замовлена королевою Анною Датською, вразила посла Джустініані: «пишність видовища, сценічні пристосування, багатство перлів і дорогоцінного каміння, що прикрашають Королеву і її придворних дам, настільки прекрасні, що, на думку багатьох, ніхто інший не зміг би похвалитися такими багатствами» [10; 100].

Однак Маски не завжди залишали позитивне враження. Так, у листі Д. Чемберлена від 7 січня 1605 р. дипломат Д. Карлтон дозволив собі висловитися вкрай негативно про подання «Чорної Маски»: «Плутанина при вході до зали була настільки велика, що присутні втратили деякі ланцюжки, коштовності, гаманці» [11; 68].

О. Бусіно описував події 1618 р. таким чином: «Після того як Король покинув привішення, придворні накинулися на їжу як гарпії, в результаті чого був перекинутий стіл і скляні тарілки. О пів на другу ранку, повні огиди і втоми, ми повернулися додому» [12; 207].

Маски, що ставилися на Різдво, були справою державної ваги і національної гордості в контексті культурних традицій Англії: часто уявлення ставилося в бенкетній залі в палаці Уайт-Хол у Лондоні, побудованому в 1619-1622 рр. за проектом І. Джонса.

Різдвяні Маски ставилися перед політичною елітою – чиновниками, радниками, аристократами і магістратами, почесними гостями з дипломатичної спільноти, чия присутність робила уявлення подією міжнародної важливості, новини про що швидко надходили до Парижу, Відня і Мадриду.

Нерідко придворний фестиваль виливався в публічний простір. Чудові святкування були поставлені для весілля Принцеси Єлизавети в 1613 р. із масками, феєрверками та іншими тріумфальними заходами; грандіозний турнір проведений по досягненню повноліття її брата в 1621 р., а в 1634 р. Маски «Торжество світу» почалися з процесії, що йшли вулицями Лондона до Уайт-холу. Однак, у той же час Маски не можна трактувати як публічні події, широко рекламовані в країні в сучасному розумінні державної пропаганди, хоча існувала певна спроба винести уявлення Масок за межі Уайт-Хола.

На уявленнях Масок Король сидів на троні, що знаходився на піднятій платформі, тим самим втілюючи собою центр світу і незмінно притягаючи увагу всіх глядачів. Він грав свою роль, розучену раніше. Подання адресувалося королю і часто актори зі сцени зверталися безпосередньо до нього. Король одним своїм поглядом, іноді жестом, міг звернути своїх підданих на сторону добра і світла: «І всі набираються сил, молодості й бадьорості, дивлячись на його Світло» [1; 183].

У деяких Масках Король перетворювався в учасника подання і брав дари від акторів, робив схвальні або саркастичні коментарі чи просив повторити на біс фрагменти Масок, що йому найбільш сподобалися.

Існували певні межі в Масках, перетинати які було неприпустимо і недозволено.

Скасування Маски «Тріумфу Нептуна» в 1624 р., тексти якої вийшли за межі можливого, є яскравим прикладом існування «червоних ліній», які переходити не можна було.

Внутрішня напруженість проявляється в Масках, поставлених близьким колом соратників Короля і групою, серед яких можна очікувати практично рівних відносин. Іноді актори Масок

конфліктували за національною ознакою, хоча в рамках сценарію Масок королівський двір зображувався незмінно гармонійно і цілісно.

Маски були точкою відліку потрібних контактів і зближень, актів посередництва, змушуючи їх учасників до відносин лояльності і підтримки, створюючи атмосферу довіри до монархії, підкреслюючи особисту відданість аристократії і слуг Королю.

На противагу вищесказаному М. Смутс відзначав, що Маски занадто ідеалізовані, щоб бути ефективними провідниками монаршої політики [13].

Інший дослідник Д. Доллімор підкреслював, що «Маска була лише одним із кількох символічних і ритуальних свят королівської влади, утворюючи аристократичну гегемонію. Маски володіли унікальною здатністю легітимізувати структуру влади. Придворна Маска узаконила аристократію як втілення божественного порядку» [14; 26-27].

Однак здоровий глузд і інстинкт самозбереження брав гору – творці Масок добре розуміли, що неприховані лестощі на адресу Короля та його придворних здатні викликати огиду й неприйняття у значної частини придворних. Божественність аристократії була спірним питанням і категорією з розряду проблемних, навіть у той період.

Висновки. Отже:

- Структура королівського двору Якова I характеризується фракційністю та існуванням досить ворожих центрів впливів, здатних запустити процес політичної нестабільності в країні.

- Задоволення своїх королівських амбіцій через прояви «пишноти» стає основоположним принципом правління Якова I.

- Кожен із королівських дворів (двір дружини Короля Анни Датської та її дітей) мав окрему культурну самобутність і представляв альтернативний політичний та культурний напрям.

- Маски часів правління короля Якова I були сумнівними з точки зору моралі, фінансово затратні, що провокувало недоброзичливців королівського двору і давало їм підстави називати Маски порожніми, безликими і легковажними. Але з приходом Якова I починається стрімкий розвиток жанру Маски, примітні своєю винахідливістю, оригінальністю і пишністю, які перевершили в елегантності й артистизмі всі інші розваги при дворі.

- Мета кожної Маски – не тільки створення умов для консенсусу, знаходження точки асиміляції між Королем, придворними і глядачами, але й в розв'язанні вузла потенційної напруженості, що виникла в королівському дворі або поза ним, а також в естетичній насолоді і задоволенні, які повинен був отримати Король та його піддані, присутні на Масці.

- Придворна Маска демонструвала фінансову стабільність короля Англії, створювалася для аристократів, а прем'єру будь-якої Маски можна розглядати як подію державної ваги через присутність Короля, іноземних послів та інших важливих персон.

- Жанр придворної Маски також використовувався для вирішення політичних питань. Маска змінювалася у зв'язку із змінним політичним кліматом.

- Придворна Маска формувала королівські погляди на політичні зміни, пристосовуючись до умов, що змінювали відносини між монархами і їх підданими.

- Маски були чудовою машиною для створення іміджу, проголошуючи правління Якова I справедливим, мудрим і авторитетним.

- Маскам доводилося враховувати смаки глядачів і це надавало їм емоційну і психологічну складову.

- Кожна Маска мала свій погляд на політичні питання, які можна вирішити через конкретний текстовий натяк або через про монологічні тексти.

- У Масках короля Якова I питання про ідентичність британського народу стає закономірно-важливим, у той час як у більш пізніх Масках актуальним є питання про відносини британської монархії і народів, що населяють острови Британії.

- Жанр придворної Маски, часто критикований за зайву легковажність, мав вирішальне значення для еволюціонування англійського театру, який, в кінцевому підсумку, проклав шлях до розвитку опери.

Таким чином, феномен придворної Маски часів короля Якова I являв собою жанр, що виконував конструктивно-інтернаціональну, естетично-виховну, консультативну, політичну, культурно-просвітницьку, пацифістське-примирною роль, а також роль, покликану продемонструвати Європі фінансову стабільність корони Англії.

Перспективи подальших досліджень полягають у розгляді творчості Б.Джонсона і жанрових особливостей його Масок, а також питання взаємозв'язку англійської придворної Маски і французького балету.

Список використаної літератури

1. Limon Jerzy. The Masque of Stuart Culture / Publishers: Associated University Presses; 1990. 236 p.

2. Thurley Simon. *The Early Stuarts and Hampton Court* / Publisher: History Today; Volume 53; Issue 11; 2003. P. 18-24.
3. Neil Cuddy. *The Stuart Court and British Politics 1603-1714*; Paperback / Publisher: Hodder Arnold H & S; London, United Kingdom; 1903. 124 p.
4. Harris Tim. *Rebellion: Britain's First Stuart Kings, 1567-1642* / Oxford University Press, 1st Edition; 2014. 608 p.
5. Butler Martin. *The Stuart Court Masque and Political Culture* / Publisher: Cambridge: Cambridge University Press; 2008. 447 p.
6. Anna of Denmark, Henrietta Maria. *Virgins, Witches, and Catholic Queens* / Publisher: Palgrave Macmillan; 1st ed.; 2017. 230 p.
7. Alvin Kernan. *Shakespeare, The King's Playwright: Theater in the Stuart Court, 1603-1613* / New Haven: Yale University Press; 1997. 256 p.
8. Lesley Ferris. *Acting Women: Images of Women in Theater* / Publisher: Palgrave Macmillan. Series: Women in Society; 1990. 208 p.
9. Harrison G. B. *A Jacobean Journal: Being a Record of Those Things Most Talked of During the Years 1603-1606* / London; Publisher: George Routledge and Sons, Limited; 1946. P.171-178.
10. Bevington David, Holbrook Peter. *The politics of the Stuart court masque* / Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press; 1998. 335 p.
11. Dudley Carleton Dorchester, Jr. Maurice Lee Dudley / *Carleton to John Chamberlain, 1603-1624: Jacobean letters* / Publisher: Rutgers University Press; First Edition; 1972. 335 p.
12. Welsford Enid. *The Court Masque: A Study in the Relationship Between Poetry and the Revels* / Publisher: Russell & Russell Inc; Second Edition; 1962. 207 p.
13. Smuts Malcolm. *The Stuart Court and Europe: Essays in Politics and Political Culture* / Publisher: Cambridge University Press; 1996. 308 p.
14. Dollimore Jonathan, Sinfield Alan. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism* / Publisher: Cornell University Press; 2 edition; 1994. 295 p.

References

1. Limon Jerzy. *The Masque of Stuart Culture* / Publishers: Associated University Presses; 1990. 236 p.
2. Thurley Simon. *The Early Stuarts and Hampton Court* / Publisher: History Today; Volume 53; Issue 11; 2003. P. 18-24.
3. Neil Cuddy. *The Stuart Court and British Politics 1603-1714*; Paperback / Publisher: Hodder Arnold H & S; London, United Kingdom; 1903. 124 p.
4. Harris Tim. *Rebellion: Britains First Stuart Kings, 1567-1642* / Oxford University Press, 1st Edition; 2014. 608 p.
5. Butler Martin. *The Stuart Court Masque and Political Culture* / Publisher: Cambridge: Cambridge University Press; 2008. 447 p.
6. Anna of Denmark, Henrietta Maria. *Virgins, Witches, and Catholic Queens* / Publisher: Palgrave Macmillan; 1st ed.; 2017. 230 p.
7. Alvin Kernan. *Shakespeare, The Kings Playwright: Theater in the Stuart Court, 1603-1613* / New Haven: Yale University Press; 1997. 256 p.
8. Lesley Ferris. *Acting Women: Images of Women in Theater* / Publisher: Palgrave Macmillan. Series: Women in Society; 1990. 208 p.
9. Harrison G. B. *A Jacobean Journal: Being a Record of Those Things Most Talked of During the Years 1603-1606* / London; Publisher: George Routledge and Sons, Limited; 1946. P.171-178.
10. Bevington David, Holbrook Peter. *The politics of the Stuart court masque* / Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press; 1998. 335 p.
11. Dudley Carleton Dorchester, Jr. Maurice Lee Dudley / *Carleton to John Chamberlain, 1603-1624: Jacobean letters* / Publisher: Rutgers University Press; First Edition; 1972. 335 p.
12. Welsford Enid. *The Court Masque: A Study in the Relationship Between Poetry and the Revels* / Publisher: Russell & Russell Inc; Second Edition; 1962. 207 p.
13. Smuts Malcolm. *The Stuart Court and Europe: Essays in Politics and Political Culture* / Publisher: Cambridge University Press; 1996. 308 p.
14. Dollimore Jonathan, Sinfield Alan. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism* / Publisher: Cornell University Press; 2 edition; 1994. 295 p.

ФЕНОМЕН ПРИДВОРНОЙ МАСКИ В КУЛЬТУРЕ КОРОЛЕВСКОГО ДВОРА ИАКОВА I АНГЛИЙСКОГО

Соколова Алла – кандидат педагогических наук,
старший преподаватель кафедры теоретической
и прикладной культурологии,
Национальная музыкальная академия
им. А. В. Неждановой, г. Одесса

Выявлено, что жанр Маски – важный элемент культуры Англии первой пол. XVII века. Раскрыта структура королевского двора Иакова I, характеризующаяся фракционностью и существованием центров влияния, враждебными отношениями, которые были способны запустить процесс политической

нестабильності в стране. Виявлено різноманітність традицій культурного простору королівського двору Стюартів, в якому королівський двір Анни Датської стає альтернативним напрямком.

Установлено, що принцип правління Короля Якова I розглядається через призму задоволення королівських амбіцій шляхом проявлення «величчя і розкоші» в придворній Масці.

Відкрито сутність феномена придворної Маски Короля Якова I, виражена в конструктивно-інтернаціональному, естетично-виховному, культурно-просвітницькому, консультативному, пацифістсько-примиральному аспектах, а також в демонстрації країнам Європи фінансової стабільності корони Англії.

Ключові слова: придворна Маска, королівський двір Якова I, дворець Уайт-холл, культурні традиції, феномен.

THE PHENOMENON OF THE MASQUE IN THE CULTURE OF THE ROYAL COURT OF JAMES THE FIRST OF ENGLAND

Sokolova Alla – PhD, (Candidate of Pedagogical Sciences),
Senior Lecturer, Department of Department of Cultural,
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

It was revealed that the Masque is an important element of the culture of England of first half of XVII century. The structure of the royal court of James I is revealed. It is characterized by factionalism and the existence of centers of influence, the hostile relations of which were capable of starting the process of political instability in the country. The diversity of traditions of the cultural space of the royal court of the Stuarts is indicated, in which the royal court of Anne of Denmark was an alternative direction. It has been established that the main principle of the reign of James I is viewed through the prism of satisfying royal ambitions by manifesting «splendour and luxury» in the court Masque.

The essence of the phenomenon of the Court Masque of King James I is revealed, which was expressed in constructively-international, aesthetically-educational, cultural and educational, advisory, pacifist-reconciliatory aspects, as well as in demonstrating to Europe the financial stability of the crown of England.

Key words: Court Masque, the royal court of James I, the palace of Whitehall, cultural traditions, the phenomenon.

UDC: [78.7.034] (410.1)

THE PHENOMENON OF THE MASQUE IN THE CULTURE OF THE ROYAL COURT OF JAMES THE FIRST OF ENGLAND

Sokolova Alla – PhD, (Candidate of Pedagogical Sciences),
Senior Lecturer, Department of Department of Cultural,
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The aim of this paper is to characterize the structure of the royal court of England during the reign of James I, to identify the cultural traditions of the palace of Whitehall, the cultural identity of the royal court of Anne of Denmark, to determine the purpose of the genre of Masques, and to indicate the essence of the phenomenon of Masques of the reign of James I.

Research methodology. Fourteen publications by leading English scholars on this subject were considered, including archival data and historical sources. The materials of the literature were studied using logical, historical, chronological, problem-chronological and historical-retrospective methods.

Result. It has been found that the structure of the royal court of James I is characterized by factionalism and the existence of hostile centers of influence that were able to start the process of political instability in the country.

Satisfying one's royal ambitions through manifestations of «splendor» becomes the fundamental principle of the reign of James I.

Each of the royal courts (the court of the wife of the King, Queen Anne of Denmark and her children) had a separate cultural identity, represented an alternative political and cultural direction. With the advent of James I, the rapid development of the Masques genre begins. Masques are notable for their ingenuity, originality and splendor, which surpassed all other entertainments at court in both elegance and artistry.

The purpose of each Masque is to find the point of assimilation between the King, the courtiers and the audience, but also to resolve the knot of potential tension, time and time arising in the royal court. The genre of the Court Masque, often criticized for being too frivolous was crucial for the evolution of English theatre, which ultimately paved the way for the development of opera. Thus, the phenomenon of the Court Masque of the time of King James I lies in constructively-international, aesthetically-educational, advisory, political, cultural and educational, pacifist-reconciliatory aspect, as well as in demonstrating to Europe the financial stability of the crown of England.

Novelty. An attempt is made to characterize the structure of the royal court of James I, to reveal the essence of the phenomenon of the court Masque of the reign of James I.

The practical significance. The materials of this study can be used at lectures and seminars on the history of foreign culture, theory and history of culture in secondary and higher education institutions.

Key words: Masque of the court, the royal court of James I, the palace of Whitehall, cultural traditions, the phenomenon of the Masque.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

УДК 7.01.03(477.83/.86) «194» Григор Лужницький
ЗМІНА ПОКОЛІНЬ ТА ТРАДИЦІЙ В ІНТЕЛІГЕНТСЬКИХ КОЛАХ СХІДНОЇ ГАЛИЧНИНИ
У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ (Григор Лужницький)

Белінська Людмила – кандидат історичних наук, доцент,
Львівський національний університет ім. І. Франка, м. Львів
<http://orcid.org/0000-0002-4716-6011>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.284>
ludmyla.belinska@gmail.com

У культурному просторі Львова першої пол. ХХ ст. відомим був катехит о. Леонід Лужницький. Належність до духовного стану, шляхетне походження, високі студії, культурні зацікавлення, добірне товариство колег-однодумців утворило специфічну когорту української шляхетної греко-католицької еліти. Свої знання, культуру, досвід Лужницькі передали наступним поколінням. У різних соціальних змінах зуміли зберегти засади доброго виховання, толерантності, розуміння власних дітей, що допомогло зберегти родинний генофонд сповненим людської гідності, впевненості, високої культури. Яскравим прикладом цього є постать Григора Лужницького, який обрав світський шлях, досліджував історію Греко-католицької церкви, мав неабиякий літературний талант, присвятив життя театру та науковій діяльності.

Ключові слова: Лужницькі, театр, культура, духовність, виховання

Актуальність проблеми. В умовах українського сьогодення важливо спроектувати увагу на прикладах родинного виховання, родинної культури, що дозволила сформуванню інтелектуальний, освітній капітал української нації. У важкому історичному минулому України необхідно знаходити більше яскравих моментів, котрі б формували позитивну модель національної пам'яті, позбавлену трагічного досвіду.

Серед різноманіття родинних історій виокремлюємо колективні біографії українських родин, зокрема, Григора Лужницького, котра зуміла впродовж століть уникнути травматичного досвіду і служити розвитку національної культури.

Мета статті – ознайомити науковців та широку громадськість із самовідданою творчістю українського письменника, драматурга, історика церкви, проф. Г. Лужницького (1903-1990 рр.).

Останні дослідження та публікації. Творчість Г. Лужницького представлена у статтях проф. Л. Рудницького [11], монографії «Національна пам'ять української діаспори США» [1]. Джерелом написання статті стали матеріали з родинного архіву доньки Г. Лужницького – Х. Кульчицької, напрацювання викладачів факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка – С. Роси-Лаврентій [10], Р. Лаврентія [6].

Вклад матеріалу дослідження. В культурному просторі Львова кінця ХІХ – І пол. ХХ ст. відомим був катехит о. Леонід Лужницький. Належність до духовного стану, шляхетне походження, краща освіта, культурні зацікавлення, добірне товариство колег-однодумців, ще й пов'язане родинними зв'язками, утворило специфічну когорту української шляхетної греко-католицької еліти.

Свої знання, культуру, досвід Лужницькі передавали наступним поколінням. У різних соціальних змінах вони зуміли зберегти засади доброго виховання, толерантності, розуміння щодо власних нащадків, що допомогло зберегти родинний генофонд сповненим людської гідності, впевненості, високої культури. У священницьких родин панувала своєрідна родинна культура, яку П. Бурдє назвав «габітусом» [7]. Це спосіб думання, сприйняття, фізична подібність, спільний смак, естетичне відчуття, ментальні звички, повсякденні знання, щоденний набутий досвід, який формує родинну культуру кожного дому. Габітус охоплює чотири складові: моральну (Etos), тілесну (Hexis), розумову (Eidos), естетичну. Фактично ці складові виховання у родині перегукуються з принципами української етнопедагогіки, у якій домінують релігійне, трудове, розумове, естетичне виховання.

Життєвий шлях Л. Лужницького відрізнявся від предків, які століттями служили у греко-католицькими парохами у селах Східної Галичини. Леонід обрав урбанізований спосіб життя у Тернополі, Львові та навчання у Відні.

Крім цієї зміни родинних традицій о. Леонід прийняв вибір своїх дітей, які розвивали свої таланти у міському середовищі. У родині отця Леоніда та Климентини Лужницьких виховувалося троє дітей. Найстарший син Олег, донька Юлія, молодший син Григор.

О. Лужницький обрав фах фотографа та журналіста. Найближчим до батька був Григор, який народився 27 серпня 1903 р. у Львові. Хлопець успадкував від батьків любов до мистецтва, театру, науки, релігії. Ця суміш зацікавлень і талантів дала світові відомого драматурга, історика церкви, культуролога, психолога. Виховання у родині святоюрського каноніка прищепило Григору глибоку віру у Бога. Будучи учнем 7-8 класу львівської академічної гімназії, він став членом-засновником «Марійської дружини».

Через часті хвороби Григор надолужував навчання вдома, де була велика бібліотека. Виховав у

собі пошану до книжки, охоту до читання, самостійність мислення, релігійні засади і віру в Боже Провидіння. Хлопця часто відправляли на оздоровлення до родини у селах Тернопільщини – Сороцька, Скалату. Григор займався самоосвітою, оскільки й у родичів були добрі бібліотеки. Йому імпонувала культура людини українського села, природа. Будучи старшим, Григор захоплювався Львовом, львівськими батярами, але село, культура, набожність і сила природи вплинули на формування приватних рис характеру. Це згодом виявиться і у творчості [5].

1921 р. Григор закінчив академічну гімназію у Львові і записався до українського таємного університету, який діяв нелегально від польської влади. Там юнак слухав лекції таких корифеїв української науки як В. Щурат, І. Белей, К. Студинський, М. Кордуба. 1922 р. Г. Лужницький разом із редактором та видавцем Ол. Мохом став членом-засновником Товариства українських католицьких письменників «Логос», членом однойменного видавництва, видавцем бібліотеки перекладів із світової літератури під назвою «Бібліотека Меріяма».

У березні 1922 р. Лужницький виїхав до Граца, щоб студіювати в університеті ім. К. Франца філософію, слов'янську культуру Східної Європи. Закінчив навчання захистом докторату на тему «Розвій української лірики ХІХ ст.», отримав звання доктора філософії.

Під час перебування у Празі 1925 р., як делегат українських Марійських товариств на Марійський міжнародний конгрес у Празі, виступив із критикою польського уряду за переслідування Української католицької церкви в Галичині. У Празі співпрацював у щомісячнику «Національна думка» та «Студентський вісник».

Молодий науковець повернувся до Львова 1927 р., став літературним і театральним критиком щоденника «Новий час», редактором католицького місячника «Поступ» та видавництва «Українська Бібліотека» (започаткував І. Тиктор), видавав журнал «Аматорський Театр». За короткий час помістив майже 500 статей і розвідок на літературно-театральні теми у часописах і журналах, написав дві оперети «Жабуриння» і «Подружжя у двох мешканнях» (музика В. Балтаровича), 7 повістей і 11 п'єс, які поставили українські театри, започаткував неорелігійну українську драму.

За розвідку «Трагедія одної творчости» (про творчість Тичини) і розвідку про найбільшого католицького письменника П. Бурже 1927 р. літератора прийняли до НТШ. Г. Лужницький писав під псевдонімами Нигрицький, Ортинський, Меріам. Працював літературним керівником театру «Заграва», яким з 1931 р. керував актор та режисер В. Блавацький.

Першою виставою драматурга у театрі стала історична драма «Ой, Морозе, Морозенку» (1933 р.), присвячена Н. Морозенку, курсунському полковнику, соратнику Б. Хмельницького.

Коли Лужницького вперше чекали у театрі «Заграва», актори думали, що прийде гонористий редактор, журналіст і драматург, а прийшла «молода, весела і надзвичайно товариська персону і відразу з'єднала собі серця всіх акторів. Був богемістом із крові і кости, та сприймав із гумором всякі невідрадні обставини для українського театру за польської окупації» [8].

Друга історико-релігійна драма «Ой, зійшла зоря над Почаєвом» (1934 р.), де показана трагедія Почаївського монастиря, який пережив руйнування з боку турків та росіян. 1936 р. у театрі «Заграва» поставили драму Лужницького «Дума про Нечая». Наступною релігійною драмою, яка йшла у театрі, стала «Голгота». Г. Лужницький зазначав, що «психічна потреба такої п'єси була у кожного українця, бо кожен пережив Велику П'ятницю державницьких змагань, і всі вірили і ждали Воскресіння» [9; 23].

Наступною успішною його роботою для театру стала інсценізація на основі роману-повісті Г. Сенкевича «Камо грядеші». Виставу щодня ставили тричі при заповнених залах різних міст Галичини. Видавництво «Оссолінеум» прохало дати дозвіл на переклад інсценізації на польську мову, а донька Г. Сенкевича пані Корнілович вислала подяку Блавацькому та Лужницькому. Репертуар «Заграви» включав також історичну драму Лужницького «Слово про Ігорів похід» (1937 р.). Ця вистава мала величезне значення, бо в радянській Україні твір визнали надбанням лише російської літератури.

Він написав для театру «Заграва» й історичну драму «Лицарі ночі» про зруйнування Запорізької Січі військами Катерини ІІ, драму «Інваліди», комедію «Муравлі», присвячену муравлиній праці купецтва, яке забезпечило працею чимало людей, врятувавши їх від фінансової кризи.

Працюючи з театром «Заграва», Григор познайомився з багатьма акторами: В. Блавацьким, Л. Боровиком, Є. Курилом, Б. Паздрієм, Євгеном та Вірою Левицькими, Ол. Данилком, Г. Істоміною, Я. Рудакевичем, Людмилою та Василем Сердюками і ін.

Попри виснажливу творчу діяльність Г. Лужницький цікавився важливими політичними моментами життя галицьких українців, які опинилися на той час під Польщею. Важливою пам'ятною датою для українців став Листопадовий Чин 1918 р.

1 листопада 1928 р. колишні офіцери УГА зібралися у Народному домі в приміщенні «Бесіди» на урочистий бенкет, присвячений 10-й річниці Листопадового Зриву. 2 листопада польська поліція

провела масові арешти. Затриманих звинувачували у належності до УВО. У поліційному звіті від 26 листопада 1928 р. зафіксовано, що протягом місяця були арештовані 108 осіб. Серед них Іван Теодор Рудницький, Григор та Олег Лужницькі. За браком доказів 6 листопада їх звільнили» [1, 118].

Батькам імпонувала позиція Григора: його участь у релігійних Товариствах, захоплення сина літературою, читали твори, написані для театру. Подружжя Лужницьких і самі відвідувало театр, Климентина мала добрий голос, абсолютний слух, грала на піаніно. Однак публічно ніколи не виступала, це було неприйнятно для дружин священника. Та й шляхетська культура публічні виступи не толерувала. Георг Крістіан фон Ведекінд так пояснював це з погляду шляхетського етосу у 1816 р.: «Цінність акторської гри у міміці. Шляхта не може собі дозволити грати чужі ролі, це не гідно. Великі міста потребують театру і акторської гри. Але шляхта не може бути акторами. Публічно говорити інше, ніж ти думаєш, ніж те, що є на серці – нечесно. Неприпустимо копіювати поганих людей і особисто виносити на огляд їхні образи. Це може робити лише клас людей, які присвятили себе цій професії» [13; 37].

Доленосним було знайомство Г. Лужницького з Ніною Конашинською, вродливою, талановитою і творчою акторкою, яка виступала під прізвиськом Блавацька. Творчий та сімейний тандем Григора та Н. Лужницьких дав багато розвитку українського театру і акторської майстерності загалом.

1939 р. Г. Лужницький викладав літературу як асистент філософського факультету Львівського університету, працював в оперному театрі літературним керівником відділу драми, у драматичному театрі ім. Лесі Українки, а також завідувачем та керівником театральної студії.

Під час німецької окупації Г. Лужницький, як Голова Спілки українських письменників, очолював «Літературно-мистецький клуб» та «Клубовий Театр». Праця в оперному театрі була дуже напруженою, відпочивав лише в колі родини, де росли донька Христина і син Олександр, а також у колі однодумців в «Літературно-Мистецькому Клубі». Рятував у амбівалентних життєвих ситуаціях гумор – родинна риса Лужницьких.

Улітку 1944 р., коли німці покинули Львів, а їм на зміну прийшла радянська армія, один агент НКВД загинув від вибуху німецької бомби. При ньому знайшли список українців, яких планувалось заарештувати негайно. У списку третім стояло ім'я Г. Лужницького. Очевидно, що залишатися у місті, та й в Україні було небезпечно. 28 липня 1944 р. Григор, Ніна Лужницькі з дітьми та стареньким о. Леонідом покинули українську землю [1; 132].

В еміграцію зважиться не кожен. Однак підштовхнули покинути рідну землю життєвий і родинний досвід, вміння зорієнтуватись та передбачити розвиток подій. Німецький вчений П. Альгайт правильні доленосні рішення класифікує як «*Biografizität*» [12]. Ці рішення підказує акумульований соціальний досвід поколінь, шляхетського та священничого етосу предків, особистий код досвіду, внутрішня логіка, що сформувались під впливом зовнішніх чинників та інформованості. Набутий досвід врятував від досвіду травматичного, хоча все життя Григора мучила ностальгія, «зов крови» рідного краю.

Вимушена еміграція стала для Лужницьких важким випробуванням. Переїхавши Турку і Сколе, як і багато львівських письменників і театралів, об'єднаних у Літературно-мистецькому Клубі, Лужницькі їхали переповненим поїздом. Серед скитальців було майже 20 дітей, зокрема, Христина і Олександр Лужницькі. Вагоновожатим був п. Еліяшевський. Він розпорядився: «Нема ради, панове, еліта мусить податись на вершини Олімпу, де їй і місце». І частина подорожніх перебралися на «гурни Шльонськ», як казали сихівські батяри, тобто на дах вагону. Періодично поїзд бомбардували, літаки скидали парашутистів. Одна серйозна зупинка потяга відбулася біля словацького містечка Міскольча [2]. Так львівська мистецька і театральна еліта дісталася до Граца (Австрія) і починалося для всіх нове життя на чужині.

Г. Лужницькому пощастило, він знав німецьку мову, мав відповідну освіту, тому влаштувався асистентом проф. Шмідта на кафедрі слов'янської філології університету Граца. 30 квітня 1946 р. науковець захистив габілітаційну працю і отримав ступінь доцента слов'янської філології університету. 1946-1949 рр. викладав історію культури слов'янського сходу Європи на філологічному факультеті. Як професор-гість на запрошення римо-католицького теологічного факультету в Граці й римо-католицького єпископського ординаріату викладав історію літургії Східної церкви та історію Східної Церкви [4].

Поряд із працею в університеті, Г. Лужницький виступав у католицьких товариствах із доповідями про переслідування української католицької церкви в Україні, про діяльність Митрополита Андрея Шептицького. Одночасно дописував до католицького віденського тижневика «Die Furche», наукового журналу «Blick nach Osten» (статті «Die Ostkirche der Gegenwart», «Metropolit Andreas Graf Septuckyj» та інші).

Починаючи з 1948 р. усі надії родини Лужницьких були пов'язані з еміграцією до США, Канади, Австралії. Залишатися в Австрії було все важче. Григор через думки про майбутнє втратив душевний спокій і прагнув вивезти родину з Європи. У листі до сестри Юлії та Івана Теодора

Рудницьких від 14 липня 1948 р. він писав: «Я врешті скінчив семестр (ух, кажу Вам, ледве дотягнув до кінця!). Сиджу дома і журюся. Ситуація наразі дуже погана, а якщо би був песимістом, то просто безвихідна. Кир Іван (єпископ Іван Бучко – Л.Б.) обіцяв повну поміч, узяв мої документи й – замовк. Була тут американська єзуїтська комісія науковців: двох професорів університету з Нью-Йорку. Сердечно зі мною говорили, сказали, що я їм дуже сподобався і рішуче заангажують мене на якийсь університет в Америці. Від одного американського професора дістав позитивну, бо дуже сердечну відповідь, він просив вислати curriculum vitae і буде старатися...Буде, але що зі мною буде за місяць-два? А між тим всі знайомі, які виїхали, пишуть «не рухатися з Європи». Добре не рухатися, але як? От і сиджу й думку думаю і куди, роздумую і нічого не можу придумати. Завжди собі пригадую жида з-під Косова Френкля, який казав «я втратив кредит довіри після набутого досвіду». А дотепер в мене цього досвіду чимало назбиралось» [3; 154]. Емігрувати Лужницьким вдалося до США 1949 р.

Влаштувавши побут у США, Григор продовжив наукову діяльність. Працював у оо. Василян (у Бибилоні), де упорядкував працю «Історія української церкви від 988 р. по 1950 р». 1 липня 1950 р. Г. Лужницький став співредактором католицького щоденника «Америка», органу «Провидіння», дійсним членом американської асоціації викладачів славістики Східної Європи. 1953 р. – членом Американської католицької асоціації істориків. Г. Лужницький викладав у Пенсільванському університеті українську літературу, у мистецькій студії у Філадельфії, керував українським «Народним університетом», був продеканом факультету літератури Українського Технічного господарського інституту в Мюнхені, філія якого була у Нью-Йорку. 1954-1974 рр. став професором-гостем Українського Католицького університету ім. Климента Папи в Римі, філія якого знаходилася у Філадельфії.

У США Г. Лужницький заснував Асоціацію Української Католицької преси у вільному світі (1952 р.), накладом «Провидіння» з'являється його наукова праця українською мовою «Українська Церква між Сходом і Заходом» (1954 р.), монографії «Єпископ-Піонер» про єпископа Сотера Ортинського, англійською мовою «The Persecution of the ukrain Church by Soviet Rossion Regime» (1972 р.), численні статті на сторінках часописів «Америка», «Шлях», «Світло», «Провидіння», у збірниках, виданих НТШ. Підготував монографії «Спроба каталогу чудотворних ікон Богоматері України» (192 ікони), «Церковний словник християнської України». 1964 р. вийшла праця «Ukrainian Literature Within the Framework of World Literature».

Г. Лужницький «дивився на світ крізь призму Заходу. Його світогляд був обумовлений західною культурою. Він читав польські, чеські та німецькомовні твори і журнали навіть в Америці, з них, радше, ніж з американських джерел, він черпав інформації про сучасне життя» [11].

У США Лужницькі оселились у місцевості Крім Рідж у Нью-Джерсі. Там українські актори, режисери, письменники заснували своє поселення, яке назвали Черче. У домі Лужницьких поступово сформувалася багата бібліотека, відвідувало шановану гостинну родину цікаве товариство. О. Лисяк згадував, що коли панство Лужницьких переїхало до Цінамінсона у Нью-Джерсі, зустрічі акторів, режисерів у приватному приміщенні ставали ще частішими. Така творча атмосфера сприяла появі нових проєктів, одним з яких стало написання книги «Наш театр», головним редактором якої обрали Г. Лужницького. Актор В. Шашаровський, Б. Паздрій, Ю. Кононів, Івасівка, О. Лисяк із скриптами, коректою, фотографіями збиралися у проф. Лужницького для обговорення книги. Ділові наради, палкі дискусії, розмови врівноважував своїм спокоєм Г. Лужницький.

Великою честю для родини була відзнака папи Івана Павла II, вручена Г/ Лужницькому 1984 р. Це була золота медаль із надписом «За довголітню, вірну, прикладну та жертвенну працю для добра св. Церкви».

Релігійні, духовні та художні твори Г. Лужницького справляли помітне враження на громадськість. Особливо припали до душі «Дванадцять листів о. Андрея Шептицького до матері», які деякі священники прийняли за правдиві листи митрополита та посилалися на них під час богослужіння.

3 березня 1990 р. Г/ Лужницький помер. Трохи більше року не дожив він до проголошення незалежної України. В останні дні свого життя думав про улюблений Львів. Стаття «Місто святого Юра», вміщена у «Новій Зорі» за квітень 1990 р. вийшла через тиждень після смерті драматурга, який писав про Львів, собор святого Юра, галицьке духовенство, українську державу.

Висновки. Основи шляхетської культури, яка знайшла свою когерентність у греко-католицькому духовенстві, продовжили своє існування в культурі української інтелігенції, що займалася літературою, історією релігії, мистецькою творчістю, науковими дослідженнями. Багато видатних талановитих митців поєднували творчість із популяризацією української історії, однак їхні

імена маловідомі у сучасній Україні. Серед них – ім'я Г. Лужницького, особистий внесок якого в національну незалежність презентуємо сьогодні.

Донька Г. Лужницького, Христина Кульчицька та його племінник – проф. Леонід Рудницький заснували стипендію ім. Г. Лужницького. Щороку на Міжнародний День театру нею відзначають кращих студентів факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка. Таким чином, поки промовляють ім'я людини, доти вона живе.

Список використаної літератури

1. Белінська Л. Національна пам'ять української діаспори США. Львів, 2015. 276 с.
2. Ікер. Спомини без претензій до ювілею. *Вісті комбатанта*. 1964. С.126-127.
3. Качмар Л. Іван Теодор Рудницький. Життя на тлі історії. Львів, 2006.
4. Климовський Я. У першу річницю смерті св. п. Г. Лужницького. *Свобода*, 21 берез. 1991.
5. Лист Олександра Лужницького до Леоніда Рудницького від 9 лют. 1993 р. З *родинного архіву Христини і Богдана Кульчицьких*.
6. Лаврентій Р. Українська сцена у полікультурному просторі Австро-Угорщини (друга пол. XIX – поч. XX ст.). *Хрестоматія*. За матеріалами австрійської преси. Львів, 2017. 174 с.
7. Осипчук А. Габітус як механізм синтезу структури й агентності в соціологічній теорії П'єра Бурдьє. режим доступу: [ekmair.ukma.edu.ua > bitstream > handle](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle)
8. Паздрій Б. Про автора і його драматичну творчість. *Спогад із родинного архіву Христини та Богдана Кульчицьких (США)*.
9. Ревуцький В. «Заграва» 1933-1938 рр. *Кілька слів про театр*. Львів, 2000.
10. Роса-Лаврентій С. Між літературознавством та театральною критикою: театрознавчий дискурс у львівській українській пресі 1930-х років. *Вісник Львів. ун-ту. Серія мистецтвознавство*. Вип. 19. Львів, 1918. С. 129-141.
11. Рудницький Л. Григор (Русьо) Лужницький (1903-1990). *Наш театр*. Львів, 1992. 191 с.
12. Alheit P. «Biographizität» als Lernpotenzial. Konzeptionelle Überlegungen zum biographischen Ansatz in der Erwachsenenbildung /Peter Alheit. N. Krüger, W. Marotzki *Erziehungswissenschaftliche Biographieforschung*. Opladen. 1995. S. 276–307.
13. Wedekind G. Über den Werten des Adels und Ansprüche des Zeitgeistes auf Verbesserung des Adelsinstituts. Darmstadt, 1816. 207 s.

References

1. Belinska L. Natsionalna pamiat ukrainskoi diaspory SShA. Lviv, 2015. 276 s.
2. Iker. Spomyny bez pretenzii do yuvileiu/ Iker. *Visti kombatanta*. 1964. S.126-127.
3. Kachmar L. Ivan Teodor Rudnytskyi. Zhyttia na tli istorii. Lviv, 2006.
4. Klymovskiy Y. U pershu richnytsiu smerti sv. p. H. Luzhnytskoho/Ia. Klymovskiy. *Svoboda*, 21 berezn. 1991.
5. Lyst Oleksandra Luzhnytskoho do Leonida Rudnytskoho vid 9 liutoho 1993 r. *Z rodynnoho arkhivu Khrystyny i Bohdana Kulchytskykh*.
6. Lavrentii R. Ukrainska stsena u polikulturnomu prostori Avstro-Uhrorshchyny (druha pol. XIX – poch. XX st.). *Khrestomatiiia*. Za materialamy avstriiskoi presy. Lviv, 2017. 174 s.
7. Osypchuk A. Habitus yak mekhanizm syntezu struktury y ahentnosti v sotsiolohichnii teorii Piera Burdie. rezhym dostypu: [ekmair.ukma.edu.ua > bitstream > handle](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle).
8. Pazdrii B. Pro avtora i yoho dramatychnu tvorchist. *SpoHAD z rodynnoho arkhivu Khrystyny ta Bohdana Kulchytskykh (SShA)*.
9. Revutskiy V. «Zahrava» 1933-1938 rr. Kilka sliv pro teatr /V. Revutskiy. Lviv, 2000.
10. Rosa-Lavrentii S. Mizh literaturoznavstvom ta teatralnoiu krytykoiu: teatroznachnyi dyskurs u lvivskii ukrainskii presi 1930-kh rokiv. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo*. Vyp. 19. Lviv, 1918. S. 129-141.
11. Rudnytskyi L. Hryhor (Ruso) Luzhnytskyi (1903-1990). *Nash teatr*. Lviv, 1992. 191 s.
12. Alheit P. «Biographizität» als Lernpotenzial. Konzeptionelle Überlegungen zum biographischen Ansatz in der Erwachsenenbildung / Peter Alheit. N. Krüger, W. Marotzki *Erziehungswissenschaftliche Biographieforschung*. Opladen, 1995. S. 276–307.
13. Wedekind G. Über den Werten des Adels und Ansprüche des Zeitgeistes auf Verbesserung des Adelsinstituts. Darmstadt, 1816. 207 s.

СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ И ТРАДИЦИЙ В ИНТЕЛЛИГЕНТСКИХ КРУГАХ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЦИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА (Григор Лужницький)

Белинская Людмила – кандидат исторических наук, доцент, Львовский национальный университет им. И. Франка, г. Львов

В культурном пространстве Львова первой пол. XX в. известным был катехит о. Леонид Лужницький. Принадлежность к духовному сословию, благородное происхождение, высокие студии, культурные интересы, отличное общество коллег-единомышленников создало специфическую когорту украинской благородной греко-католической элиты. Свои знания, культуру, опыт Лужницькие передали следующим поколениям. В резких

социальных изменениях сумели сохранить основы хорошего воспитания, толерантности, понимания собственных детей, что помогло сохранить семейный генофонд полным человеческого достоинства, уверенности, высокой культуры. Ярким примером этого служит фигура Григория Лужницкого, который выбрал светский путь, исследовал историю Греко-католической церкви, обладал незаурядным литературным талантом, посвятил жизнь театра и научной деятельности.

Ключевые слова: Лужницкий, театр, культура, духовность, воспитание

CHANGE OF GENES AND TRADITIONS IN THE INTELLIGENT CIRCLES OF EASTERN HALYCHYNA IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Belinska Ludmila – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Ivan Franko National University of Lviv, Lviv

In the educational and cultural space of Lviv in the first half of the twentieth century. the catechite of pr. Leonid Luzhnitsky Spiritual affiliation, noble backgrounds, high-level studios, cultural interests, an associate group of like-minded colleagues formed a specific cohort of the Ukrainian noble Greek Catholic elite. Luzhnytsky passed on their knowledge, culture and experience to the next generations. In sharp social changes they managed to keep the principles of good education, tolerance, understanding of their own children, which helped to keep the family gene pool full of human dignity, confidence and high culture. A striking example of this is the figure of Gregor Luzhnytsky, who deeply chose the secular path, researched the history of the Greek Catholic Church, had remarkable literary talent, devoted his life to theater and scientific activity.

Key words: Luzhnitsky, theater, culture, spirituality, education

UDC 7.01.03(477.83/.86) «194» Григор Лужницький

CHANGE OF GENES AND TRADITIONS IN THE INTELLIGENT CIRCLES OF EASTERN HALYCHYNA IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Belinska Ludmila – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Ivan Franko National University of Lviv, Lviv

The aim of the article is to acquaint scientists and the general public with the selfless work of the Ukrainian writer, playwright, church historian, Professor Grygor Luzhnitsky (1903-1990).

The research methodology consists of such methods as analysis and synthesis, as well as a comparative method. In today's Ukrainian context, it is important to draw attention to the examples of family education, a family culture that has enabled the formation of the intellectual, educational capital of the Ukrainian nation. In the difficult historical past of Ukraine, it is necessary to find more vivid moments that would form a positive model of national memory, devoid of tragic experience. Among the diversity of family histories, we highlight the collective biographies of Ukrainian families, in particular, the family of Grygor Luzhnitsky, who has been able to escape traumatic experiences and serve the development of national culture over the centuries.

The novelty. Culture is always in the dynamics, changes and transformations. Due to certain mechanisms of gravity, even in the most difficult historical circumstances, cultural practices, mentality, education, consciousness are preserved and coherently passed on to the next generations, forming the nations. Thanks to new materials, a more complete portrait of Grygor Luzhnitsky's life has been drawn. His personality is represented in the chain of generations of Luzhniki who were priests of the Greek Catholic Church. He inherited from his parents a love of art, theater, science, religion. Interest in religion was manifested in the scientific study of the history of the Greek Catholic Church. The fascination with literature manifested itself in theatrical creativity. This mix of interests and talents gave the world a renowned playwright, church historian, cultural scientist, psychologist.

Results The foundations of noble culture, which found its continuation in the Greek Catholic clergy, continued their existence in the culture of the Ukrainian intelligentsia, which was engaged in literature, history of religion, artistic creation, scientific research.

The practical significance. G. Luzhnytsky's daughter Christina Kulchytska and his nephew – prof. Leonid Rudnytsky founded the Grygor Luzhnitsky Scholarship. Every year, it celebrates the best students of the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko National University of Lviv. That way, as long as the person's name is spoken, they are still alive. Ukrainian cultural scientists, educators can find the information, contained in this article, useful for developing a new methodology for teaching «History and Theory of Theater» courses, «History and Theory of Culture» for students of Ukrainian universities.

Key words: Luzhnitsky, theater, culture, spirituality, education.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

УДК 316.74

**ВПЛИВ БЛИЗЬКОГО ОТОЧЕННЯ ЯК ЧИННИКА СОЦІАЛІЗАЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ
ОБДАРОВАНОЇ ОСОБИСТОСТІ**

Добіна Тетяна Геннадіївна – кандидат культурології, доцент кафедри соціології та соціальної роботи ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет», м. Маріуполь
<http://orcid.org/0000-0002-4830-2679>
tatyanaadobina@gmail.com

Шайхатдінов Андрій Загітович – кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри природничо-наукових і гуманітарних дисциплін, Азовський морський інститут, м. Маріуполь
<http://orcid.org/0000-0003-4811-7358>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.285>
kafenigd@ami.edu.ua

Висвітлено педагогічну діяльність Б. Лятошинського як певну складову процесу українського культуротворення. Використано культурно-антропологічний підхід, який дає можливість дослідити особистість Б. Лятошинського як вихователя і як вихованця та визначити ряд чинників соціалізації, що впливають на зміни особистості в її культурному оточенні. Зазначено специфіку педагогічної діяльності Б. Лятошинського та його освітньо-виховних принципів як невід'ємної складової українського культуротворення, представлені у вимірах педагогічної діяльності.

Ключові слова: Борис Лятошинський, педагогічна діяльність, освітньо-виховні принципи, культуротворення, культуротворчий потенціал.

Постановка проблеми. Персоніфікований підхід до вивчення творчого доробку митців у вимірах широкого спектру складових культуротворення, враховуючи потенціал і універсальність методології розкриття культурологічної проблематики, попри і співзвуччя з духовно-естетичними реаліями сьогодення, поки недостатній. Тому звернення до постаті Б. Лятошинського виявляється цілком закономірним, адже він уособлює основні риси представника української інтелігенції, становлення художньо-естетичної позиції якого пов'язане з 20-ми роками ХХ століття і може розглядатися як справжній митець конкретного історико-культурного часу.

Аналіз досліджень і публікацій. Наявні наукові аналітичні розробки, дисертації, монографії та інші, присвячені постаті Б. Лятошинського публікації, розкривають зміст і високий фаховий рівень багатьох граней діяльності композитора, висвітлюють конкретні питання музичної мови і стилю його оригінальних творів. Число ж робіт, присвячених педагогічній діяльності Лятошинського, на жаль, обмежується лише спогадами його учнів [1, 2, 5] і статтею М. Копиці «Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність» [4].

У сучасній педагогічній науці і практиці увага акцентується на спілкуванні педагога з учнями чи студентами і розглядають цей компонент як систему методологічних засобів вирішення навчально-виховних і соціально-психологічних завдань співпраці педагога з колективом учнів, котра забезпечує ефективність освітньо-виховного розвитку індивіда. Цій проблемі в сучасній культурній сфері великого значення й наукового обґрунтування надають і вітчизняні і зарубіжні вчені: Н. Волкова [3], А. Мудрик [6], Л. Савенкова [7], В. Семиченко [8], І. Трухін [9] та ін.

У зв'язку з цим, актуальність даної статті вбачається в необхідності здійснення дослідження, котре має найбільш повно охопити неоціненний внесок Б. Лятошинського у розвиток музичної педагогіки, що дозволить розширити уявлення про масштаби його професійної діяльності та її важливе значення для престижу й розвитку української культури.

Тому, *мета даної статті* – висвітлити педагогічну діяльність Б. Лятошинського як певну складову процесу культуротворення та нові змісти у формування культурної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. Проблемами утвердження нової системи освіти активно займалися не лише діячі, що опікувалися музичною культурою, а й представники інших видів мистецтва. Серед проблем, які поставали перед освітою у 20-60-ті роки минулого століття були: система музичних освітніх закладів, підбір кваліфікованих кадрів, залучення провідних діячів культури і мистецтва до викладацького процесу. Сьогодні очевидно, що і у створенні системи музичних освітніх закладів, і у вирішенні кадрових питань не останню роль в українській культурі відіграв саме Б. Лятошинський. А те, що він сам діяв як педагог, спонукало його колег до відповідної «педагогічної активності».

Важливо підкреслити, що українська педагогіко-просвітницька еліта, до якої належав Борис Миколайович, вважала доцільним в умовах кардинально змінюваного світосприйняття імплементувати глибинне оновлення ідеологічно-мистецького простору на засадах осягнення і збереження традицій і цінностей вітчизняної і світової культури.

З ім'ям Лятошинського пов'язане становлення авторитетної композиторської школи, витоки якої можна віднести до 1935 р. – початку викладання курсів композиції та інструментування в Київській і Московській державних консерваторіях. Клас Лятошинського складався з різних за віком і творчими спрямуваннями учнів, серед яких знайшли себе як композитори: Г. Таранов, І. Белза, І. Шамо, Ю. Щуровський, Л. Спасокукоцький, Р. Верещагін, О. Андреева, М. Фролов, М. Полоз, О. Канерштейн, В. Пономаренко, Ю. Майстренко, В. Кирпань, Л. Дичко, Л. Грабовський, В. Сильвестров, І. Карабиць, В. Польовий, Є. Станкович, Г. Мірецький, – і як музикознавці: Н. Матусевич, Т. Тер-Ованесова та ін., які вивели українську музичну культуру на світові простори.

Формування знань, практичних умінь і навичок, необхідних для творчої діяльності, притаманної праці справжнього педагога, вимагає принципово нових підходів і поглядів щодо змісту й методів якісної професійної і світоглядної підготовки майбутнього митця. Тому зі своїми учнями Лятошинський займався не лише композицією, як основним предметом, а й усіма музично-теоретичними дисциплінами, а заняття супроводжувалися постійною теоретичною та аналітичною роботою.

Неабияку вагу й практичне значення становить якість педагогічного спілкування і як засіб постійного підтвердження власного іміджу викладача і як доказ привабливості й затребуваності справи, якої навчається у вчителя цілий клас і не один рік. Важливо, щоб педагог був істинним носієм інтелектуального багажу і культуротворчого потенціалу нації, її традицій та історичних цінностей і набутків.

На недбалий погляд педагогічне спілкування вважається побічним елементом організації навчального процесу, насправді ж це рівноправний, серед інших компонент освітньо-виховних практик, інструмент, сповнений логікою і досвідом наставника. Інструмент, котрий окрім вищесказаного, дозволяє і молоді більш свідомо обирати свій майбутній фах і шлях та оцінювати свою вмотивованість і профпридатність, а наставникам виявляти серед учнівства і абітурієнтів найбільш здібних і активних індивідів, для яких власні інтереси й мета не відсунуть на другий план суспільні і професійні проблеми й потреби своєї держави.

Послугуючись цими стислими тезами про суть і роль педагогічного спілкування, маємо підстави стверджувати, що в ті далекі роки минулого століття молодий педагог Б. Лятошинський був здатний збагнути й належно оцінити важливість педагогічного, але доброзичливого й особистісно адекватного спілкування з учнями. Це, безсумнівно, сприяло результативному навчанню й постійному інтелектуальному збагаченню і розвитку кожного учня від самого бажання бути схожим на свого наставника і досягти його рівня знань.

Борис Миколайович розумів, що навчання і спілкування – цілісний, але багатокomпонентний процес: не замикаючись на інформаційній функції викладання, на знаннях та дидактиці, він як педагог створював умови для обміну міркуваннями, емоціями, уявленнями і навіть настроями, формуючи у молодшого колеги впевненість і самостійність, ініціативність, ентузіазм тощо.

У своїй викладацькій діяльності Лятошинський поєднував класичні принципи педагогічної теорії з елементами психології виховання, спираючись на знання природних законів оптимального психічного зростання творчого потенціалу і доречних амбіцій того чи іншого учня, не забуваючи про «зону його найближчого розвитку», відносно якої Л. Виготський встановив, що вона відповідає рівню завдань, котрі індивід ще не може розв'язувати без допомоги наставника. Означений принцип відомий як метод персоналізації навчально-виховного підходу, коли враховуються особистісні та вікові характеристики й показники спроможності учня. Цей напрям педагогічної діяльності, відомий як «принцип природовідповідності», передбачає спрямування навчально-виховного процесу на прищеплення учням навичок самонавчання, самовиховання, самоосвіти, самовдосконалення.

Зазначене вище абсолютно корегується з тим, що Б. Лятошинський з перших кроків оволодіння програмовим курсом гармонії методично ускладнював своїм учням рівень композиційних вправ і завдань, плавно виводив кожного на відповідні шаблі мистецтва гармонізації. При цьому він зазвичай грав і сам – виконував необхідні приклади, роз'яснюючи певні теоретичні засади і вводячи учнів у простір світового музичного розмаїття.

Ставлення до усіх учнів було однаковим, що відповідає принципам гуманізації в сенсі соціальної охорони умов зростання певної особистості, поваги до неї та дотримання її громадянських прав і свобод. Увесь цей спектр вимог і правил націлений на олюднення взаємин між педагогами й учнівством. У цьому плані Лятошинський свідомо виходив за рамки професійних показників і характеристик того чи іншого діяча культури. Він знайомив учнів з артефактами особової приналежності – щоденниками, листами, спогадами тощо, з якими сам був знайомий і які йому імпонували. Він взагалі сповідував ключовий принцип педагогічного процесу – принцип цілісності

усього масиву компонентів навчально-виховної діяльності: упорядкованості, взаємопов'язаності, тобто єдності малих і великих компонентів педагогічної практики.

Доцільно підкреслити, що демократичність поглядів Лятошинського обумовила і наявність у його педагогічному досвіді ще й застосування особистого прийому: Борис Миколайович завжди намагався залучати якнайчастіше найкращих студентів та викладачів консерваторії до виконання творів учнів свого класу. Йому це вдавалось і до когорти яскравих виконавців-благодійників часом належали такі відомі особистості, як, наприклад, М. Царевич-Лятошинська, а творча дружба з видатним піаністом Г. Беклемішевим – представником кївської фортепіанної школи, за роки знайомства і зустрічей перейшла в активний обмін програмами й репертуарними роллями.

На нашу думку, цей «винахід» креативного педагога можна порівняти з сучасним принципом спілкування на «суб'єкт-суб'єктному» рівні (учень – педагог – рівноправні суб'єкти), що передбачає здатність чути й розуміти співрозмовника на хвилі відчуття рівноправності й рівноцінності, бачити і сприймати свого *vis-a-vi*, відчувати психологічне взаєморозуміння в плані обміну думками: готовність поділяти сенс висловлювань співрозмовника шляхом уважного проникнення слухача у світ емоцій і міркувань мовця, за правилами взаємодовіри.

Здійснений культурологічний аналіз педагогічної діяльності Б. Лятошинського удосконалює значення культуротворчості композитора, розширює межі українського культуротворення і має не тільки практичне значення, але й характеризує *наукову новизну*.

Проведена робота вкрай важлива для сучасної української науки, яка використовує духовний досвід народу задля теоретичного обґрунтування процесу формування сучасної культури як цілісного феномену. Одним із аспектів розвитку творчості є накопичення культурних напрацювань, які фіксуються й зберігаються документально.

Процес навчання, виховання та професійної освіти, насамперед молоді, відбувається в періоди формування, становлення та розвитку особистості, а отже представляє собою складову культуротворчості Б.Лятошинського. Культуротворчість Б. Лятошинського, яка в даній статті розглянута в процесі аналізу його педагогічної діяльності, пролягає крізь своєрідну «естафету» від композитора-педагога-діяча культури, передається наступним поколінням через його учнів і послідовників, тобто вписується як вагома органічна складова в процес українського культуротворення і у сфері музичної освіти, і широкому просторі виконавського мистецтва, і в відборі лауреатів премій його імені.

У процесі даного дослідження вдалось відстежити певну культуротворчу традицію: якщо педагог не є лише академічним професіоналом, котрий тільки викладає, вимагає, перевіряє, але й налагоджує гармонійний психологічний контакт з учнем, наповнюючи атмосферу свого спілкування обміном думками, одкровеннями, спогадами про своє колишнє навчання, враженнями від фільмів, вистав, конкурсів, прочитаних книг або від особистих виступів, досягнень чи невдач, тобто про пізнання, відкриття, накопичений досвід, то й про виконання чи слухання творів видатних композиторів чи драматургів, то усе це адекватно відгукується, впливає на інтереси, захоплення, творчу активність, на самокритичну вимогливість учня.

Усі ці перелічені чинники підтверджують й розкривають педагогічний професійний вплив на розвиток індивіда від дитинства до повноліття й набуття професійної освіти та взаємодію обдарованої особистості з соціокультурним середовищем та активним культурно зацікавленим оточенням.

Висновки. В контексті дослідження особливостей педагогічної діяльності Б. Лятошинського доцільно зробити висновки, що його провідним методологічно-мистецьким й освітньо-виховним принципом було глибоке знання музичного спадку не лише європейського, а й світового походження, а метою педагогічних зусиль було неформальне викладання матеріалу, досягнення високої мотивації кожного учня і спрямованість на розкриття творчої індивідуальності кожного студента.

З'ясовано, що загальний педагогічний стиль композитора-викладача склався на професійних основах комплексної багатогранної діяльності Р. Глієра та його композиторської школи, принципи якої наснажували Б. Лятошинського на актуалізацію засад і традицій української музичної культури на збагачення й розширення меж українського культурного простору. Ідеї та зусилля Б. Лятошинського не були марними, а передалися небайдужим митцям наступних поколінь, котрі зберегли національну традицію, наповнили її новим змістом, формуючи культурну пам'ять в процесі розвитку українського культуротворення.

Список використаної літератури

1. Аєрова Ф. Наш Учитель: До 100-річчя Б. М. Лятошинського. *Музика*. 1995. № 1 (січ.-лют.). С. 11–12.
2. Бэлза И. Ф. Учитель. О музыкантах XX века. *Избранные очерки*. Москва: Сов. композ., 1979. С. 5–41.
3. Волкова Н. П. Професійно-педагогічна комунікація. Київ : Академія, 2006. 256 с.

4. Копиця М. Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. До 100-річчя Київської консерваторії – НМАУ ім. П. І. Чайковського: Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1923–1941 роки) / упоряд.: М. Скорик, О. Волосатих. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. Вип. 113. С. 24–37.*
5. Лятошинський Б. М. Епістолярна спадщина : у 2 т. / упоряд., вступна ст., комент. та прим. М. Копиці ; ред. О. Голинська ; гол. консультант і хранитель архіву Б. Лятошинського І. Царевич. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 768 с.
6. Мудрик А. В. Социальная педагогика : уч. для студ. пед. вузов / под ред. В. А. Слостенина. 3-е изд., испр. и доп. Москва : Академия, 2000. 200 с.
7. Савенкова Л. Продуктивний стиль педагогічного спілкування. *Витоки педагогічної майстерності. Серія : Педагогічні науки. 2014. Вип. 13. С. 21–28.*
8. Семиченко В. А. Психология общения. Киев : Магистр-5, 1997. 168 с.
9. Трухін І. О. Соціальна психологія спілкування : навч. посіб. Київ : НПУ ім. М. Драгоманова, 2003. 244 с.

References

1. Aerova F. Nash Uchytelj: Do 100-richchja B. M. Ljatoshynskogho. *Muzyka*. 1995. № 1 (sich.-ljut.). S. 11-12.
2. Belza I. F. Uchitel. O muzykantakh XX veka. *Izbrannye ocherki*. Moskva: Sov. kompozitor, 1979. S. 5–41.
3. Volkova N. P. Profesijno-pedagoghichna komunikacija. Kyiv : Akademiya, 2006. 256 s.
4. Корусця М. Борис Лятошинський. Pedagoghichna ta suspiljno-ghromadsjka dijalnistj. *Naukovyj visnyk Nacionalnoji muzychnoji akademiji Ukrajiny imeni P. I. Chajkovskogho. Do 100-richchja Kyjivskoj konservatoriji – NMAU im. P. I. Chajkovskogho: Kompozytory i muzykoznavci Kyjivskoj konservatoriji (1923–1941 roky) / uporjad.:* M. Skoryk, O. Volosatykh. Kyiv : NMAU im. P. I. Chajkovskogho, 2015. Vyp. 113. S. 24–37.
5. Ljatoshynskij B. M. Epistoljarna spadshhyna : u 2 t. / uporjad., vstupna st., koment. ta prym. M. Kopyci ; red. O. Gholynsjka ; ghol. konsultant i khranytelj arkhivu B. Ljatoshynskogho I. Carevych. Kyiv : NMAU im. P. I. Chajkovskogho, 2002. T. 1 : Borys Ljatoshynskij – Rejnholjd Ghlier. Lysty (1914–1956). 768 s.
6. Mudrik A. V. Sotsialnaya pedagogika : uchebnik dlya stud. ped. vuzov / pod red. V. A. Slastenina. 3-e izd., ispr. i dop. Moskva : Akademiya, 2000. 200 s.
7. Savenkova L. Produktivnyj stylj pedagoghichnogho spilkuvannja. Vytoky pedagoghichnoji majsternosti. *Seriya : Pedagoghichni nauky. 2014. Vyp. 13. S. 21–28.*
8. Semichenko V. A. Psikhologiya obshcheniya. Kiev : Magistr-5, 1997. 168 s.
9. Trukhin I. O. Socialjna psikhologhija spilkuvannja : navch. posibnyk. Kyiv : NPU im. M. Draghomanova, 2003. 244 s.

ВЛИЯНИЕ БЛИЗКОГО ОКРУЖЕНИЯ КАК ФАКТОРА СОЦИАЛИЗАЦИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ОДАРЕННОЙ ЛИЧНОСТИ

Добина Татьяна Геннадиевна – кандидат культурологии, доцент кафедры социологии и социальной работы ГВУЗ «Приазовский государственный технический университет», г. Мариуполь,

Шайхатдинов Андрей Загитович – кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой естественно-научных и гуманитарных дисциплин Азовского морского института, г. Мариуполь

Отражена педагогическая деятельность Б. Лятошинского как определенная составляющая процесса украинского культуросозидания. Использован культурно-антропологический подход, который дает возможность исследовать личность Б. Лятошинского как воспитателя и как воспитанника и определить ряд факторов социализации, которые влияют на изменения личности в ее культурном окружении. Отмечена специфика педагогической деятельности Б. Лятошинского и его образовательно-воспитательных принципов как неотъемлемой составляющей украинского культуросозидания, представленной в измерениях педагогической деятельности.

Ключевые слова: Борис Лятошинский, педагогическая деятельность, учебно-воспитательные принципы, процесс культуросозидания, культуротворческий потенциал.

EFFECT OF THE INNER CIRCLE AS A FACTOR FOR SOCIALIZING FORMATION OF A GIFTED PERSONALITY

Dobina Tetiana – Ph.D. in Cultural Studies, associate professor of the department of sociology and social work Pryazovskyi State Technical University SHEI, Mariupol

Shaikhatdinov Andrei – PhD, Associate Professor, Head of the Department of Natural Sciences and Humanities Azov Maritime Institute, Mariupol

The pedagogical activity of B. Lyatoshynsky as a certain component of the process of Ukrainian cultural formation is highlighted. A cultural and anthropological approach was used to investigate B. Lyatoshynsky's personality as an educator and as a pupil and to identify a number of socialization factors that influence personality changes in his or her cultural environment. The specifics of the pedagogical activity of B. Lyatoshynsky and his educational principles as an integral component of Ukrainian cultural formation, presented in the dimensions of pedagogical activity, are indicated.

Key words: B. Lyatoshinsky, pedagogical activity, educational and training principles, cultural creation process, cultural creation potential.

UDC 316.74

**EFFECT OF THE INNER CIRCLE AS A FACTOR FOR SOCIALIZING FORMATION
OF A GIFTED PERSONALITY****Dobina Tetiana** – Ph.D. in Cultural Studies, associate professor of the department of sociology and social work Pryazovskyi State Technical University SHEI, Mariupol**Shaikhatdinov Andrei** – PhD, Associate Professor, Head of the Department of Natural Sciences and Humanities Azov Maritime Institute, Mariupol

The aim is to highlight the pedagogical activity of B. Lyatoshynsky as a certain component of the process of cultural formation and new developments in the formation of cultural memory.

Summary. In the context of the study of the peculiarities of the pedagogical activity of B. Lyatoshynsky it is expedient to conclude that his leading methodological, artistic and educational principle was a deep knowledge of the musical heritage not only of European but also world origin, and the aim of pedagogical efforts was to informally teach material, to teach material each student and the focus on revealing the creative personality of each student.

B. Lyatoshynsky's ideas and efforts were not in vain, but passed on to indifferent artists of the following generations, who preserved the national tradition, filled it with new content, forming a cultural memory in the process of development of Ukrainian cultural formation.

Scientific novelty is to determine the specific pedagogical activity of B. Lyatoshynsky and his educational principles as an integral component of Ukrainian cultural formation, represented in the dimensions of the pedagogical activity of the artist.

The practical significance. The presented new scientific data, facts, interpretations contribute to the enrichment of Ukrainian culturological discourse through in-depth disclosure and re-evaluation of the creative heritage of B. Lyatoshynsky and open up prospects for further scientific research.

Key words: B. Lyatoshynsky, pedagogical activity, educational and training principles, cultural creation process, cultural creation potential.

Надійшла до редакції 5.10.2019 р.

УДК 008:316.485.26.05](045)

ВІЙНА В КОНТЕКСТІ СОЦІОДИНАМІКИ КУЛЬТУРИ**Чуприна Юлія Віталіївна** – аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна<http://orcid.org/0000-0003-4893-7313>DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.286>

julie.chupryna@gmail.com

Проаналізовано явище війни у межах соціокультурної динаміки, а також етапи становлення даного феномену, на який все більшою мірою впливають культурні, соціальні та психологічні фактори. Досліджено поняття війни як феномену (анти) культури, яке розглядається у специфічному, антропологічному значенні з використанням матеріальних засобів (культурних артефактів), замкненому в конкретному соціокультурному просторі та спрямованому на реалізацію конкретних цілей в етносоціальних, історичних, ментальних параметрах. Саме у процесі соціодинаміки культури, явище війни набуває антагоністичних форм: від глобальної взаємодії до локальної розпорошеності, що у свою чергу зумовлює використання нових методів та засобів у військових протистояннях.

Ключові слова: війна, культура, соціокультурна динаміка, гібридна війна, тероризм.

Актуальність теми. Соціокультурні зміни, що відбуваються у суспільствах впливають не лише на загальний характер казуальних трансформацій, а й на унікальний шлях різних культур. Динаміка культури характеризує трансформаційні процеси всередині культури й у взаємодіях культур, які позначаються цілісністю, закономірністю, спрямованістю і впорядкованістю провідних тенденцій. Для динаміки культури характерною є усталеність взаємодії компонентів, періодичність і стадіальність, що відрізняє її від культурних змін як довільних трансформацій соціокультурного процесу. Також, динаміка культури є відображенням здатності складних соціальних організмів адаптуватись до мінливих зовнішніх і внутрішніх умов існування. Елементи культури, що перебувають у стійкій рівновазі, закріплюються в культурній традиції. Накопичення протиріч у культурній системі призводить до її розбалансування і створення кризової ситуації, яка знаходить своє вирішення в оновленні культурного досвіду, у культурних інноваціях. Динаміка культури може вести до збагачення ціннісних смислів культури, тобто носити прогресивний характер. Проте можливі такі динамічні процеси, що спрощують культурне життя суспільства, ведуть до його занепаду і деградації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням вищевказаних тверджень займались

такі науковці, як А. Вебер, Г. Гегель, Й. Гердер, І. Кант, П. Сорокін, Г. Спенсер, А. Тойнбі, Й. Фіхте, О. Шпенглер та ін. Також, контекст соціокультурної динаміки вводять такі дослідники як А. Моль, С. Кримський, С. Магда, Ф. Джеймсон. Проте, феномен війни у межах соціокультурного підходу розроблений недостатньо, що й зумовлюється актуалізацією даної теми.

Мета статті полягає у дослідженні трансформаційного аспекту явища війни у межах соціокультурної динаміки, а також аналізу етапів становлення даного феномену, на який все більшою мірою впливають культурні, соціальні та психологічні фактори.

Відповідно до мети статті були поставлені відповідні завдання, а саме:

- розкрити сутність явища війни крізь призму соціокультурної динаміки;
- простежити зміну концептуальних парадигм до поняття війни;
- проаналізувати етапи соціодинаміки явища війни та його змін впродовж різних епох.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасні уявлення про соціокультурну динаміку значно відрізняються від уявлень, що були характерними для XVIII та XIX ст. Узагалі, «соціокультурна зміна» являє собою багатовимірний і багатоаспектний процес. Ретроспективні соціокультурні зміни базувалися здебільшого на лінійних (часових і просторових) тенденціях розвитку, коли загальнонаукова думка оперувала поняттям людства як загального, та прагнула віднайти «динамічні закони еволюції та прогресу» [4], які визначали б магістральний напрям людської історії. Протягом XVIII-XIX ст. переважна більшість учених – представників суспільних наук – була твердо переконана в існуванні вічних лінійних тенденцій соціокультурних змін. Зміст історичного процесу полягав для них у розгортанні та повній реалізації так званої «тенденції прогресу та еволюції», стабільної «історичної тенденції» і закону «соціокультурного розвитку». Типовими у даному розумінні є концепції Гердера, Фіхте, Канта і Гегеля [1, 3, 7], які вбачали головну тенденцію історичного прогресу в прогресивному скороченні насилля та війн, стабільному розширенні сфери миру та зростанні справедливості, розуму й моральності. Заслуговує на увагу і теорія «соціальної динаміки» Спенсера, згідно з якою весь соціокультурний універсум з часом переходить зі стану невизначеної однорідності до стану визначеної домовленої багатогранності з дедалі значнішими диференціацією та інтеграцією людської особистості, культури і суспільства. Інтерпретуючи характер соціокультурних змін з погляду лінійності, більшість науковців XIX ст. трактувала процес соціокультурної динаміки переважно в контексті послідовності еволюціонуючих стадій розвитку. До лінійних можна віднести як теорію соціальної динаміки Лестера Ф. Ворда [11], що наголошує на дедалі сильнішому телеологічному, колоподібному, штучному, самоспрямованому та самоконтрольованому характері людської адаптації, так і виведеному «законі соціальної ентропії» Л. Вінарського, згідно з яким ця ентропія веде до дедалі значнішого соціокультурного вирівнювання каст, соціальних груп, класів, рас та індивідів і, нарешті, до позбавленої життя соціокультурної рівноваги та до кінця людства. У цьому руслі Ф. Гіддінс поділяє процес соціокультурного розвитку на чотири стадії: зоогенічну, антропогенічну, етногенічну та демогенічну.

На початку XX ст. у соціокультурній сфері проявилися тенденції, що дискредитували лінійні теорії розвитку, зокрема, стало очевидним, що: по-перше, лінійний тип змін є лише одним із багатьох варіантів, а по-друге, для того, щоб лінійні рухи або зміни були можливими, об'єкт змін має постійно перебувати в ізолюваному середовищі, осторонь дій зовнішніх факторів. Має бути дотримана така рівновага, за якої дані об'єкти в будь-який момент можуть нейтралізувати один одного. Очевидно, що вірогідність даних постулатів є абсолютно неможливою в бурхливому потоці соціокультурних змін, адже людина, суспільство, культура є набагато складнішими «об'єктами», з властивим постійним впливом на них неорганічних, органічних і соціокультурних сил. Крім того, якщо взяти до уваги, що кожен із цих «об'єктів» за своєю природою постійно змінюється, то класична концепція лінійності справді втрачає будь-який зміст.

Враховуючи вищезазначені та інші причини, стало зрозумілим, що лінійно розвиватися можуть лише деякі соціокультурні явища протягом обмежених відтинків часу, а в умовах глобалізації соціокультурні зміни набувають ознак нелінійності. Аналізуються такі аспекти соціокультурних змін, як: ізоляція, контакт, взаємодія, конфлікт, відчуження, диференціація, інтеграція, дезінтеграція тощо. Загалом, у сфері досліджень XX ст. знаходився хід постійно змінюваних соціокультурних процесів, що, зокрема, відобразилось у працях Л. Вебера, А. Вебера, О. Шпенглера, А. Дж. Тойнбі, П. Сорокіна та ін. Загалом, принципи нелінійного трактування відкривають можливості зіставлення реальних ретроспектив і можливих альтернативних перспектив на основі синергетичного аналізу. При цьому, емерджентний характер тривання соціокультурних процесів значно розширює можливості та вибір шляхів для переходу до іншої стадії розвитку. Слід зауважити, що горизонти перспектив тих чи інших культур в умовах глобалізації можуть не лише розширюватись, й звужуватися. Отже, фундаментальний принцип поведінки нелінійних систем базується на періодичному чергуванні

стадій еволюції та інволюції, розгортання та згортання, передбачає вибухи активності, зміну інтенсивності на пасивність, інтеграцію та дезінтеграцію тощо.

Війна як явище культури також змінювала свої форми, засоби та методи впродовж багатьох століть. Така трансформація виступає закономірним процесом поступу цивілізації, набуття глобальної взаємодії та локальної розпорошеності. Зокрема, відцентрові тенденції – чинники, які деформують не лише суспільні формації, а й процеси, що відбуваються всередині них. Воєнні дії наступного покоління ймовірно будуть надзвичайно розосередженими і здебільшого не визначеними, межа поділу між миром і війною буде розмита аж до повного зникнення, війна буде нелінійною в такому ступені, що, цілком можливо, в ній будуть відсутні ідентифікації стосовно поля бою та лінії фронту, відмінності між цивільними і військовими, ймовірно зникнуть. Дії будуть одночасно спрямовані на всю глибину сторін, що беруть участь у цих діях, включаючи все їх суспільство, що розуміється не тільки у його фізичному, але і культурному аспекті, успіх у великій мірі буде залежати від ефективності сумісних операцій, оскільки лінії розподілу між завданнями і відповідальністю різних учасників опиняться розмитими. Технологічно цілком можливо, що зовсім невелика група військових володітиме бойовим впливом.

Усі вищезгадані особливості впливають з еволюції самого явища війни. Деякі археологи стверджують, що на світовій арені першим «військовим» актом *homo sapiens* був геноцид щодо систематичного знищення неандертальців, хоча немає жодних артефактів стосовно організованого військового бою. Загалом, перші військові сутички відбувались до нашої ери, у військовій історіографії їх прийнято називати доісторичними війнами: вони відбувались до винаходу писемності та утворення держави як великого соціального інституту. Той період охоплює час від палеоліту до I тис. до н. е. (початок залізної доби). Найхарактернішими видами зброї слугували знаряддя праці, списи, що використовувались для полювання, а також окремі елементи неорганізованого нападу. Як правило, такі сутички не набували великих масштабів, а велись локально між сусідніми племенами.

Наступний етап збройних протистоянь відрізняється від попереднього, у першу чергу, характером організації, а потім – удосконаленням технічних засобів. Поява перших міст-держав, а потім імперій, значно змінила спосіб ведення бойових дій. Вже у перших містах Межиріччя люди почали збирати надлишки врожаю, що дозволило розвиватись знаті та військовому командуванню. Хоча основу збройних сил все ще складали селяни, проте суспільство могло собі дозволити годувати їх деякий час, поки вони самі не були зайняті на полях. Таким чином з'явилися перші організовані армії. Такі новостворені армії допомагали державам захоплювати нові території та забезпечували централізацію. Ранні військові формування продовжували використовувати ті ж самі списи та луки, що й у доісторичний період. В основному армії склалися з піхоти. Піхота ділилась на ударну та таку, що використовувала зброю дистанційної дії. Завданням ударної піхоти було тримати свої ряди та проривати противника. Різні підрозділи співпрацювали, ставлячи своїх ворогів перед вибором: або збирати своє військо у щільний стрій, вразливий для стріл та каменів, або розподілитись по площі, наражаючись на небезпеку атаки ударних воїнів. Баланс сил змінився з появою на полі бою таких технологічних досягнень, як колісниця, кавалерія та артилерійські пристрої. Колісниця характеризувалася собою ударний елемент і була запряжена 2-4 кіньми, зазвичай містила погонича та одного або декількох воїнів, озброєних списами, а також часто однією формою снарядової зброї, такою як дротики чи стріли. У той період елемент вогневої підтримки був дуже обмеженим, а ударний елемент – найважливішим на полі битви, про що свідчить бої під Кадешем 1275 р. до н. е.

Черговий етап еволюції війни (400 р. до н. е. – 900 р. н. е.) спрямований на використання піхоти як домінуючої сили на полі битви. Добре навчена і дисциплінована піхота могла гідно конкурувати з колісницями, залишаючись стійкою перед обличчям заряду або відкриття своїх чинів щоб колісниця проходили, а потім нападали на них. Той період можна назвати легіонерською епохою, бо саме за цих часів важка піхота Риму стала панувати на полі бою. Піхота була краще організованою та спорядженою більш важкою зброєю. В античних війнах помітно зросла роль флоту, який до цього мав лише допоміжні функції. Наприклад у ході греко-перських війн наявність сильного флоту у греків допомогла їм перемогти. Також з'явилася зброя для метання (катапульта, баліста), що значно полегшило ведення облоги. Важливим фактором є те, що у період античних війн відбулась чітка структуризація війська. Так, римська армія ділилася на легіони, маніпули та центурії, що суттєво покращило керування військом.

Наступний період можна ознаменувати епохою Лицаря, оскільки саме такий тип воїна грав ключову роль у військових протистояннях того часу. Оскільки, у Середньовіччі панівною суспільно-економічною системою був феодализм населення ділилося на землевласників та тих, хто працювали на цій землі. Тому був створений новий клас – лицарство. Це докорінно змінило вигляд війська. Відтепер кожен феодал мав власну маленьку армію, що супроводжувала його під час війни. Проте, були й інші типи військ, що могли протистояти лицарській армії (зокрема англійські лучники та швейцарські найманці). Основою бою було

використання окремим воїном холодної зброї. Проте згодом, на початку Відродження у воєнних діях почали використовувати порохову зброю, яка поступово витіснила лицарів з армії.

Швидкий розвиток технічних інновацій ознаменував початок війн Нового часу або воєн першого покоління, за визначенням В. Лінда [6], що велись лінійним ладом за допомогою мушкетів. Війна першого покоління відображала реалії початкового періоду американської державності. Це класична війна, де багато що залежало від генерального бою і геніальності полководця. Вершиною воєн першого покоління слугували Наполеонівські війни. Той період включає в себе культурно-соціологічні зміни, серед яких можна виокремити ідею націєтворення, що особливо проявилась у патріотично налаштованих солдат, а також у закріпленні єдиного військового порядку, формування призовних військ і закріплення таких військових відносин. Період характеризується великими піхотними битвами з масовими вогневими силами з обох боків, таких як битви від Ватерлоо та у Кримській війні. Наполеонівська артилерія розвинулась із досить статичних облогових знарядь до вогневої опори, що могла переміщатись полем бою на конях. Елемент вогневої підтримки став вирішальним фактором у багатьох наполеонівських битвах, а мобільність даної армії давала перевагу над її супротивниками. Також до нових видів озброєння почав додаватись кулемет, широкомасштабне використання якого стане вирішальним засобом у битвах наступних років.

Війна другого покоління – війна індустріальної епохи, де важлива роль відводиться нарізній зброї і масованим артобстрілам із закритих або далеких позицій. Провідна роль належить боковим обходам і оточенню противника. Пізніше ці елементи складуть основу воєн третього покоління, проте війни другого покоління залишаються багато в чому позиційними. Центральну роль у стримуванні наступу супротивника уже відводиться кулеметам і колючим дротом. Вирішальна роль відтепер належить не чисельності солдатів, а їх вогневій потужності. Звідси такі важливі елементи війни другого покоління як окоп, траншея, бліндаж, дзот. Варто зазначити, що технологічний розвиток протягом цього періоду був дуже швидким, і зі збільшенням вогневої потужності оборонна війна стала домінуючою за стилем, зокрема це видно на прикладах окопних війн Першої світової. Також розвивались нові форми військових дій, серед яких активну роль відігравали військово-повітряні сили. Натомість, на водних просторах почали широкомасштабне використання підводних човнів. Оборонний характер війни з окопами та колючим дротом ознаменував закінчення епохи кавалерії як ударного елемента, а також започаткував появу нового наступального засобу – танку.

Війна третього покоління – війна, у якій лінійна тактика поступається місцем стрімким маневрам. Ідеологами війни третього покоління Лінд вважає німецьких генералів, які розробили тактику бліцкригу, коли армія не шукає зустрічі з противником, а здійснює стрімкий маневр, відрізаючи його від комунікацій. Значну роль у війнах третього покоління відіграють танки та транспортна авіація.

Сучасна війна – це війна з використанням концепцій, методів та військової техніки, що ввійшли в дію під час і після Другої світової війни. Методи та засоби набули більш складних форм в основному через широке використання високорозвинених інформаційних технологій, а також нових видів озброєнь і тактик маневру [13]. Війна у ХХ ст. полягала у залученні цивільних осіб та цивільної інфраструктури як цілей з метою перешкоджання спроможності супротивника вступати у війну. Така концепція функціонувала за рахунок уявлень про те, що знищення цивільного населення деморалізує ворога і він не зможе вести подальшу війну, а також тому, що вся інфраструктура перестане працювати і не зможе забезпечувати армію необхідним спорядженням. Із винаходом ядерної зброї концепція повномасштабної війни веде до перспективи глобального знищення і усвідомлення всього спектру загроз, що можуть бути з нею пов'язані. Насамкінець, у ХХ ст., військове командування все більше уваги приділяє культурному ландшафту місцевості, у якій відбуваються військові протистояння та ціннісному наповненню ворога, з яким доводиться вести війну.

Війна четвертого покоління – конфлікт, що характеризується стиранням відмінностей між безпосередньо війною і політикою, між залученими до неї військового і цивільного населення. Ідея «війни четвертого покоління» зародилася ще в часи Холодної війни, коли наддержавам у ході боротьби за свою присутність у різних точках світу стало зрозуміло, що широкомасштабне застосування танків, авіації і ракет в цих умовах малоефективне, і що роль партизанських і різних політичних, економічних, фінансових, інформаційних та психологічних підривних операцій кардинально зростає. Вони включають:

– терористичні дії різного характеру, починаючи з підривів військових і цивільних об'єктів і закінчуючи партизанськими діями великих і дрібних банд на великій території країни. Терор повинен носити вкрай жорсткий і жорстокий характер, щоб змусити населення в районах дії банд повністю підкорятися терористам і під страхом болісної смерті придушити будь-яку волю людей до опору;

– склад банд носить транснаціональний характер із великою часткою участі іноземних найманців, їх базування децентралізовано;

- цілеспрямовані агресивні атаки на традиційні культурно-історичні цінності населення. Різде зниження рівня культури, етичного та естетичного виховання громадян, їхнього освітнього рівня;
- витончена і високотехнологічна психологічна війна, маніпулювання засобами масової інформації, постійне проведення агресивних акцій інформаційної війни як усередині країни, так і в світовому медійному просторі, включаючи Інтернет;
- використання технології «lawfare». Це незаконне використання норм внутрішнього та міжнародного права з метою нанесення збитку опоненту, завоювання симпатій світової громадської думки в рамках кампаній «паблік релейшнз», фінансового виснаження супротивника і його вимотування шляхом усіякого затягування різних юридичних процедур, нав'язування міжнародних правових норм і підміна ними норм національного законодавства на шкоду національним інтересам країни-жертви агресії, вихід за рамки загальноприйнятих міжнародних правових норм і використання замість них регіональних чи корпоративних правових норм із метою легалізації тих чи інших своїх агресивних дій;
- надання всіх форм тиску на країну-жертву: політичного, економічного (санкції), соціального і військового;
- реалізація на території країни-жертви тактики «конфліктів низької інтенсивності» за участю будь-яких зовнішніх сил;
- організація «кольорових революцій», демонстрацій, пікетів та кампаній ненасильницького непокорі із застосуванням при необхідності новітніх інтернет-технологій;
- надання широкомасштабної інформаційної, фінансової та військово-технічної допомоги неофіційним збройним формуванням, що займаються веденням підривної діяльності [14].

Онією з форм війни четвертого покоління є гібридна війна. Зокрема, український політолог Є. Магда зазначає, що гібридна війна є продуктом інформаційно-індустріального суспільства, і визначається як прагнення однієї держави підпорядкувати собі іншу за допомогою політичних, економічних, інформаційних інструментів, а також заздалегідь підготовлених і оперативно реалізованих дій військового, дипломатичного характеру спрямованих на досягнення стратегічних цілей [8]. Тому однією з найважливіших характеристик даного типу ведення протистоянь є другорядність бойових дій, і першочерговість медіа та інформаційних операцій. Крім того, відбулась зміна суб'єкту війни – якщо раніше ним виступали регулярні збройні угруповання, то наразі таку роль перебрали на себе «бойовики», які переслідують перш за все інші цілі, комерційні зокрема.

Ведення гібридних воєн починається з підготовки населення до сприйняття мілітаристських настроїв країни-агресора. У цьому аспекті ключову роль відіграє картина світу, яка побутує у суспільстві. За сприятливого культурного ґрунту, інформація з товару перетворюється на зброю, яку в подальшому будуть використовувати у якості пропаганди усі медіа засоби. Також, за належного фінансування здійснюється проникнення в інформаційне поле супротивника, його політичні структури; ведуться пошуки нерозв'язаних етнічних конфліктів, координовані кібератаки. Усі вищеперераховані дії готують «канву» для подальшого розгортання гібридної війни. Їх безпосередній характер визначається тенденціями розвитку форм і способами ведення збройної боротьби, серед яких виокремлюються наступні:

- зростання значення стратегічного неядерного стримування супротивника шляхом масового оснащення військ новітніми засобами збройної боротьби для ведення неядерних, неконтактних (дистанційних) бойових дій;
- підвищення ролі динамічності та маневреності у діях військ на розрізних напрямках із широким застосуванням сил швидкого реагування, аеромобільних військ і військ спеціального призначення;
- розширення простору та масштабів збройної боротьби, перенесення бойових дій із землі та поверхні морів у повітря, під воду та космос. Одночасне вогневе та електронне ураження військ, об'єктів тилу, економіки, комунікацій на всій території супротивника;
- зростання ролі протиборства в інформаційній сфері та використання новітніх інформаційних технологій;
- боротьба з міжнародним тероризмом, створення експедиційних сил для проведення миротворчих і антитерористичних операцій [14].

Також, однією з найбільших загроз у XXI ст. став тероризм, що багатьма дослідниками кваліфікується як нова форма війни. Тероризм можна визначити як соціальний феномен, сутність якого полягає в організованому незаконному використанні різних форм насильства або погрози насильством для створення соціально-психологічної ситуації залякування з метою досягнення конкретних цілей.

Первинним значенням терору є «страх втрати контролю за своїми діями». Він виступає розладом встановленого порядку під дією страху за своє життя. Сучасний простір смислів терору і

тероризму в значній мірі пішов від «фізіології жаху» і «міфології порядку». Виняток становлять психологічні трактування, які відзначають початкове значення слова як переживання жаху, що виникає внаслідок загрози чи застосування насильства. Більша ж частина дослідників пов'язує тероризм із боротьбою за владу і розглядає його в контексті інституціоналізованої боротьби держави з її опонентами. Також тероризм є досить ефективним засобом досягнення державою своїх інтересів (М. Лібіг); у тероризмі вбачають різновид війни (сучасна нерегулярна війна), що характеризується рядом специфічних властивостей і застосуванням «терористичних тактик» (Фон дер Гейдте); феномен тероризму визначається як терористична війна, певна нова форма війни, що характеризується «силою безсилля» та «ігровим характером» (Х. Хофмайстер) [12].

Онтологічний аспект даного поняття фіксує ситуацію страху і психологічної напруженості, створювану методами насильства (заякування). Антропологічний аспект даного поняття виявляє деструктивну орієнтацію суб'єкта терористичної діяльності. Аксиологічна складова поняття «тероризм» відображає високу ступінь соціальної небезпеки цього феномена.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше багатовекторне явище війни досліджується у межах соціокультурної динаміки. Теоретична значимість статті визначається тим, що в результаті проведеного аналізу головні ідеї можуть бути використані для осмислення багатовекторного феномену війни як в цілому, так і в межах його сучасних форм – гібридної війни, тероризму, інформаційної, психологічної війни тощо.

Висновки. Війна як явище культури пройшла тривалий шлях перетворень: від класичних позиційних війн до війн, головними засобами яких виступають інформацію та психологічний тиск. Варто зазначити, що на сьогодні все більше військових сил покладаються на вивчення та осмислення культурних передумов початку збройних конфліктів, аніж на технічні інновації. Загалом, військові дослідники наголошують на тому, що у найближчі роки війна може перетворитись на інтелектуальну забаву, що не лише посилить напругу між воюючими сторонами, а й призведе до пошуку нових форм і методів військового впливу, що, в свою чергу, стануть загрозою для людства.

Список використаної літератури

1. Гегель Г. В. Ф. Система наук. Ч. 1. Феноменология духа. СПб. : Наука, 2006. 443 с.
2. Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури. Київ: Основи, 1994. 250 с.
3. Гердер И. Идеи к философии истории человечества. Москва: Наука, 1977. 672 с.
4. Гіденс Е. Соціологія. Київ: Основи, 1999. 326 с.
5. Гуревич П. С. Философия культуры: Пособ. для студ. гуманит. ВУЗов. Москва: АО «Аспект Пресс», 1994. 228 с.
6. Гусейнов А. А. Мораль и насилие. *Вопросы философии* № 5. 1990.
7. Кант И. Критика способности суждения : пер с нем. Москва: Искусство (История эстетики в памятниках и документах), 1994. 365 с.
8. Магда Е. Гібридна війна. Вжити і перемогти. Харків: Віват, 2015. 304 с.
9. Сорокин П. А. Социокультурная динамика и эволюционизм. *Американская социологическая мысль*. Москва, 1996. С. 372-392.
10. Тойнбі А. Дослідження історії. /Пер. з англ. В. Шовкуна. Київ: Основи, 1995. 614 с.
11. Уорд Л. История социологии (XIX – первая половина XX века). Москва, 2003. 489 с.
12. Хофмайстер Х. Воля к войне, или Бессилие политики. Философско-политический трактат. Санкт-Петербург: Гуманит. академия, 2006. 288 с.
13. Keegan J. A History of Warfare. New York: Knopf, 1993. 387 p.
14. Van Creveld M., The Transformation of War. New York: Free Press, 1991. 246 p.

References

1. Hegel G. (2006). Phenomenology of Spirit. St.Petersburg: Nauka.
2. Heizynha J. (1994). Homo ludens. Kyiv: Osnovy.
3. Herder J. (1977). Outlines of a Philosophy of the History of Man. Moscow: Nauka.
4. Hoffmeister, H. (2006). The Will to War, or The Powerlessness of Politics. St.Petersburg: Nauka.
5. Giddens A. (1999). Sociology. Kyiv: Osnovy.
6. Gurevich, P. (1994). Philosophy of culture. Moscow: Aspect-Press.
7. Guseinov A. (1990). Morality and violence. Moscow: Voprosy filisofii.
8. Kant, I. (1994). Critique of Judgment. Moscow: Isskustvo
9. Keegan, J. A. (1993). History of Warfare. New York: Knopf.
10. Magda E. (2015). Hybrid war. To survive and win. Kharkiv: Vivat.
11. Sorokin P. (1996). Socio-cultural dynamics and evolutionism. Moscow: Nauka.
12. Toynbee, A. (1995). A Study of History. Kyiv: Osnovy.
13. Van Creveld, M. (1991). The Transformation of War. New York: Free Press.
14. Ward L. (2003). History of sociology. Moscow: Nauka.

ВОЙНА В КОНТЕКСТЕ СОЦИОДИНАМИКИ КУЛЬТУРЫ

Чуприна Юлия Виталиевна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина

Проанализировано явление войны в рамках социокультурной динамики, а также этапы становления данного феномена, на который все в большей степени влияют культурные, социальные и психологические факторы. Исследовано понятие войны как феномена (анти) культуры, которое рассматривается в специфическом, антропологическом смысле с использованием материальных средств (культурных артефактов), замкнутом в конкретном социокультурном пространстве направленном на реализацию конкретных целей в этносоциальных, исторических, ментальных параметрах. Именно в процессе социодинамики культуры, явление войны приобретает антагонистических форм: от глобального взаимодействия до локальной распыленности, что в свою очередь обуславливает использование новых методов и средств в военных противостояниях.

Ключевые слова: война, культура, социокультурная динамика, гибридная война, терроризм.

THE WAR IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL DYNAMICS

Chupryna Yulia – Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

The article covers the phenomenon of war within the framework of socio-cultural dynamics, as well as the stages of the formation of this phenomenon, which is increasingly influenced by cultural, social and psychological factors. The concept of war investigated as a (anti) cultural phenomenon, which is considered in a specific, anthropological sense using material means (cultural artefacts), closed in a specific sociocultural space aimed at realizing specific goals in ethno-social, historical and mental factors. It is in the process of the sociodynamics of culture that the phenomenon of war takes on antagonistic forms: from global interaction to local spread, which in turn leads to the use of new methods in military confrontation.

Key words: war, culture, socio-cultural dynamics, hybrid war, terrorism.

UDC [008:316.485.26.05](045)

THE WAR IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL DYNAMICS

Chupryna Yulia – Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

The purpose of the work is to study the transformational aspect of the phenomenon of war within the limits of socio-cultural dynamics.

The methodology of the research is based on the use of the comparative method and the classification method, by which the stages of the evolution of the war concept are determined, with the analysis of the differences and traits of the characteristics in various approaches to the study of this phenomenon.

The scientific novelty of the article is determined by the extrapolation of the cultural approach to the study of the war, the application of the features of socio-cultural dynamics to the change of ideas about the war, as well as the interaction of multi-vector cultural layers (codes, symbols, signs) which play a primary role in the spread of a militarized outlook in a globalized information society.

Conclusions. War as a phenomenon of culture is considered in a specific, anthropological sense with the use of material means (cultural artifacts), enclosed in a specific socio-cultural space, aimed at the realization of specific goals in ethno-social, historical, and mental factors. Accordingly, the war is not only one of the constitutive elements of culture, but also serves as the interpreter of values, ideals and sentiments of a certain cultural age. It is in the process of sociodynamics of culture that the phenomenon of war acquires antagonistic forms: from global interaction to local spread, which in turn leads to the use of new methods in military confrontation.

Key words: war, culture, socio-cultural dynamics, hybrid war, terrorism.

Надійшла до редакції 20.11.2019 р.

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

УДК 130.2+001.82:303.023.4

ІНТЕРВАЛЬНИЙ МЕТОД У МЕТОДОЛОГІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Уварова Тетяна Іванівна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтвознавства та загально-гуманітарних дисциплін,
Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0003-2628-7399>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.287>
skalatatjana@ukr.net

Дослідження присвячено розкриттю сутності інтервального методу та введенню його як дослідницького інструменту культурології. Об'єктом дослідження постає методологія культурології, предметом – інтервальний метод, що сформувався у постмодерністській методології. Здійснено спробу експлікації ключових принципів інтервального методу та обґрунтування необхідності його використання для дослідження культури. Наукова новизна полягає у введенні інтервального методу у методологічний інструментарій культурології. Зроблено висновок щодо можливості введення інтервального методу у методологію культурології як інструменту багатовимірного аналізу культури.

Ключові слова: культура, інтервальний метод, інтервальна методологія, методологія культурології.

Актуальність теми. Методологія культурології у сучасності зазнає впливу процесів інтеграції наукового знання та універсалізації методології. А отже методологія культурології не зводиться до сукупності загальних та спеціальних методів. Будучи гнучкою та комплексно-модусною, вона, насамперед, вивчає можливості і межі застосування цих методів.

Сучасна методологічна свідомість трансформується, чи навіть, як висловлюється Лазарев, «переживає кризовий етап своєї еволюції. <...> Методологія як установка і як усталена в ХХ столітті сфера досліджень, знаходиться у стані самовичерпності <...>, в зв'язку з чим посилилась потреба у нових формах і типах раціональної рефлексії. У цьому контексті зростає інтерес до інтервальної дискурсивності та інтервальної методології» [4; 136-137]. Причина таких процесів, в першу чергу, викликана особливостями науково-дослідницьких практик, які залучають у свою орбіту надзвичайно ємні за своєю інформаційною насиченістю типи об'єктів, якою і є культура. По друге, виникає потреба у оновленні методологічного ресурсу сучасної системи раціонального мислення, в епістемологічному переформатуванні стандартів норм і ідеалів логічного і дискурсивного оформлення знань. Мова йде про створення нової методологічної оптики, як призми бачення світу.

У цьому ключі, як нам здається, саме інтервальний метод, що сформувався у парадигмі багатовимірності, може бути цілком перспективним у культурологічних дослідженнях та значно розширити методологічний інструментарій культурології.

Огляд останніх публікацій. Специфіка інтервальності формувалась у наукових дослідженнях вітчизняних та зарубіжних теоретиків постмодернізму Ж.-Ф. Ліотара, Х. Ортега-і-Гассета, О. Шпенглера, А. Кремінського, В. Буданова, О. Варениці, Т. Гуменюк, В. Діанової, І. Дунаєвої, І. Ільїна, Н. Маньковської, Ю. Наріжного та ін. Але найбільш ґрунтовними, на наш погляд, є доробки науковця Ф. Лазарева. В його дослідженнях вперше обґрунтовано основні постулати інтервальної методології.

Виклад матеріалу дослідження. Виникнення інтервальної методології було, по суті, своєрідною відповіддю в галузі філософської рефлексії на низку принципово нових особливостей наукового знання, що сформувалися у середині минулого століття. Теоретичною основою науки стають парадоксальність, релятивізм та плюралізм, викликані тим, що наука підійшла до нових меж свого існування, вивчення принципово нових об'єктів і сфер, нових пластів реальності – складних, надскладних, багаторівневих. Пошук раціональних способів несуперечливого осягнення складних, багаторівневих та багатовимірних об'єктів – основне завдання інтервального методу. В його основі лежить теза про багатоякісність буття, багатовимірній структурі реальності та неминучій різноманітності її осягнення. Саме такою постає культура. Вона, як складна багаторівнева система, є сукупною цілісністю, що включає у себе множину систем і підсистем, кожна з яких, може бути розглянута

як відносно самостійна, так і у взаємозалежності з іншими. Велика кількість аспектів її функціонування породжує множину вимірів, які не лише співіснують і взаємодіють, але й доповнюють один одного. Отже, вивчення культури потребує адекватних підходів і методів, здатних охопити всі аспекти досліджуваних явищ, враховуючи їх цілісність та взаємозалежність. На сьогодні немає єдиного бачення того, яким чином можна здійснити саме «багатовимірний» аналіз, який би дав змогу поєднати дослідження об'єктивних явищ культури з особливостями їх суб'єктивних проявів. Тому спроба застосування інтервального методу у методології культурології, на нашу думку, може бути цілком перспективним для вивчення такого складного, багатогранного та багатовимірного феномену як культура.

На думку основоположника інтервальної методології Ф. Лазарева, вихідною одиницею аналізу є *абстракція*. Ф. Лазарев, абстрагування розглядав «як базову форму осягнення людиною світу. <...> Дослідницький досвід демонструє, що реальність являє собою діалектичну єдність частини і цілого, кінцевого та безкінечного, безперервного тощо. Пізнання реальності було б в принципі неможливим, якщо суб'єкт не володів мистецтвом відділяти одне від одного, не вмів розбивати ціле на частини, фіксувати усталеність у плинному, абсолютне – у відносному. *Абстракція* єдиний, інструмент у руках дослідника, здатний розсіювати реальність у відповідності з її власною структурою. Мистецтво абстрагування тому є початком і умовою осягнення світу. <...> Об'єкти, з якими людина стикається у багатовіковій людській практиці, демонструють невичерпність у своїх ознаках. <...> Але якщо об'єкт є безкінечним як всередині себе, так і в своїх відношеннях зі світом, то для суб'єкта, який пізнається, *абстракція* є передумовою і обов'язковою умовою пізнання <...> конструктивним виділенням предмета та його властивостей у відповідності з діалектикою буття [4; 139-141]. Безумовно, дослідник, абстрагуючи у процесі пізнання, може діяти цілком не довільно, а за певними правилами і відповідно до поставленої мети. «Якщо вчений не керується свідомо методологією абстрагування, то його пізнавальні операції протікатимуть на інтуїтивному рівні, що може знизити ефективність наукового пошуку» [6; 301].

Абстракція – «спосіб заміщення чуттєвої даності (досліджуваного об'єкта) мисленнєвим конструктом (абстрактним об'єктом) ... З одного боку, у зміст конструкта включається лише частина з множини досліджуваних емпіричних даних, а з іншого, цей зміст наділяється статусом самостійного буття» [6; 298]. Не зважаючи на дослідницьку специфіку культуролога, яка «включає у себе певний рівень емоційної чуйності та раціональної проникливості» [3; 7], абстракція, дозволяє відволіктися від несуттєвих властивостей, зв'язків, відносин, предметів та водночас виявити і зафіксувати суттєво важливе. «У результаті абстракції відбувається вироблення теоретичних конструктів і зв'язку між ними» [6; 299].

Абстрактний об'єкт в інтервальній методології, постає «як репрезентуючий ті чи інші сутнісні аспекти, властивості, співвідношення речей і явищ оточуючого світу. У сучасному науковому пізнанні абстрактні об'єкти репрезентують не тільки відповідну множину об'єктів емпіричного досвіду, але й множину абстракцій попереднього рівня абстракцій. «Тим самим формується багаторівнева, ієрархізована концептуальна сітка» [6; 301].

В інтервальній методології важливим є *інтервал абстракції*, який означає межі раціональної обґрунтованості та її застосовності у зв'язку з тим, що абстрагуючись, дослідник діє мимоволі, а не за певними правилами, і відповідно з поставленим завданням. Необхідність введення в методологію поняття *інтервалу абстракції* пов'язана з ідеєю обґрунтування будь-якої наукової абстракції – як самого процесу абстрагування, так і його результату.

Важливою складовою інтервальної методології є *метод інтервалізації* – формування «оптики» розгляду об'єкта під кутом зору конкретного дослідницького завдання за допомогою спеціально підібраної сукупності абстракцій. Інтервалізація передбачає пізнавальні операції, у першу чергу – *концептуалізацію* – встановлення необхідних, для побудови теорії, ключових абстракцій і виявлення їх взаємозв'язку, що у результаті забезпечує цілісний, самодостатній, смисловий простір. У межах наукової раціональності базові концепти мають свою змістовну наповненість завдяки тому, що в них відображаються деякі онтологічні праобразу. «Первинна концептуалізація забезпечує подальше понятійно-логічне розгортання теорії і перехід від вихідних абстракцій до більш складних теоретичних конструктів» [4; 142].

Інтервалізація тобто концептуалізація це – розгляд об'єкта дослідження з точки зору конкретного науково-дослідницького завдання за допомогою спеціально дібраної сукупності абстракцій. Мова йде про процедуру переходу від об'єкта до конкретного предмета дослідження, заданого в певній перспективі бачення з чітко фіксованим інтервалом абстракції. Кожен об'єкт, річ, явище є невичерпними у своїх властивостях і відносинах. При цьому, знаходячись у різних умовах, об'єкт проявляє себе по-різному, в залежності від того, яка його якість актуалізована у даному контексті. Наприклад, годинник – у залежності в якій інтервальній ситуації він розглядатиметься, будемо мати якісно різні його актуалізації (як фізичне тіло у вільному падінні, як прилад для виміру часу у сфері практичного використання, як товар у товарно-грошових відносинах, як культурно-історична цінність у музеї тощо).

Цікавою видається своєрідність діалектики інтервальних ситуацій відносно до того чи «всередині», чи «ззовні» відповідної ситуації його розглядаємо, особливо в дослідженні культури. Яку позицію обирає культуролог – описувати реальність іншої культури у якості «стороннього спостерігача», чи намагатися «вжитися» в нове середовище, та навчитися переживати його з середини? У статті «Інтервальна методологія: логіка становлення, базові концепти і методи» Ф. Лазарева зустрічаємо наведений приклад методологічних труднощів і колізій на шляху вчених. Однією з помилок, на яку вказує Ф. Лазарев, є відсутність рефлексії дослідника над своєю пізнавальною позицією. Фіксація дослідження відбувається на рівні спостереження (звичаїв, ритуалів, шлюбних відносин тощо), яке проходить крізь призму понять, характерних для тієї культури, представником якої є дослідник. Тобто інші культури інтерпретуються дослідником крізь власне бачення, або на європейський лад, як описував у своїх записках Н.Н. Миклухо-Маклай [4].

Необхідність методологічної рефлексії дослідження культури з точки зору її цілісності, унікальності та невідтворюваності в інших умовах потребує застосування методу *концептуальної розгортки* «як відображення одного й того ж вихідного об'єкта дослідження в різних мисленевих площинах (картинах) і з'ясування з цією метою відповідної множини інтервалів абстракції» [4; 145]. Тобто у вигляді сукупності проєкцій складного об'єкта (яким є культура) у багатовимірному просторі інтервалів. Подібно тому як будь-яке явище культури може розглядатись у різних контекстах, де кожен контекст може бути основою для вироблення поняття з відповідною інтервальною абстракцією. При цьому фіксація того чи іншого зрізу об'єкта передбачає занурення його у адекватний концептуальний простір аналізу з усією системою понять, правил дискурсу. Ці поняття логічно можуть бути несумісні між собою, але лише узяті усі разом можуть становити вичерпну інформацію про властивості об'єкта. Як, приклад – антропологія, у якій склалось декілька дискурсів про людину – природничо-науковий, філософський, соціально-економічний, релігійний тощо.

Сам феномен абстракції є пов'язаним із поняттям *інваріанта*. «Ми витягуємо з наших ідеальних структур дещо таке, що в них не закладали» [4; 146]. Наукові абстракції по своєму смислому змісту є епістемологічно міцними, з одного боку, з іншого – межі їх застосовності (інтервал абстракції) задалегідь можуть бути не відомі. Особливо це справедливо для гуманітарної сфери. Так, наприклад інваріанти культури є необхідною умовою самої можливості продуктивного діалогу між різними народами, країнами, етносами.

І навпаки, *концептуальна зборка* – уявлення об'єкта у багатовимірному смислому просторі «шляхом встановлення логічних зв'язків і переходів між різними інтервалами, які утворюють єдину смислову конфігурацію» [6; 306]. На кшталт того, як у фізиці будь-яке явище можна спостерігати у різних системах відліку, у дослідженнях культури це може проявитися в розмаїтості її понять, явищ і схем поступу, ракурсів, осмислення будь-якого явища, яке у кінцевому результаті постає як деяке одне концептуальне ціле.

Також специфіка інтервального методу полягає у тому, щоб при дослідженні явищ культури розглядати об'єкт і середовище (культуру) як сполучені категорії. Існування об'єкта в середовищі означає «заглибленість» в якусь конкретну і локальну ситуацію або його «вписаність» у ті чи інші універсальні структури реальності. Знаючи такі структури, можемо передбачити, як буде вести себе даний об'єкт в тих чи інших умовах.

Незважаючи на простоту філософських положень, які лягли в основу програми інтервального підходу, практична її реалізація при пізнанні культури видається складною, оскільки потребує розкриття одночасно абсолютного і відносного, єдиного і багатоманітного, переривчастого і безперервного, суб'єктивного і об'єктивного у складному об'єкті, яким є культура.

З цієї позиції доречним буде погляд на застосування принципу *доповнюваності*, сформульований Н. Бором для сфери квантової механіки. «Доповнюваність, відношення фундаментальних сторін явища, які у своїй протилежності не виключають одна одну, а взаємодоповнюють, зберігаючи свою «автономію» та «самостійність». Єдність тут постає в особливій формі – формі доповнюваності» [5; 10].

Особливо помітним евристичний потенціал принципу доповнюваності є у культурології, де сам предмет постає багатовимірним не лише у своїх проявах, але і у своїй основі» [1; 180]. У дослідженні культури доповнюваність «окреслює в сутності предмета новий вимір <...> предмет береться у різних визначеностях, а отже, постає не одним і тим самим для кожного з висловлювань. А це, в свою чергу, засвідчує його багатовимірність <...> та розмаїття визначеностей предмета. <...> Принцип доповнюваності, відкриваючи можливість наявності альтернативних теоретичних осягнень, має їх не як взаємовиключні, а як взаємодоповнюючі, такі, що у своїй функціональності виявляють поліфундаментальність та сутнісне розмаїття предмета. <...> Таким чином, доповнюваність дозволяє

зберегти як відчуття (бачення) багатогранності об'єкта так і розмаїття методологічних підходів до його осягнення» [1; 180].

Також серед основних положень інтервальної методології Ф. Лазарев виділяє *поняття*. У загальному визначенні поняття є узагальненням, що виділяє предмети деякого класу за визначеними загальними і в сукупності специфічними для них ознаками. Поняття відображають істотні властивості, зв'язки і відношення предметів та явищ в їхній суперечності й розвитку. Поняття фіксують клас об'єктів за допомогою вказівки на загальні та відмінні ознаки. З позиції інтервальної методології «поняття з одного боку і є абстракція» [6; 299]. Однак у межах інтервальної методології ці категорії слід принципово розрізняти. Поняття постають як «замкнені концептуальні утворення..... Інша справа – категорія «абстракція». Будь-яке поняття, представлене як абстракція, постає зовсім в іншій дослідницькій перспективі. Поняття, як абстракція, налаштовує на аналіз самого «простору зустрічі» поняття і його предмету. Поняття, безумовно, є найбільш фундаментальними серед усіх типів абстракцій (а не чуттєві образи, чи висловлювання). Вони «задають поле можливих питань..., а відповідно, і передбачають зону можливих відповідей» [6; 300]. Поняття є важливим інструментом аналізу культури.

Таким чином, застосовність інтервального методу у багатовимірному дослідженні культури полягає в *абстрагуванні* як способу заміщення чуттєвої даності досліджуваного об'єкта мисленнєвим конструктом; у *виділенні абстрактного об'єкту культури* задля репрезентації його сутнісних аспектів, властивостей, встановлення їх співвідношення тощо; виокремленні інтервалу абстракції, задля встановлення чітких меж пізнавальних операцій; *здійснення концептуальної розгортки* – відображення одного і того ж об'єкта дослідження у різних площинах і відповідно знаходження для нього множини існувань та *концептуальної згортки*, яка, в розмаїтості понять, ракурсів, явищ, постає як одне концептуальне ціле; *контекстуалізації* – розгляду об'єкта дослідження культури з точки зору конкретного науково-дослідницького завдання, як єдності різноманіття (*принцип доповнюваності*) та, нарешті, у окресленні для конкретного дослідження фундаментальних визначників – ключових *понять* одночасно цілісної і багатомірної культури.

На останок декілька слів про правомірність та доцільність використання напрацьованих в інших сферах наукового знання (у тому числі і інтервального методу) в культурології. Культурологія, як інтегративна наука, формує погляд на культуру виробляючи «особливу методологію», що є цілком природнім. Вона інтегрує накопичені знання у суміжних науках, які, як зауважує, С. Іконнікова, є «не тільки її живильним середовищем, а і необхідним фундаментом» [2; 24]. Перенесення усього того, що хоч якось би працювало на досягнення поставлених цілей, вплив і проникнення різноманітного матеріалу, вже є не простою імплікацією у науку. Опинившись разом, вони маркують тенденцію, з'ясувати яку без їх зближення неможливо. Звідси і доцільність інтервального методу у дослідженні культури. Адже поява різноманітних дослідницьких альтернатив, на нашу думку, здатна суттєво розширити діапазон дослідницьких маршрутів культурології.

Список використаної літератури

1. Зайцев М. Культурологія і принципи доповнюваності. *Наук. зап. [Нац. ун-ту «Острозька академія»]. Сер.: Філософія*. 2013. Вип. 13. С. 177-181.
2. Іконнікова С. Н. История культурологических теорий. 2-е изд., переработ. и доп.. СПб.: Питер, 2005. 474 с.
3. Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание; Избран. ст. Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та, 1991. 384 с.
4. Лазарев Ф. В. Интервальная методология: логики становления, базовые концепты и методы. *Ученые зап. Крм. федерального ун-та им. В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология*. Т. 2 (68). 2016. № 3. С. 136–149.
5. Сапронов П. А. Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры: [В 11 ч.]. 2-е изд., доп. Ленинград: Лениздат: Союз [СПб.], 2001. 559 с.
6. Философия мышления: [сб. ст.] / ред. кол. Л. Н. Богатая, И. С. Добронравова, Ф. В. Лазарев; отв. Ред. Богатая Л. Н. Одесса: Печатный дом, 2013. 444 с.

References

1. Zaytsev M. Kulturaologia I printsup dopovnenosti: Naukovi zapusku *Natsionalnogo unversiteta Ostrozhzka academia. Ser. Filosofia*, 2013. S. 177-181
2. Ikonnikova S .N. Istoria kulturologicheskix teoriy: Piter, 2005. 474 s.
3. Kagan M.S. Systems approach and humanitarian knowledge. *Selected Articles*. Leningrad: Publishing House of the Leningrad University, 1991. 384 s.
4. Lazarev F.V. Intervalnaya metodologia: logika stanovlenia, bazovue kontseptu i metodu: *Uchenue zapusku Krumnskogo federalnogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Fulosofuya. Politologiya. Kulturologia*. Т. 2 (68). 2006. №3. S. 136-149.
5. Saproнов P.A. Kulturologia: Kurs lektস্য po teorii i istorii kulturu: Lenizdat: Soyuz, 2001. 559 s.

6. Bogataya L.N. (ed.). Philosophy of thinking: a collection of articles. Odessa: Printing house, 2013. 444 s.

ИНТЕРВАЛЬНЫЙ МЕТОД В МЕТОДОЛОГИИ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Уварова Татьяна Ивановна – кандидат искусствоведения,
доцент кафедры искусствоведения и общегуманитарных дисциплин,
Международный гуманитарный университет, г. Одесса

Исследование посвящено раскрытию интервального метода и введению его как исследовательского инструмента культурологии. Объектом исследования является методология культурологии, предметом – интервальный метод, который сформировался в постмодернистской методологии. В статье автор осуществляет попытку экспликации ключевых принципов интервального метода и обосновывает необходимость его использования для исследования культуры. Научная новизна состоит в введении интервального метода в методологический инструментарий культурологии. Сделан вывод относительно возможности введения интервального метода в методологию культурологи как инструмента многомерного анализа культуры.

Ключевые слова: культура, интервальный метод, интервальная методология, методология культурологии.

INTERVAL METHOD IN THE METHODOLOGY OF CULTURAL STUDIES

Uvarova Tatiana – PhD in Arts, Associate Professor
at the Department of arts and humanities studies, International Humanitarian University,
Odessa, Ukraine

The research aims to disclose the essence of an interval method and its introduction as a research tool for the methodology of cultural studies. The object of research is the methodology of culture, the subject of research is the interval method formed in the methodology of post-modernism. In the article, the author attempts to explicate key concepts of the interval method and justifies the necessity of its use in cultural research. Scientific novelty consists in introduction of the interval method into the methodology of cultural studies. The conclusion is made considering the possibility of introduction of the interval method in the methodology of cultural studies as a tool for multidimensional analysis of culture.

Key words: culture, interval method, interval methodology, methodology of cultural studies

UDC: 130.2+001.82:303.023.4

INTERVAL METHOD IN THE METHODOLOGY OF CULTURAL STUDIES

Uvarova Tatiana – PhD in Arts, Associate Professor
at the Department of arts and humanities studies, International Humanitarian University,
Odessa, Ukraine

Abstract. The research aims to disclose the essence of an interval method and its introduction as a research tool for the methodology of cultural studies. **The object of research** is the methodology of culture, **the subject of research** is the interval method formed in the methodology of post-modernism. In the article, the author attempts to explicate key concepts of the interval method and justifies the necessity of its use in cultural research.

Established that the applicability of the interval method in a multidimensional study of culture consists in abstraction as a way of replacing the sensory givenness of the studied object with a mental construct; in the selection of an abstract cultural object for the purpose of representing its essential aspects, properties, establishing their correlation, and the like; abstraction intervals are distinguished to establish clear boundaries of cognitive operations; conceptual sweep – the reflection of the same object of study in different planes and consequently finding for it a plurality of existence and conceptual convolution, which, in the variety of concepts, foreshortenings, phenomena, appears as one conceptual whole; contextualization – the consideration of the object of cultural research in terms of a specific research task, as the unity of diversity (the principle of complementarity) and, finally, the basic concepts of a holistic and multidimensional culture, defined for a specific study.

Scientific novelty consists in introduction of the interval method into the methodology of cultural studies.

The conclusion is made considering the possibility of introduction of the interval method in the methodology of cultural studies as a tool for multidimensional analysis of culture.

Key words: culture, interval method, interval methodology, methodology of cultural studies

Надійшла до редакції 23.11.2019 р.

УДК [001.11:141.7]+008

ФЕНОМЕН ЦІЛІСНОСТІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНА ВЗАЄМОДІЯ

Фрейдліна Вікторія Віталіївна – аспірантка кафедри мистецтвознавства та загально-гуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса, Україна
<http://orcid.org/0000-0002-9452-2349>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.288>
vinchester75@gmail.com

Проаналізовано проблему співвідношення особливостей сприйняття феномену цілісності з розвитком соціокультурної взаємодії у суспільстві. Розглянуто трансформування погляду на категорію цілісності у різні історичні періоди формування наукового мислення. Виявлено розбіжності у східній та західній моделях сприйняття феномену цілісності. Окремо висвітлено трансформацію розуміння цілісної картини Всесвіту на основі теорій взаємоузгодженості, взаємопроникнення всіх явищ і речей, набування стійкості як природних, так і культурних систем завдяки коеволюції, пристосуванню один до одного. Простежено глобальну тенденцію перетворення людства у полісуб'єктивну цілісну культурну єдність в процесі соціокультурної діяльності.

Ключові слова: цілісність, культура, холізм, духовні цінності, соціокультурна взаємодія, акультурація, коеволюція, міждисциплінарна взаємодія.

Постановка проблеми. Багатоаспектний характер проблематики співвідношення цілісності внутрішнього світу людини та соціокультурної взаємодії людей, так само, як і осмислення тісного взаємозв'язку цього співвідношення з реаліями сучасного життя ставить перед наукою безліч питань. Дисбаланс, духовна криза та роз'єднаність суспільства, етнокультурні та конфесійні конфлікти, посилення культурних і політичних протиріч, відчуття соціальної нестабільності спонукають до пошуку шляхів вирішення цих глобальних викликів нашого часу.

Особливу *актуальність* дослідження співвідношення феномену цілісності та соціокультурної взаємодії має з прикладної культурологічної точки зору, оскільки вміщує у собі потенціал об'єднання різних культурних, етнічних, соціальних верств суспільства, підвищення суб'єктивної культури особистості на основі принципів гуманізму, поваги унікальності кожного окремого індивідуума, взаємодовіри, дотримання прав і свобод особистості.

Мета статті: дослідження з культурологічної точки зору становлення та розвитку категорії «цілісність», розкриття взаємозв'язку між цією категорією та соціокультурною взаємодією в людському суспільстві.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становлять як базові філософські методи: теоретичний, історичний, методи аналізу, синтезу, абстрагування, конкретизації, так і загальнонаукові: порівняльно-історичний, системний, метод реконструкції культурних полів. Сконструювати модель об'ємного бачення проблеми цілісності як з боку західного, більш прагматичного підходу, так і з, властивий сходу культурній традиції трансцендентальної позиції вдалося завдяки використанню діахронічного, синхронічного, а також історико-генетичного методів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Категорія цілісності внутрішнього світу людини стала предметом чималої кількості досліджень, як в Україні, так і за кордоном. Проблема фрагментації людської природи та соціокультурного розмаїття досліджено у роботах Д. Мешкова, Б. Мосалева. Вивчення онтогносеологічних аспектів становлення категорії цілісності стало доміантним у працях В. Коткова, В. Кутирева, В. Коляди. Розуміння цілісності людини в єдності її статичного та динамічного компонентів відображено у наукових доробках І. Бондаревича. Проблема вивчення цілісного культурного простору висвітлено у публікаціях С. Комісарова, В. Біблера, І. Тарханова. Релігійно-філософське осмислення цілісного уявлення про духовний світ людини відображено у дослідженнях Л. Буєва, В. Щердакова, С. Кримського, О. Васильєвої. Соціально-психологічні основи цілісності внутрішнього світу людини розроблені у працях Е. Гейко, Г. Балл, С. Максименка. У напрямку вивчення цілісності свідомості працював В. Найдиш. Теоцентричну думку щодо зазначеної проблеми представлено у дослідженнях І. Беяєва та ін.

Незважаючи на значний обсяг матеріалу, проблематика цілісності внутрішнього світу людини у культурологічному дискурсі порушується рідко. Ще менш дослідженим є взаємозв'язок процесу набуття цілісності з соціокультурною діяльністю людини. А отже, існує необхідність у подальшій розробці даної проблеми у культурологічному контексті.

Наукова новизна роботи: вперше представлена спроба виявлення культурних патернів, які складають основу уявлень різних народів та епох про феномен цілісності, їх спільні та відмінні фактори у культурологічному контексті. Зроблено акцент на вплив, який спричиняє соціокультурна взаємодія на внутрішні відчуття цілісності індивіда.

Виклад основного дослідницького матеріалу. Розглядаючи шлях розвитку культури людства та національних культур крізь епохи та тисячоліття, слід зазначити, що складовими його елементами, як правило, слугують знання, які дійшли до нас із глибини століть, транслюючи відгомін тієї культурної традиції, у якій вони зародилися. У надрах стародавніх спостережень світу виникали нові наукові дисципліни з власними предметами досліджень, методологією, своїми термінами та підходами. Тому культурологія, як досить молода наука, оперує не тільки власними методами та поняттями, а й використовує надбання інших дисциплін, що мають більш тривалу історію (філософія, соціологія, психологія, математика та безліч інших). Тому, на нашу думку, розгляд цілісності як культурологічної категорії, можливий лише з опорою на глибоке розуміння ключових філософських підвалин трактування цього феномену.

У пошуках фундаментального, базисного визначення категорії цілісності, перш за все, необхідно звернутися до філософських поглядів мислителів Античності.

Так, давньогрецький філософ Платон, розмірковуючи про безмежність і межі речей, явищ і властивостей, приходять до висновку, що повинна існувати єдина ідея будь-якого предмета та явища, яка б містила у собі нескінченну кількість його проявів. Таким чином, категорію цілісності він осмислює через зіставлення понять «багато» та «єдине». Про єдиний, як суб'єкт вивчення, неможливо висловити жодного твердження, дописати йому будь-який предикат, оскільки це змінить суть єдиного, як абсолютно неподільного.

Розмірковуючи про сутність понять «ціле» та «єдине», у своїй «Метафізиці» Аристотель зазначав: «Цілим називається те, у чому не відсутня жодна частина того, з чого виходить ціле за своєю природою, а також те, що охоплює укладене в ньому так, що останнє становить щось єдине, або як сукупність всього цього. Оскільки загальне та взагалі сприйняте за щось ціле у тому сенсі є загальним, що охоплює багато предметів, оскільки може бути при кожному з них атрибутом і оскільки кожен з них є єдиним у сенсі індивідуального, наприклад, людина, кінь, бог, тому що все це – живі істоти» [1; 206].

Плотін переходить до подання розуму як першої енергії, низхідній з трансцендентної всеєдності, еманациї, що містить у собі сукупність існуючого. У III ст. н. е. учень Плотіна Порфирій, коментуючи діалог Платона «Парменід», приходять до думки про об'єднання надіснуючого Єдиного й існуючого буття як такого. Це стало своєрідною сходинкою в осягненні природи єдиного та цілого, а також складовою частиною становлення християнської теології.

Розмірковуючи про сутність поняття «культура», як специфічній, властивій саме людині діяльності, сконструйованій з безлічі форм і проявів, важливо відзначити її глибоку змістовну й евристичну значимість, широту охоплених нею процесів, поглядів, смислових конотацій і т. д. Вивчення категорії цілісності у всій широті її культурних семантичних відтінків, неможливо без аналізу сакральних релігійних традицій і знайомства з теологічними тлумаченнями суті даної категорії.

Звертаючись до найавторитетнішого теологічного джерела західної цивілізації – Священного писання, необхідно зазначити, що в ньому цілісність (whole, wholeness) ототожнюється з повнотою, завершеністю. Найчастіше у Писанні «розуміється, як порушення цілісності, зумовлене гріхопадінням, і жагою до майбутнього спокутування, яке відновить повноту людського існування» [6; 1301].

Таким чином, у християнській культурі закладається думка про початкову втрату людиною цілісності після скоєння перворідного гріха, про недосконалість людської природи внаслідок порушення рівноваги та внутрішньої потреби пошуку себе як цілого, єдиного з Божественним. Однак цікавим є і той факт, що в «Біблії» безліч разів повторюється ідея здобуття цілісності через взаємодію з іншими людьми. Думка про набуття повноти власної індивідуальності в культурній взаємодії з іншими, яскраво виражена алегоричною мовою через уподібнення людства єдиному тілу: «Та нині Бог розклав члени в тілі, кожного з них, як хотів. Якби всі одним членом були, то де тіло було б? Отож, тепер членів багато, та тіло одне. Бо око не може сказати руці: «Ти мені непотрібна»; або голова знов ногам: «Ви мені непотрібні». Але члени тіла, що здаються слабші, значно більше потрібні. А тим, що вважаємо їх за зовсім нешановані в тілі, таким честь найбільшу приносимо, і брудні наші члени отримують пристойність найбільшу, а нашим пристойним того не потрібно. Та Бог змішав тіло, і честь більшу дав нижчому членові, щоб поділення в тілі не було, а щоб члени однаково дбали один про одного. І коли терпить один член, то всі члени з ним терплять; і коли один член пошанований, то всі члени з ним тішаються. І ви тіло Христове, а зосібна ви члени!» [2; 1142].

Отже, бачимо, що розуміння категорії цілісності у християнській культурі є ірраціональним за своєю суттю, воно засноване не на розумі, а на вірі, тяжіє до подолання власної обмеженості та досягненні духовної єдності з Вищим порядком.

У свідомості мислителів Середньовіччя елементи античної наукової думки про цілісність і Єдине переплелися з сакральними, релігійними постулатами про досконалість Христа і «повноті» в

ньому. Уся середньовічна філософія та культура побудовані навколо Бога як єдиного початку, цілісного й об'єднуючого одночасно.

Зі створенням Іоанном Дамаскіном теорії образу у культурній традиції Середньовіччя, незважаючи на шалене протистояння іконоборців та іконошанувальників, з'являється тенденція переходу від символічного зображення Божественного Цілого до художнього зображення видимих ликів святих. Таким чином, суворо дотримуючись канонічності у написанні ікон, людство намагалося осмислити категорію цілісності за допомогою мистецтва.

Використовуючи образ, символ, як путівник до розуміння ірраціонального трансцендентного Універсуму, середньовічні мислителі намагалися осмислити категорію цілісності через звернення до потаємних основ божественної краси. Проблема досягнення цілісності людської природи через визначення Божественної повноти та єдності відображена у працях багатьох середньовічних богословів та вчених: Боеція, Фоми Аквінського, Василя Великого, Григорія Нісського, Іоанна Златоуста, Миколи Кузанського та ін. Філософська та релігійна думка, об'єднуючись із загальнокультурними утилітарно-естетичними цінностями для більш повного об'ємного відображення сакрального духовного переживання, набула ґносеологічної спрямованості, поєднавши суб'єкт сприйняття (людину) з об'єктом пізнання (Богом).

Осмилення поняття «цілісність» у культурі та науці Нового часу піддається подальшій трансформації та поєднується з ідеєю загального розуму, що пізнає. Архітектонічний, впорядкований устрій світу, суспільства, що виникає з одного цілісного джерела, аналітична й інтегруюча функції науково-теоретичного знання є базовими у працях Декарта, Бекона, Лейбніца, Канта, Спінози, Гегеля, Фіхте, Шеллінга, Фейєрбаха, Риккерта, Гете, Ніцше, Шпенглера, Гумбольдта, Дільтея. Продуктом розумової діяльності, як його трактує Кант, є «трансцендентальна єдність апперцепції», тобто сприйняття й інтерпретація розмаїття на основі попереднього досвіду. Роздуми про діяльну сутність загальної цілісної свідомості та її здатності трансформуватися в індивідуальні форми людської культури ми знаходимо у «Феноменології духу» Гегеля [23].

Отже, загальна безособова цілісність трактується у той період у співвідношенні з індивідуальною суб'єктивністю і різноманітністю. Тоді ж, рефлексивна, спрямована на себе свідомість поступово переходить у широку описову дескриптивну форму, що дозволяє більш об'єктивно розглядати культурні процеси, які відбуваються у суспільстві.

XX ст. – історична епоха, що характеризується плюралізмом думок, культурологічних поглядів, методологічних підходів до вивчення різних сторін буття та, зокрема, феномена цілісності. Глибинне тлумачення проблеми особистісної цілісності шляхом аналізу унікальної ірраціональності буття та пошуку шляхів подолання своєї природної сутності знаходимо у працях послідовників екзистенціалізму К. Ясперса, Ж. П. Сартра. Так, Ясперс у філософському міркуванні бачить духовну працю, результатом якої стає повернення до порушення цілісності людської природи. Трактований іноді як культурний рух, напрям екзистенціалізму задає необхідність глибокого емоційного переживання цілісної істини для її об'єктивного пізнання.

Поворотом у всій новоевропейській науковій традиції стають ідеї З. Фрейда та його послідовників К. Г. Юнга, К. Хорні, Е. Фромма та ін. Думка про перевагу та всемогутність розуму була поставлена під сумнів. Перші позиції в управлінні людським існуванням віддавалися несвідомим потягам та афектам. Порятунком від взаємознищення людьми один одного внаслідок дії цих афектів і наростання агресивності, Фрейд бачив у гармонійному цілісному поєднанні чоловічої та жіночої частини людської природи, бісексуальності, «спільній реакції Ероса та Танатоса, агресивності та пасивній стійкості, особистісному ризиці та стабільності постійного зв'язку з родом» [11; 308].

Трактування К. Г. Юнгом, учнем та однодумцем З. Фрейда культури, як сховища первинних, архетипних прообразів, дозволяє культурологам опиратися на його роботи, присвячені співвідношенню індивідуальної душі та колективного несвідомого. Для вивчення феномену цілісності важливим є дослідження його уявлень про єдину загальнолюдську душу.

Е. Фромм у свою чергу робить акцент на двоїстій сутності людської природи. Він вводить поняття так званої «екзистенціальної дихотомії», що лежить в основі людського існування, і вимагає дозволу на подолання різноманітних форм відчуження людини від світу і від самого себе. Такого роду дихотоміями, які позбавляють людину відчуття цілісності, є, наприклад, його приналежність до природи і у той же час наділеність розумом, раціонально усвідомлюючим відсутність здатності людини у деяких ситуаціях захистити себе. Представники тваринного світу перед обличчям небезпеки не розмірковують про можливість загибелі. Наділена ж розумом людина, схильна свідомо прораховувати можливі варіанти розвитку подій, що не тільки диктує спосіб вирішення проблеми, а й породжує невпевненість і страх у його душі. Наступною дихотомією, що впливає на життя людини, яку неможливо переоцінити, є усвідомлення життя та його завершення – смерті. Такого роду двоїстість людської природи, на думку

Фромма, закладено спочатку в її сутнісну структуру та визначає потенційні прагнення людини до цілісності та гармонії, тобто до вивільнення від цього внутрішнього протистояння.

Велику увагу вивченню впливу соціокультурної взаємодії на стан цілісності внутрішнього світу людини приділено у роботах російських мислителів В. Вернадського, М. Бердяєва, Н. Моїсеєва, В. Соловйова, В. Лоського, П. Флоренського та ін. В їх дослідженнях знаходимо як наукові погляди, що базуються на основоположній силі людського розуму, так і спроби релігійно-наукового осмислення досліджуваної категорії.

Розвиваючи напрям, що пов'язує релігійну та наукову думку, і розмірковуючи над метою людського існування та впливом духовних, культурних і природних сил на розвиток особистості В. Соловйов, зокрема писав: «Не будучи причетним до світу (природному, соціальному, культурному, трансцендентному) людина не досягає власної повноти та свободи. <...> Освіта – процес розвитку та саморозвитку особистості, який пов'язаний з оволодінням соціально значущим досвідом людства, втіленим у знаннях, уміннях, творчій діяльності та емоційно-ціннісному ставленні до світу, процесу наближення до ідеального образу». [8]

В. Вернадський, перш за все, як учений-натураліст, розглядав людину як силу, здатну формувати не тільки своє суспільство, а й біосферу в цілому, яка, в свою чергу, створює нову цілісну культурну оболонку планети. Результатом дії цієї оболонки може стати перехід людства до нового еволюційного стану. Спираючись на думки В. Вернадського, французький філософ і математик Е. Леруа на початку 20-х років, дасть назву цій новій мисленнєвій складовій оболонки планети, яка існує у нерозривній єдності природного та біологічного – «ноосфера». Таким чином, категорія цілісності отримує наступну, по суті, культурантропологічну інтерпретацію. Природа, душа, розум і все людське суспільство виступають як єдине взаємодіюче, взаємовпливаюче ціле, що розвивається за принципом коеволюції. Згодом ці ідеї були розвинені французьким вченим Тейяром де Шарденом.

Вагомий внесок у вивчення цілісності як категорії, що об'єднує культурну та соціальну взаємодію, вніс південноафриканський вчений Я. Сметс. Ним сформована концепція «філософії цілісності» та введений термін «холізм», основна ідея якого може бути виражена фразою «ціле не є сумою його частин, а завжди є чимось більшим». Це ствердження може бути проілюстровано тим, що велика кількість будинків та жителів, ще не є містом, а скупчення людей ще не є суспільством. Для розвитку цілісності необхідна наявність якоїсь сполучної сили, яка не тільки скріпить усі елементи, але й дозволить їм, вступати у взаємодію один з одним, витримувати зміни. Важливою властивістю, яка утворюється у результаті цього перетворення системи, є емерджентність, тобто наявність у ній нових специфічних характеристик, невластивих основним складникам її елементів.

Із терміном емерджентність тісно пов'язане уявлення про синергію, як поняття, що акцентує увагу на підсиленні біфуркаційного ефекту об'єднання дій декількох факторів і, як наслідок, на формуванні результату, який значно перевищує суму цих впливів. Для вивчення категорії цілісності у соціокультурному контексті подібний висновок має особливе значення, оскільки виокремлює думку про те, що взаємодія, комунікація різних людей, верств суспільства, несе потенціал, що перевищує поодинокі дії індивідів, а, значить, сприяє вдосконаленню як індивідуальної культури окремої особистості, так і загальнокультурного середовища соціуму в цілому.

Проекуючи ці ідеї на культурну ситуацію у людському середовищі, можна припустити, що інтерперсональна комунікація, посилена загальною ідеєю, створює передумови для появи якоїсь нової еволюційної структури, більш стійкої, оскільки вона опирається на основні закони світопорядку та базові принципи суспільного ладу.

Культурно-моральне вдосконалення людства, ідеї всеєдності, нерозривного зв'язку людини зі світом та іншими людьми, які пронизують всю західну науку, кореспондують із трансцендентальним містичним (сакральним) світоглядом філософії Стародавнього Сходу (буддизмом, даосизмом, філософією Вед, конфуціанством).

Необхідно відзначити, що західна культура під час свого становлення і розвитку мала тенденцію, скоріш до пошуку протиріч і розбіжностей у питаннях сутнісної цілісності людини та світу (людина та Бог, людина та держава, людина та природа). В основі ж східної системи світосприйняття лежить розуміння більшого взаємопроникнення, усвідомлення глибокого іманентного зв'язку людської істоти й абсолютної трансцендентальної єдності.

Культурна картина сучасного світу вкрай різноманітна. Сьогодні людина усвідомлює себе причетною одразу до декількох культурних традицій. Це, з одного боку, слугує зміні культурних кодів, породжує появу нових модусів свідомості й ускладнює осмислення феномену цілісності, а з іншого – зумовлює появу нових концепцій осягнення буття, які ще потребують осмислення.

Однією з концепцій створення цілісного світу, що знаходиться на стадії становлення, є концепція універсального еволюціонізму, яка є продовженням розробок К. Ціолковського, П. Тейара де Шардена, В. Вернадського, Н. Моїсеєва, А. Уайтхеда та ін. У рамках цієї концепції категорія цілісності є глобальною – весь світ постає як єдина система. Цілісно розглядається і вся сукупність еволюційних процесів: природних, історичних, культурних, соціальних, технічних.

Розвивається, сформульована раніше Е. Янчем, теорія коеволюції та систем, що самоорганізуються. У своїх роботах Янч розмірковує як про стійкість природних систем, завдяки взаємному пристосуванню один до одного (коеволюція), так і про цілісність культурних систем людського суспільства. У своїй книзі «Філософія та екологія» В. Хесле [13] висловлює думку про необхідність зміни етичних категорій сучасності, перехід від роздробленого знання до глибокого цілісного міждисциплінарного утворення. Тільки таке об'ємне уявлення про різні напрями науки у поєднанні з розумінням цілісності буття у його метафізичному та релігійному сенсі, здатне буде, на його думку, врятувати людство від культурно-екологічної кризи, у якої воно знаходиться зараз.

У наш час розвивається також «теорія бутстрапа», запропонована Джефрі Чу, відповідно до якої загальна структура Всесвіту розглядається як самоузгоджена мережа елементів, кожен з яких не може мати характеристики фундаментального, а виступає у якості складника інших ділянок мережі. Ця теорія виявляє безліч спільного як зі східним розумінням світобудови, так і з квантовою фізикою. Цілісність, єдність, взаємопов'язаність, взаємоузгодженість і взаємопроникнення всіх явищ і речей – є тими категоріями, якими оперують як філософи Стародавнього Сходу, так і послідовники теорії бутстрапа для пошуку шляхів досягнення Абсолютної цілісності. Тим не менш, характерною рисою східного світогляду залишається тенденція ірраціонального, скоріш емпіричного сприйняття сутності речей, на відміну від західного погляду пояснити все на рівні розуму.

На наш погляд, дослідження категорії цілісності є перспективним як у плані отримання знань про устрій світу, так і в можливості використовувати ці знання для вдосконалення культури взаємодії у ньому.

Висновки. Незважаючи на стрімкий розвиток науки та технічний прогрес, важливість досліджень у галузі культурології зростає. Природна, соціальна та духовна сутність людини у пошуці цілісності власного внутрішнього світу виявляється у потребі об'єднання зі світом зовнішнім. Цей процес перетворюється у різні форми соціокультурної взаємодії, як між окремими людьми, так і між цілими націями. Яскравим прикладом тому є стрімкий розвиток всесвітньої інформаційної мережі – Інтернет, у рамках якої сучасні люди отримують можливість не тільки віртуальної, але й, реальної соціокультурної взаємодії. Процес акультурації, що раніше поширювався лише на деякі народи, зараз набуває глобального характеру. Незважаючи на політичну, економічну, екологічну кризу, в напрямі культури взаємної комунікації між людьми спостерігається потужна тенденція об'єднання у цілісну, комплексну культурно-інтелектуальну систему. Важливим для сучасного світу стає доступність наукового знання та вміння продемонструвати результати своїх досліджень колегам з інших наукових напрямів, здатність до співпраці та міждисциплінарної взаємодії. Отже, соціокультурна діяльність на основі морально-етичних принципів, які походять з давніх часів, може стати одним із чинників перетворення людства у полісуб'єктивну цілісну культурну єдність.

Список використаної літератури

1. Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1976. 550 с.
2. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета : «Кэмпус Крусейд Фор Крайст», 1991. 1224 с.
3. Гегель В.Ф. Феноменология духа. Москва: Наука, 2000. 495 с.
4. Моисеев Н. Н. Восхождение к Разуму. Мичиганский ун-т: «Издат.», 1993. 174 с.
5. Полищук В. И. Субъект культуры в философии Гегеля. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. I. С. 162-169.
6. Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. Словарь библейских образов. Изд.: СПб, 2005. 1424 с.
7. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. СПб.: Образование, 1911. 65 с.
8. Симоненко Т. И. Идея В. С. Соловьева о духовном развитии человека в контексте философии образования. Серия «Symposium», *Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В.С.Соловьева.*, Вып. 32/ Материалы междунар. конф., 14-15 февр. 2003 г. Санкт-Петербург: Санкт-Петербург. филос. об-во, 2003. С. 240-244 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/simonenko-ti/ideya-vssoloveva-o-duhovnom-razviti-i-cheloveka-v-kontekste-filosofii-obrazovaniya>
9. Синергетическая парадигма: Социальная синергетика: сб. ст. Москва: Прогресс – Традиция, 2009. 688 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://prometeus.nsc.ru/acquisitions/10-06-01/cont13.ssi>
10. Универсальный эволюционизм и глобальные проблемы / Рос. акад. наук, Ин-т философии. Москва: ИФ РАН, 2007. 253 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://znanium.com/bookread2.php?book=357125>
11. Философия культуры. Становление и развитие Под ред. М. С. Кагана. СПб.: Лань, 1998. 448 с.

12. Фромм Э. Иметь или быть. Москва: «АСТ», 2000. 448 с.
13. Хесле В. Философия и экология. Москва: «Ками», 1994. 192 с.
14. Янч Э. Самоорганизующаяся Вселенная. *Общественные науки и современность*. 1999. № 1. С. 143-158 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/text/18417030/>

References

1. Aristotel. Soch. v 4 t., t. 1. Moskva: Mysl, 1976. 550 s.
2. Bibliia. Knigi svyashchennogo pisaniiia Vetkhogo i Novogo zaveta: «Campus Krusade For Christ», 1991. 1224 s.
3. Hegel W. F. Fenomenologiiia dukha. Moskva: Nauka, 2000. 495 s.
4. Moiseev N. N. Voskhozhdenie k Razumu. Michiganskii universitet: «Izdat.», 1993. 174 s.
5. Polishchuk V. I. Subiekt kultury v filosofii Hegelia. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. Tambov: Gramota, 2012. № 2 (16): v 2-kh ch. Ch. I. С. 162-169
6. Rayken L., Uilkholt D., Longman T. Slovar bibleiskikh obrazov. Izd.: SPb, 2005. 1424 s.
7. Rikkert G. Nauki o prirode i nauki o kulture. SPb.: Obrazovanie, 1911. 65 s.
8. Simonenko T. I. Ideia V. S. Soloveva o dukhovnom razvitii cheloveka v kontekste filosofii obrazovaniia// Seriiia «Symposium», Vyp. 32. Materialy mezhdunarodnoi konferentsii 14-15.02.2003 s.240-244 [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupu: <http://anthropology.ru/ru/text/simonenko-ti/ideya-vssoloveva-o-duhovnom-razvitii-cheloveka-v-kontekste-filosofii-obrazovaniya>
9. Sinergeticheskaia paradigma: Socialnaia sinergetika: sb.st. M.: Progress - Tradiciia, 2009. 688 s. [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupu: <http://prometeus.nsc.ru/acquisitions/10-06-01/cont13.ssi>
10. Universalnyi evolucionizm i globalnye problemy / Ros. akad. nauk, In-t filosofii. M.: RAN, 2007. 253s. [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupu: <http://znanium.com/bookread2.php?book=357125>
11. Filosofiiia kultury. Stanovlenie i razvitie. Pod red. M. S. Kagana. SPb.: «Lan», 1998. 448 s.
12. Fromm E. Imet ili byt. Moskva: «АСТ», 2000. 448 с.
13. Khesle. V. Filosofiiia i ekologiiia. Moskva: «Kami», 1994. 192 s.
14. Yanch E. Samoorhanyzuiushchaia Vselennaia. Obshchestvennue nauky y sovremennost. 1999. № 1. S.143-158 [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <http://ecsocman.hse.ru/text/18417030/>

ФЕНОМЕН ЦЕЛОСТНОСТИ И СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В ОБЩЕСТВЕ

Фрейдлина Виктория Витальевна – аспирантка
кафедры искусствovedения и общегуманитарных дисциплин,
Международный гуманитарный университет, г. Одесса, Украина

Проанализирована проблема соотношения особенностей восприятия феномена целостности с развитием социокультурного взаимодействия в обществе. Изучен процесс трансформации взгляда на категорию целостности внутреннего мира человека в разные исторические периоды формирования научной мысли. Выявлены расхождения в восточной и западной моделях осмысления данного феномена. Кроме того в статье проанализированы тенденции изменения понимания целостной картины мира на основе теорий взаимосогласованности, взаимопроникновения всех явлений и предметов, а также тенденции приобретения устойчивости как природных, так и культурных систем благодаря коэволюции, приспособлению друг к другу. Отслежена глобальная тенденция преобразования человечества в полисубъективное целостное культурное единство в процессе социокультурной деятельности.

Ключевые слова: целостность, культура, холизм, духовные ценности, социокультурное взаимодействие, аккультурация, коэволюция, междисциплинарное взаимодействие.

THE PHENOMENON OF INTEGRITY AND SOCIO-CULTURAL INTERACTION IN SOCIETY

Freidlina Viktoriia – postgraduate of the
Department of arts and humanities disciplines
International Humanitarian University, Odesa, Ukraine

The article analyzes the problem of the correlation between the perception of the phenomenon of integrity and the development of sociocultural interaction in society. The process of transforming the view on the category of integrity of the inner world of a person in different historical periods of the formation of scientific thought is studied. Discrepancies in the eastern and western models of understanding this phenomenon are revealed. In addition, the article analyzes the trends in the understanding of the holistic picture of the world based on theories of interconnectedness, the interpenetration of all phenomena and objects, as well as the tendency to acquire stability of both natural and cultural systems due to co-evolution, adaptation to each other. The global trend of the transformation of mankind into a multisubjective integral cultural unity in the process of sociocultural activity is tracked.

Key words: integrity, culture, holism, spiritual values, sociocultural interaction, acculturation, co-evolution, interdisciplinary interaction.

UDC [001.11:141.7]+008

THE PHENOMENON OF INTEGRITY AND SOCIO-CULTURAL INTERACTION IN SOCIETY

Freidlina Viktoriia – postgraduate of the Department
of arts and humanities disciplines
International Humanitarian University, Odesa, Ukraine

The aim. The aim of the article is to research from the cultural point of view the formation and development of the category «integrity», uncovering the relationship between this category and sociocultural interaction in human society.

Research methodology. Methodological basis of the study is comparative-historical, systematic, method of reconstruction of cultural fields. The model of volumetric vision of the problem of integrity was succeeded by the use of diachronic, synchronous and historical-genetic methods.

Results. The process of acculturation, which had previously been extended to only a few people, now is taking on a global character. Despite the political, economic, environmental crisis, there is a strong tendency towards a unified, integrated cultural and intellectual system in the direction of a culture of mutual communication between people. Consequently, sociocultural activity on the basis of moral and ethical principles, dating back to ancient times, can become a factor in the transformation of humanity into a polysubjective holistic cultural unity.

Novelty. For the first time is made an attempt to identify the cultural patterns that underlie the perceptions of different peoples and epochs about the phenomenon of integrity in the cultural context.

The practical significance. The results of the research can be used in the studying of the potential of uniting different cultural, ethnic, social strata of society, enhancing the subjective personality culture.

Key words: integrity, culture, holism, spiritual values, sociocultural interaction, acculturation, co-evolution, interdisciplinary interaction.

Надійшла до редакції 4.11.2019 р.

УДК 79.091

ПРИНЦИПИ ПІЗНАННЯ ПОБУТУВАННЯ ПЕРФОРМАНСУ

Шкляренко Жанна – аспірантка, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-7749-0453>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.289>
shkhliarenko@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню шляхів вивчення перформансу як культурного явища. Зростаюча увага до цього феномену зумовлена відсутністю лінії розмежування його з життям, створенню особливої реальності, спроможністю викликати потужні емоційні стани та взаємемпатії. Проблематичність у вивченні його полягає у складності архівування, хиткий своєрідний наратив, що вислизає зі сприйняття невідготовленого глядача, міграція з виставкових зал у соціальну сферу, супроводжувана жанровими новоутвореннями. Даним дослідженням зроблено спробу аналізу шляхів пізнання культурного явища перформансу, визначені особливості побутування, виявлено закономірності проявів та варіативність в сучасній культурі.

Ключові слова: актуальне мистецтво, мистецтво дії, перформанс, соціальне мистецтво, live art, media art, public art.

Постановка проблеми. Зростання значимості перформансу в сучасній культурі відбувається завдяки його впливу на всі сфери людського життя. Шляхом використання перформативу в перформансі актори не віддаляються від тих станів, які інсценуються і їхні дії показані у прямому, а не переносному значенні. Проте, сприйняття перформансу ускладнюється відсутністю вербального тексту, що пов'язано з наративними особливостями та синкретичним характером цього явища. Для реалізації в культурній сфері перформанс має потужний потенціал, оскільки, через швидке формування невербальних змістів і симультанність, уможливорює швидке чуттєве сприйняття творчих образів у людини. Аналіз сучасного культурного явища перформансу дасть змогу виявити позитивні й негативні сторони побутування перформансу, важливі для суспільного розвитку.

Огляд літератури. Еволюція перформансу простежується, передусім, у дослідних матеріалах представників США у 60-70-ті рр. XX ст. (Р. Шехнера «Теорія перформансу» («Essays on Performance Theory», 1976); А. Генрі «Тотальне мистецтво: енвайромент, хепенінг і перформанс» («Total Art: Environments, Happenings and Performance», 1974); Р. Голдберг «Мистецтво перформансу. Від футуризму до наших днів» («Performance Art. From Futurism to the Present», 1979) та передуючим роботам британців, лінгвіста Д. Остін (John Langshaw Austin) 1962 р., що розробив теорію мовленнєвих актів і В. Тернер (Victor Turner) з його дослідженнями «обрядів переходу».

Приклади перформансів у різних країнах та різних сферах (кінець XX – початок XXI ст.) до досліджувались Д. Александером, З. Алфьоровою, А. Вуянович, Ю. Гніренко, Р. Голдберг, Є. Морозовою, В. Романюк, К. Станіславською, Р. Шехнером, М. Шуваковичем, Я. Шумською, з яких вітчизняні доробки зводяться до окремих ґрунтовних робіт, присвячених даній темі. Йдеться про роботи В. Романюк («Перформанс у просторі культури: архаїчні прототипи та сучасні репрезентації»), К. Станіславської («Мистецько-видовищні форми сучасної культури»), З. Алфьорової («Перформанс як візуальне мистецтво»), Я. Шумської («Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця XX – початку XXI ст.: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи») та ін.

Мета статті полягає у теоретичному осмисленні перформансу як культурного феномену та обґрунтуванні його особливостей.

Виклад основного матеріалу. Поширенням перформанс (лат. *performato* – «дію») завдячує змінам у сучасній соціокультурній дійсності, де реципієнт сприймає твір без заглиблення у вербальний зміст, надаючи перевагу візуальній і чуттєвій його частині. Швидке сприйняття перформансу запам'ятовується, торкається стійких стереотипів й асоціацій, створюючи соціальну, комунікативну й міжособистісну ситуацію з автореферентними наслідками, тобто акцентується увага на виконаній ним самим дії з розширеною інтерпретацією. Визначення сутності перформансу спонукає до використання низки наукових принципів (лат. *principium* – «основа», що характеризується універсальністю, імперативністю, відображенням суттєвих положень, загальною вагомістю та є виразником ідей, діяльності, переконання).

Принцип усебічності та всеохопленості забезпечує різноаспектне дослідження перформансу, уможливує аналіз зазначеного явища у взаємозв'язку з іншими процесами в соціумі. Об'єктивність, альтернативність та соціальний підхід вимагають від дослідника врахування соціальних інтересів різних прошарків населення, форм культурного впливу на суспільство та вірогідність здійснення подій. Д. Александер визначає елементи, що характеризують соціальний перформанс: багатошарова система колективних уявлень – культурні коди; актори – перформери; аудиторія – випадкові глядачі; засоби символічного відтворення – реквізит для створення атмосфери; мізансцена – дія; громадська влада – система публічно-вольових відносин між людьми з приводу організації спільної життєдіяльності [1; 10, 71].

Важливою соціальною умовою успішного перформансу є те, наскільки гармонійно він спроможний об'єднати, «переплавити» елементи власного твору. У справжньому перформансі глядачі ототожнюють себе з актором, і «культурні скрипти», тобто очікування, виглядають правдоподібно на основі ретельно продуманих щирих і ефектних мізансцен [10; 71]. У разі ж неправдивості зображуваного, розокремленості або ж за браком хоча б одного з базових елементів за Д. Александером, дія буде непереконливою [1].

Кожен окремих принцип може бути асоційований з окремими категоріями. Розглядається перформанс у трьох категоріях: відносно інституційного середовища (інституцією визначається мистецтво театру, опери, танцю тощо), відносно соціальної ситуації, в котрій відбувається перформанс (стосується межі справжнього й вимислу, а також моменту, коли ця межа зникає) й відносно більш широкого соціального середовища (комбінація «арту» з «активізмом», явище відоме під назвою «артивізм») [4].

Основою вивчення перформансу є також принцип обґрунтованості, адже акціоністські форми мистецтва потребують документації й фактів об'єктивного характеру: подієвість, реакція громадськості, розвиток подій тощо. Цим зумовлено й застосування принципу конкретності, що передбачає аналіз впливу перформансу через його складники, з урахуванням соціальних умов, в яких він запроваджується, на моделі соціуму. Теоретик сучасних перформативних практик наголошує на тому, що мистецтво втратило монополію на естетику завдяки масовізації й діяльності ЗМІ. Сучасне суспільство зараз орієнтується не на матеріальний, а на культурно-інформаційний світ. Дослідниця вважає, що будь-який перформанс зараз можна було б назвати політичним, оскільки незалежні компанії, що займаються перформативними видами мистецтв, своєю творчістю прагнуть здійснити інтервенцію, втрутитися в соціальне середовище, впливати на публічний простір шляхом використання нових образів, зображень, технік роботи з тілом і соціумом. Прикладом мистецтва перформансу в політиці міг би бути жест «дрег квін» (англ. «drag queen» – «перевдягання чоловіків, що не є геями чи транссексуалами, в жінок»), коли це використовує депутат у парламенті. Тут яскраво проявляється притаманна політиці естетична активність. Це, звісно, не означає, що мистецтво є політикою, але значить, що мистецтво – це її частина [4]. Ю. Лемешко, аналізуючи міждисциплінарні зв'язки перформансу зі ЗМІ й політикою, визначає це явище як проблему театралізації політики і сприйняття політичних подій крізь призму видовищності й розваги. Відбувається конструювання політичної дійсності з допомогою ЗМІ [11; 192].

А. Вуянович називає наступні моделі політичності, що сьогодні виділяють у сучасних дослідженнях: політичний зміст (Political content); політичність способу передачі (медіуму) чи форми

(Politically of the performance medium and form); політичність умов і способів роботи (Politicaly of modes of work production)» [4].

У моделі «політичний зміст» мистецтво займає місце стороннього спостерігача в соціальних подіях, тут можна говорити про соціальні події, не будучи в них безпосередньо задіяним. Прикладом цього можуть бути виступи митців різних спрямувань, що критично оцінюють відносини між країнами «першого» світу, «другого» і т. п.

У моделі перформансу «політичного медіума і форми» може не бути прямого політичного повідомлення й політичного змісту, але в перформансі прослідковується політичний потенціал. Особливо, коли він вступає в дискусію з легітимними способами створення або зі звичайними способами глядацького сприйняття. Прикладом того, як форма (вираження) є не менш важлива, ніж те, про що йдеться може слугувати мінімалістичний танець, де такі хореографи як І. Райнер (Yvonne Rainer), Т. Браун (Trisha Brown), С. Пакстон (Steve Paxton) представляли на сцені нове не-танцююче тіло, таким чином демократизуючи його значення.

Тип моделі «політичність умов і способів роботи» розглядає закономірність принципів співпраці, місця постановки в контексті економічних умов, способи утворення груп та ін. Оскільки існує багато незалежних груп, що займаються перформативними авангардними практиками, але «принципи їх організації увібрали у себе всі традиційні ієрархічні елементи офіційних театральних інституцій: директор, головний режисер тощо» [4].

Принцип комплексності дає можливість вибору підходів у вивченні й розумінні впливу різних наук щодо перформансу й характеристикі його з точки зору виникнення, розвитку, мети існування та прогнозованих функцій. Принцип історизму вимагає сукупності й взаємообумовленості всіх історичних фактів, в їх взаємозв'язку, коли явище перформансу розглядається у зв'язку з конкретним досвідом історії, у світлі динаміки попередніх і подальших подій, долучає емпатію, допомагає зрозуміти й оцінити мотиви вчинків акторів. Це унеможливує випадковий суб'єктивний набір фактів. Тому слухними й цікавими видаються оформлення в зведену карту історії мистецтв спроби Рами Хоцлейн (Rama Hoetzlein. Timeline of 20th C. Art and Media, 2009-2010) чи Бадрі Байкама (Badri Baykam. Art History Map, 2019), в яких перформанс займає окреме місце. Хоча інші художники-дослідники й практики перформансу вважають, що перформанс існував завжди, адже є невербальним повідомленням у просторі з метою створення ефектів і вражень [6-7, 14, 16].

Прослідковуються архаїчні корені перформансу, оскільки саме дійство є ірраціональним процесом, що ігнорує семіотичні коди культури. Крім того, згідно фрейдистської концепції особистості, саме ірраціональний елемент має найважливішу естетичну й психоаналітичну значущість. Перформанс знаходить ту мову, де позначене не відірване від позначення, тобто правдиве й не відділяється від самих емоційних станів [6, 7, 8, 16].

О. Лосєв зазначав, що все буття в стародавню епоху, зокрема у стародавніх греків з їх ритуалами, розглядалося як прекрасно організоване живе тіло, абсолют, космос, який матеріалізувався. Архе (грец. «arche», – «початок пізнання»), від якого походить термін «архаїка», тобто те, що було на початку й ніколи не припиняє свого існування, було для давніх греків універсумом, частиною якого були й вони самі разом із космосом, музикою, природою і всім пантеоном богів. Космос, який звучав, і універсум, що управляв музикою, греки пояснювали собі так само тілесно, як і себе самих, оскільки тіло було для них феноменом виразності [13; 61-62].

У різних часових епохах змінюється положення автора – він імітатор, ремісник, деміург, проектувальник, скриптор, трікстер, що художніми прийомами виводить нас за межі тілесного. Експериментуючи самі, художники навчали глядача новим способам сприйняття світу. Так, наприклад, до імпресіоністів, вважалося, що світ незалежний від наших емоцій і вражень. Впустивши у твір повітряну й світлову перспективу, а також власні враження від побаченого (фр. «impression» – «враження»), художники миттєво зробили ці винаходи надбанням людства й нормою в мистецтві [2; 61-64].

Принцип гармонійного поєднання теорії й практики передбачає вивчення на теоретичному рівні перформансу на основі наявного мистецтвознавчого доробку та практичного досвіду, осмислення його на емпіричному рівні, аналізі й синтезі наявного матеріалу та узагальнення на суб'єктивному та об'єктивному рівні. Так, за Р. Голдберга початок акційному руху покладено в Італії. Ранніми, ще не оформленими і беззмістовними, що не мали такої назви й чітко окресленого спрямування, але вже визначились із мішенню для «запального насильства», були перформанси, організовані Ф. Марінетті. 20 лютого 1909 р. разом із маніфестом (зверненням) футуризму, що вийшов друком на першій сторінці тиражної щоденної французької газети «Le Figaro», в мистецтві з'явився додаток «анти», що обріс своєрідним змістом. Нове мистецтво проголошувало торжество антикультури, антигуманізму і антиестетизму у новий вік механіки, електрики і швидкості. Мова йшла про прискорення, нову еру, нові шляхи, інакше мислення та

формування відповідного уявлення про світобудову, а класичне мистецтво було «минулим» і воно повинне поступитися місцем новому – молодому, яке має слугувати масам. У 1910 р. на площі Святого Марка (Piazza San Marco) у неділю після служби в церкві прямо з годинникової вежі футуристи розкидали 800 000 примірників маніфесту, чим привернули увагу до себе у вигляді фізичної конфронтації, тобто бійки. Це й вважалося народженням ідеї альтернативного простору дійства [6; 13].

Ф. Марінетті одинадцятьма пунктами ідеї майбутнього (лат. «futurum» – «майбутнє») в маніфесті закликає «щодня плювати на вівтар мистецтва», заперечувати всі логічні правила, руйнувати минуле, відкидаючи страх і пасивність. Пропагуючи ідею трьох «М»: машини, міста й маси, футуристи виступали проти інших трьох «М»: музеїв, миру й «моралізму».

Метою модерністських гуртківців було «розхитати» обивателя. Їх виступи супроводжувались підвищеною до себе увагою і скандалом, що виступали головними складовими події. Виступи, що закінчувалися освістанням, арештами і безкоштовною рекламою, починались розпродажем вдвічі більшої кількості квитків, ніж було місць у залі, непристойними написами на плакатах, змащуванням клеєм сидінь і супроводжувались образами на адресу публіки (наприклад заявами, що «війна прекрасна, бо вона прикрашає квітучі поля вогняними орхідеями кулеметів») [3, 80]. Збірка «Війна – єдина гігієна світу» («Guerra sola igiene del mondo», 1911-1915) містила в собі маніфест «Насолода бути освістаним» («La volonta d'esser fsschiati»), де Ф. Марінетті зі зневагою висловлюється на адресу глядачів, їхньої підтримки тощо.

Реформа мистецтва полягала в тому, що глядачі перестають бути пасивними споживачами мистецтва. У визначений момент дійства зала не витримувала тиску провокації і обурено оживав, активізуючи саме дійство, виносячи його з обмеженої прямокутної межі сцени у залу. Перформанс виявився найнадійнішим засобом у драгуванні «добропорядної» публіки. Він дозволяв бути і «творцями» нової художньої форми, і «предметами» мистецтва водночас. Відсутність сценарію й сюжетної лінії, підбадьорювання публіки до співпраці, уподібнювали заходи футуристів на вар'єте. Художники використовували мову й окремі звуки, грим на обличчі, створювали спеціальні фантастичні костюми й декорації, залучаючи в дійство ексцентричні інноваційні ідеї [7].

Перформанс розкривається завдяки загальнонауковим принципам дослідження (логічному, класифікаційному), історичним (хронологічному, синхронному, періодизації, порівняльно-історичному, ретроспективному, структурно-системному) та спеціальним (соціальних досліджень, психологічному й статистичному, коли мова йде про перформанси із залученням соціальних мереж) методами. Так, перформанс на зламі століть зазнає серйозних змін: крім виходу явища із закритого субкультурного середовища звичним стає його відтворення у виставковому просторі – «reperformance», як називає це М. Абрамович. Такий хід подій суперечить первинній суті перформативних практик, оскільки антиінституційність, неповторність, автентичність завжди були головними елементами в ньому. Перформанс існував уособлено, лише прагнучи щирого переживання аудиторією і художником моменту «тепер і зараз» та спрямовувався на створення специфічного досвіду. Характерною ж особливістю для 2000-х рр. стало надзвичайно широке використання елементів перформансу іншими мистецтвами для підсилення дії впливу. Завдяки цьому створюється безліч гібридних жанрів і новітніх форм мистецтва. М. Абрамович, А. Вуянович, Р. Голдберг, В. Романок, Я. Шумська слушно стверджують про те, що «зараз розвивається третя хвиля мистецтва перформансу в світі» [12; 41,15; 16].

На противагу давно існуючій концепції лінійного розгортання історії стилів у мистецтві, з подібною до організму системою і схильністю постійно еволюціонувати, з'явилась інша, запропонована Р. Краусс. Для характеристики поняття «мистецтво» вона розробила модель конструкції, що руйнується, відтворюється. Автор концепції посилається на метафору Р. Барта про грецький корабель «Арго», що впродовж шляху, замінюючи старі частини новими, врешті перетворився на новий корабель. Так само, на її думку, і мистецтво, змінившись кардинально, залишило свою назву й форму [2; 61].

М. Вітц у своїй праці «Роль теорії в мистецтві» говорить про те, що обґрунтовувати чітке визначення можна тільки тому виду мистецтва, що вже не очікується в історії та часі й нічого нового не станеться. Проте, оскільки саме мистецтво продовжує своє існування, то воно може змінюватися до непізнаваності й чітко визначити його не можливо. Водночас можна запропонувати точне визначення поняттям «перформанс модернізму», «перформанс постмодернізму», «перформанс контемпорарі», «мистецтво Ренесансу» тощо. Цікаво, що М. Вітц допускає існування вислову «це – твір мистецтва» лише в тому випадку, коли це буде похвалою автору, оцінкою його творчості, а не визначенням [2; 61].

Перформанс підпадає під категорію заяв типу: «це не було створено», «це випадковість», «це існує тільки в нашій уяві», але, за М. Вітцом, якби мистецтвознавці формулювали питання таким чином, то й лопату чи камінь на роздоріжжі можна було б назвати мистецтвом. Звідси видно, що деякі навички, вміння й смак потрібні й глядачу, а не тільки митцеві. Сучасне мистецтво може бути продуктом середовища, культури, що, однак, не означає, що можна обійтись без художника. Навпаки – художник має навчити

спільноту «бачити» мистецтво, і справжнім творчим актом є якраз спостереження, інтерпретації й розуміння того, що відбувається [2; 61-65].

У перформансі епатаж і сильнодія допомагають привернути увагу глядачів, перенасичених враженнями мультиплікаційно-кіношного активізму у всіх життєвих сферах і видах мистецтв. Ствердження тілесності в постмодернізмі мало у результаті розробку відповідних стратегій поведінки особистості художника і глядача. «Як результат, сформувався новий глядач, який, з одного боку, воліє спектакулярності (фр. «spectaculaire» – «сенсації», «враження»), а з іншого – сам стає об'єктом маніпуляції художника» [2; 87]. Втім, «новий глядач» виявився дійсно розкомплексованим і тому проявив готовність бути залученим до сфери тілесних провокацій і спонтанних мистецьких дій, внаслідок чого стали можливими цікаві інтерактивні форми зображувально-тілесних практик й до відомих акціоністських форм додався на початку XXI ст. ще й флешмоб. Очікувалося, що в третьому тисячолітті техногенна цивілізація наблизилась до тієї точки біфуркації, що забезпечить новий якісний стан вищого чи хаосогенного нижчого принципу. Може видатися, що авангардне мистецтво відійшло від усього, на що орієнтувалось класичне мистецтво. Втім людина й атрибутивні ознаки людської особистості – духовність, мораль, смак, культура – залишаються однією з головних проблем авангардної творчості в цілому і перформансу, зокрема. Більше того: за допомогою перформансу авангард розширив, збагатив і поглибив людське розуміння мистецтва [14; 25].

Намагаючись привернути увагу громадськості до проблеми, художники, широко використовуючи засоби іронії, епатажу, перебільшення, метафори чи асоціації, висвітлюють у власних творах суспільні явища й провокують глядача опосередкованим чи прямим способом до якихось дій чи роздумів над певними соціальними питаннями, підключаючи момент інтерактивності. При чому, публічне мистецтво (Public Art), до якого входить і перформанс, орієнтується на непідготовленого глядача і передбачає комунікацію з простором міста і його мешканцями. Демократичність перформансу проявляється у виборі теми, яка може стосуватися будь-якого аспекту життя. Всі перформанси об'єднує орієнтація назовні, у напрямку людини, а будь-який перформанс має на меті ідею пробудження свідомості глядача. Перформанс, зазвичай, уникає «політизованості» – це мистецтво натяку, який кожним може сприйматися на власний розсуд [9; 17, 157-158].

У світовій практиці серед перформансів з'являються екосерії, які змінюють усталені стереотипи про недоторканість природи і її відстороненість від процесу творчості. Так, у своєму проєкті «Дякую вам» (The Thank You Project) дерева у співпраці з британським художником Т. Ноулесом (Tim Knowles) малюють власні твори. Залучення природних явищ у мистецький акт використовує митець і в майстер-класах для дорослих і малих «Деревомалювання» («Tree Drawings»). У дитячих групах закладається ментальність нової генерації разом терапевтичним ефектом – подолання порогу страху перед малюванням у співпраці з «колегами від природи» [18].

Таким чином, множина наукових принципів надає можливість розкривати природу, сутність, функціональні можливості важливого в сучасному мистецтві явища перформансу. Відновлююче мистецтво перформансу є дуже цікавим для вивчення, оскільки дозволяє углядіти нові ракурси пізнання соціуму. Перформанс XXI століття застосовується в тому числі в роботі з проблемними групами з терапевтичною метою та дітьми ніжного віку як мистецтво щире й таке, в якому переважає показ над поясненням.

Список використаної літератури

1. Александер Д., Рид А. Социальная наука как чтение и перформанс: культурно-социологическое понимание эпистемологии. *Социс*, 2011. № 8. С. 3-17.
2. Ванечкина И., Галеев Б. Лексикон нонклассики [Електронний ресурс]. 2003. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/. (28.08.2019)
3. Вольте Б. Вибране. Львів: Літопис, 2002. 214 с.
4. Вуянович А. Перформанс и перформативность [Електронний ресурс] *Зерне*. 2013. Режим доступа: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/03/>. (12.07.2019)
5. Вуянович А. Перформативные искусства, активизм и социальные изменения [Електронний ресурс] *Зерне*. 2013. Режим доступа: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/16/>. (20.07.2019)
6. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. 320 с.
7. Голдберг Р. Искусство перформанса [Електронний ресурс] GARAGEMCA. 2014. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=dwekWEhOoK8>. (10.03.2019)
8. Гринуэй П. Кино умерло... Да здравствует кино! [Електронний ресурс] Газгольдер. 2011. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=9jj2n2HSC0U>. (08.02.2019)
9. Злобіна Т., Кадан М. Україна – Р. Е. П. Б.: *The Green Box*, 2015. С. 44–60.
10. Кочубейник О. Перформанс як інструмент локальних ідентичностей. [Електронний ресурс] *Наук. часопис НПУ ім. М. Драгоманова*. 2013. Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_012_2013_42_13.pdf. (10.11.2019)

11. Лемешко Ю. Направления исследования перформанса в современной гуманитаристике. *Шестые байкальские международные социально-гуманитарные чтения*. 2012. С. 188–193.
12. Лидерман Ю. Почему концепция перформативного искусства не популярна в сегодняшней России? *Вестник общественного мнения*. 2010. № 3. С. 37–45.
13. Лосев А., Шестаков В. История эстетических категорий. Москва: Искусство, 1964. 376 с.
14. Романюк В. Перформанс у просторі культури: архаїчні прототипи та сучасні репрезентації: дис... канд. культурології : 26.00.01. Харків, 2008. 182 с.
15. Скляренко Г. Современное искусство Украины. Портреты художников Киев : Huss, 2015. 344 с.
16. Шумська Я. Зв'язок минулого і сьогодення в мистецтві перформансу. *Вісник ЛНАМ*. 2013. № 23. С. 78–89.
17. Яцик І. Public Art у сучасному просторі Києва. Інсталяція. Перформанс. Акціонізм . *Сучасне мистецтво*. Київ: «Акта», 2008. С. 157–161.
18. Knowles T. Tree Drawings Inspired [Електронний ресурс]. Watermelon Seeds Camp. 2014. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=OVIGDgEj_8U. (03.11.2019)

References

1. Aleksander D., Ryd A. Sotsyalnaia nauka kak chtenye u performans: kulturno-sotsyolohycheskoe ponymanye epystemolohyy. *Sotsys*, 2011. № 8. S. 3-17.
2. Vanechkyna Y., Haleev B. Leksykon nonklassyky [Elektronnyi resurs]. 2003. Rezhym dostupa: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/. (28.08.2019)
3. Volte B. Vybrane. Lviv : Litopys, 2002. 214 s.
4. Vuianovych A. Performans u performatyvnost [Elektronnyi resurs] *Zerne*. 2013. Rezhym dostupa: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/03/>. (12.07.2019)
5. Vuianovych A. Performatyvnye yskusstva, aktyvyzm u sotsyalnye yzmeneneniya [Elektronnyi resurs] *Zerne*. 2013. Rezhym dostupa: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/16/>. (20.07.2019)
6. Holdberh R. Yskusstvo performans. Ot futuryzma do nashykh dnei. Moskva: ООО «Ad Marhynem Press», 2014. 320 s.
7. Holdberh R. Yskusstvo performans [Elektronnyi resurs] *GARAGEMCA*. 2014. Rezhym dostupa: <https://www.youtube.com/watch?v=dwekWEhOoK8>. (10.03.2019)
8. Нгузи П. Кыно умерло... Да здравствует кино! [Elektronnyi resurs] *Hazgholder*. 2011. Rezhym dostupa: <https://www.youtube.com/watch?v=9jj2n2HSC0U>. (08.02.2019)
9. Zlobina T., Kadan M. Ukraina – R. E. P. B. : The Green Box, 2015. S. 44–60.
10. Kochubeinyk O. Performans yak instrument lokalnykh identychnosti. [Elektronnyi resurs] *Nauk. chasopys NPU im. M. Drahomanova*. 2013. Rezhym dostupa: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_012_2013_42_13.pdf. (10.11.2019)
11. Lemeshko Yu. Napravleniya yssledovaniya performans v sovremennoi humanytarystye. *Shestyе baikalskye mezhdunarodnye sotsyalno-humanytarnыe chteniya*. 2012. S. 188–193.
12. Lyderman Yu. Pochemu kontseptsiya performatyvnoho yskusstva ne populiarna v sehodniashnei Rossyy? *Vestnyk obshchestvennoho mneniya*. 2010. № 3. S. 37–45.
13. Losev A., Shestakov V. Ystoryia estetycheskykh katehoryi. Moskva: Yskusstvo, 1964. 376 s.
14. Romaniuk V. Performans u prostori kultury: arkhaychni prototypy ta suchasni reprezentatsii: dys... kand. kulturolohii : 26.00.01. Kharkiv, 2008. 182 s.
15. Skliarenko H. Sovremennoe yskusstvo Ukrayny. Portrety khudozhnykov Kyev : Huss, 2015. 344 s.
16. Shumska Ya. Zviazok mynuloho i sohodennia v mystetstvi performansu. *Visnyk LNAM*. 2013. № 23. S. 78–89.
17. Iatsyk I. Public Art u suchasnomu prostori Kyieva. Instaliatsiia. Performans. Aktsionizm . *Suchasne mystetstvo*. Kyiv: «Акта», 2008. S. 157–161.
18. Knowles T. Tree Drawings Inspired [Elektronnyi resurs]. Watermelon Seeds Camp. 2014. Rezhym dostupa: https://www.youtube.com/watch?v=OVIGDgEj_8U. (03.11.2019)

ПРИНЦИПЫ ПОЗНАНИЯ БЫТОВАНИЯ ПЕРФОРМАНСА

Шкляренко Жанна – аспирантка, Киевський національний університет культури і мистецтв, г. Київ

Статья посвящена изучению путей исследования перформанса как культурного явления. Возрастающий интерес к этому феномену обусловлен отсутствием разделительной линии у него с жизнью, созданием особенной реальности, способностью вызывать сильные эмоциональные состояния и эмпатии. Проблематичность изучения его состоит также в трудностях его архивирования, шаткий своеобразный нарратив, который ускользает от восприятия неподготовленного зрителя, миграция из выставочных залов в социальную и медиа сферу, сопровождаемая порождением новых жанров. Данным исследованием произведена попытка анализа путей познания культурного явления перформанса, определены особенности бытования, выявлено закономерности и разнообразие его проявлений в современной культуре.

Ключевые слова: актуальное искусство, искусство действия, перформанс, социальное искусство, live art, media art, public art.

PRINCIPLES OF KNOWLEDGE EXISTENCE OF PERFORMANCE ART

Shkliarenko Zhanna – PhD student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

The article is devoted to the study of ways to research performance study as a cultural phenomenon. The growing interest in the phenomenon of performance art is due to the lack of a dividing line with our life, the creation of a special reality, the ability to cause strong emotional states and mutual empathy. The difficulty of study is also in trouble archiving it, shaky kind of narrative which escapes the perception of the unprepared viewer, the migration of the exhibition halls and in the social media sphere, followed by the creation of new genres. This analyzes the ways of understanding the cultural phenomenon of performance art. The features of being are determined, patterns and a variety of its manifestations in modern culture are revealed.

Key words: current art, art of action, performance art, social art, live art, media art, public art.

UDC 79.091

PRINCIPLES OF KNOWLEDGE EXISTENCE OF PERFORMANCE ART

Shkliarenko Zhanna – PhD student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

The purpose of the article is to introduce new information about performance study into the cultural discourse regarding various forms of performance art and the issue and the way of research them.

The research **methodology** consists of combinations of historical, comparative and observation methods.

The scientific **novelty** of the work is in expanding knowledge about performance art for the period of XX-XXI and introduction into scientific circulation of some new view on the performance art. The most significant forms of performance realization, used in politics, art and other types of activity, are described as well as the importance of using in modern cultural activity. Performance art is subject to the category of art, where taste and skill are necessary not only for the artist. The attributes of humanity – spirituality, morality, taste, and culture are the main issues in avant-garde art in a whole and performance art in particular. Moreover, with the help of avant-garde performance has expanded, enriched and deepened understanding of art.

Very interesting to study recreational effects performance, because it allows you to see new perspectives in the knowledge society. The twenty-first-century performance art is applicable in particular in work with problem groups with therapeutic purpose, as well as with children of tender age as a sincere action in which the demonstration is more important than explanation.

The practical significance of the material consists of the possibility of its use for further scientific research and educational process of institutions of higher education. The potential of performance art can be used for fears therapy with children and adults and for tender age children educational process.

Key words: current art, art of action, performance art, social art, live art, media art, public art.

Налійшла до редакції 2.11.2019 р.

УДК 784.1+008:130.2(477)

ХОРОВИЙ ПЕРФОРМАНС ЯК НОВИЙ НАПРЯМ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Антіпіна Інна Олександрівна – аспірантка кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
<https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.290>
Innaantipina92@gmail.com

Досліджено новаторську тенденцію в хоровому виконавстві, спричинену пошуком сучасних форм актуалізації хорового співу. Спираючись на результати власних спостережень та аналіз діяльності камерного хору ім. Д. Бортнянського під керівництвом І. Богданова, виявлено нові культурні складові хорових проєктів (перформансів). Визначено практичну значимість культурно-просвітницьких заходів даного типу та можливі шляхи розвитку цього напрямку. Висвітлено роль використанні психологічних прийомів маніпуляції з елементами тренінгу та використання новітніх інтерактивних технологій в проєкті «Welcome to rabstvo».

Ключові слова: хор, диригент, хоровий, спів, перформанс, психолог, театр, інтерактив, тренінг, новий, мистецтво, продукт, концепція.

Постановка проблеми. Хоровий спів, як соціокультурне явище, характеризує українську культуру вже багато століть. Протягом життя людини, в різноманітних побутових ситуаціях, на хрестинах, весіллі, під час роботи в полі чи в обрядових святах, гуртовий спів виконував провідну роль як засіб зображення та коментування подій, вираження їх емоційної складової. В даний момент професійне хорове мистецтво переживає новий виток розвитку свого цільового призначення: сьогодні воно потребує нових форм та засобів вираження для взаємодії зі слухачами та глядачами. Саме тому хорова музика зуміла органічно ввійти в мережу діяльності сучасних інтерактивних технологій. Художні керівники та диригенти вдаються

до різноманітних експериментів із голосами, репертуаром, додають візуальний ряд та шукають інші засоби більш глибокого впливу на аудиторію.

Мета статті полягає в осмисленні зрізів самопізнання учасників хорового виконавського процесу на етапах їх взаємодії та формуванні нових уявлень про творчість як основу соціокультурного буття.

Аналіз досліджень і публікацій. На сьогодні існує численний ряд фундаментальних досліджень, присвячених історії, теорії композиторського письма та естетиці сучасної української хорової музики. Власне, це і зумовило вибір теми даного дослідження. Лише І. Батюк у праці «Сучасна хорова музика: теорія та виконавство» розглядає проблему виконання сучасних вітчизняних та європейських хорових творів, написаних у новітніх техніках (додекафонія, серійність, серіальність), утім не дослідженими залишаються питання створення і втілення музично-сценічних версій сучасних хорових творів. У роботах Л. Байди («Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації», 2010), Н. Кошкарської («Хоровая композиция в современной отечественной музыке» 2007), Н. Киреевої («Хоровая театралізація: комунікативні аспекти» 2010), Ю. Мостової («Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації» 2003), Т. Овчиннікової («Хоровий театр в современной отечественной музыкальной культуре», 2009), О. Ромашкової («Действо как жанровый феномен русской музыки XX века», 2006) виявлено комунікативні можливості хорової театралізації, вирішено проблеми сценічної репрезентативності концертно-хорового твору в системі різних підходів тощо. Але поза увагою дослідників залишилося одне з важливих питань залучення і застосування прийомів різних видів сучасних інтерактивних технологій в академічному хоровому виконавстві.

Виклад основного матеріалу. Як визначав К. Пігров у своїй праці, «Хором є організований творчий колектив співаків, який у своїй виконавській діяльності спрямований на ідейно-художнє обслуговування і виховання широких народних мас» [14; 7]. Протягом останніх 30 років з деяких причин хор поступово втрачав ці функції, що стало причиною пошуку диригентами нових форм виконання для створення мистецького продукту нової формації з якісно відмінними властивостями. Впродовж останнього десятиліття спостерігаються тенденції до розширення меж виключно хорового співу з супроводом чи а capella, активно використовуються інструменти ударної групи, різноманітні народні інструменти, сучасні аудіо-технології. Керівники вдаються до експериментів із репертуаром, звуковидобуванням, розстановкою партій, акустичними можливостями концертних залів, шукаючи нові можливості такої сталої величини, як хор. Результати цих пошуків можемо спостерігати на багатьох фестивалях, конкурсах, концертах як в Україні, так і за її межами. Саме до таких експериментів вдається керівник Чернігівського камерного хору ім. Д. Бортнянського Іван Павлович Богданов.

Зупинимося більш детально на його особистості, окреслимо фактори, що впливали на формування його мистецького світогляду та дослідимо його творчий шлях. Це дасть розуміння критеріїв впливу сучасної мистецької освіти та новітніх освітніх тенденцій на формування диригента-хормейстера.

І. Богданов – народився в м. Чернігів, спадковий музикант. Закінчив Чернігівське музичне училище ім. Л. Ревуцького з відзнакою за спеціальністю «Хорове диригування». Викладачем із фахових дисциплін була С. Лисенко, яка отримала освіту в Санкт-Петербурзькій консерваторії у М. Романовського, автора настільної книги диригента «Хоровий словник».

У 18 років (2004 р.) стає лауреатом молодіжного конкурсу хорових диригентів ім. Д. Бортнянського в Сумах. У 2009 р. закінчив магістратуру в НМАУ ім. П. І. Чайковського (диплом з відзнакою) за спеціальністю «Хорове диригування» та продовжив навчання в асистентурі-стажуванні в класі професора, народної артистки України І. Шилової. Під час навчання створив Молодіжний камерний хор «Софія», з яким брав участь у музичних фестивалях країни: здійснював гастрольні поїздки до Львова, Чернігова тощо. Через рік, у віці 24 р. на конкурсній основі призначений художнім керівником і головним диригентом Академічного камерного хору ім. Д. Бортнянського у Чернігові і стає наймолодшим художнім керівником в Україні.

Хор «Софія» передає О. Шамрицькому, який вдало керує ним до сьогодні. Одночасно з роботою у новому колективі, навчається на кафедрі оперно-симфонічного диригування, клас професора, народного артиста України А. Власенка, в цей же час проходить пасивну практику в Маріїнському театрі (СПб., Росія) на фестивалі «Зірки білих ночей» та Зальцбурзькому фестивалі. Лише через рік, у грудні 2011 р. диригент приводить Академічний камерний хор ім. Д. Бортнянського до перемоги на міжнародному конкурсі хорів ім. Д. Бортнянського у Києві, а наступного року вперше в Україні разом із провідним звукорежисером Будинку звукозапису Українського радіо А. Мокрицьким, номінантом на премію «Греммі», записує «35 духовних концертів» Д. Бортнянського. У 2013 р. отримує премію за виразне диригування на міжнародному конкурсі в польському м. Білосток. Того ж року на базі Академічного камерного хору ім. Д. Бортнянського організовує «концертний хор хлопчиків».

Окрім України, диригував в Польщі, Болгарії, Австрії, Німеччині, Угорщині, Білорусі, Росії. З 2016 р. працює в Чернігівському музичному училищі на кафедрі хорового диригування. Тоді ж створює хор студентів у Чернігівському НТУ та естрадний хор «ІндіGO» в обласному педагогічному ліцеї для обдарованої сільської молоді Чернігівської облради: 13 талановитих дівчат створили його основний склад за сприяння директора ліцею Г. Коломієць та методиста К. Литвин.

Окрім музичної освіти, І. Богданов закінчив курси SMM та курси тренера освіти і сьогодні веде авторський курс із розвитку креативності та мотивації, що активно впроваджує в своїй роботі з Академічним камерним хором ім. Д. Бортнянського. Розглянемо один із новітніх проєктів цього колективу, автором ідеї якого є І. Богданов.

Для мистецтва початку XXI ст. характерне розширення простору, що стало причиною для звільнення від традиційних форм. Сучасний твір «стає, перш за все, художньої сумою (тобто відповідно оформленою структурою) наступних елементів: 1) звукового забарвлення; 2) динаміки; 3) форми звучання в часі і просторі (тривалість і широта, щільність і консистенція, різновиди плям, стрічок, ліній і арабесок з різним малюнком, їх місце в висотному регістрі); 4) рухливості і статичності (різні типи руху, рух у тривимірному просторі); 5) комбінування одночасних звукових пластів і 6) інтегральності і мінливості звукового образу в часі» [6; 293–294]. Саме тому проєкт «Welcome to rabstvo» автор ідеї визначає як «творчий експеримент = музика+театр+перформанс+інтерактив». Захід присвячено Міжнародному Дню боротьби з рабством і ставить перед слухачами і глядачами такі питання: «Що таке рабство в наші дні? Що робить нас вільними? На що Ви здатні заради свободи?». Музична складова, як одна з частин проєкту, представлена етнічною музикою афроамериканців, 18-ма різноманітними спірічуелсами, які виконує академічний хор напам'ять. До співпраці запрошена відома чернігівська психолог І. Чистенко, що займається розробкою багатьох питань психологічного здоров'я та Лабораторія ритму від студії «А-соль». Режисером проєкту є Д. Обедніков, сценографією та візуальними рішеннями займався А. Сиворакша. Зупинимося більш детально на складових цього перформансу.

Згаданий перформанс умовно можна поділити на 5 частин, що відповідають кожному дню тижня та певному виду залежності. Перш за все, найголовнішу роль відіграє музична складова – хорове виконання етнічних афро-американських спірічуелсів. Такий вибір зумовлений глибоким сенсом творів, оскільки цей жанр сформувався в якості модифікованих невольницьких пісень афроамериканців американського півдня та відображає глибокий духовний світ людських переживань. Саме тому хор виконує всі твори напам'ять, що збільшує мобільність колективу та дозволяє учасникам дійства здійснювати різноманітні рухи і переміщуватися по сцені, а також виступити в якості актора, адже поєднується хоровий спів та різноманітні акторські прийоми (тупання ногами, клацання пальцями, сплески руками, спільні рухи усього хору чи його групи, вільне розташування хору, імпровізаційність) [9].

У кожному з творів є соліст, головний герой, що уособлює типові якості звичайних офісних працівників. Так, наприклад, персонаж Р. Юзбашева, соліста хору, – офісний працівник: «Це молодий хлопець, який прийшов до вже сформованого колективу, ... де потрібно себе зарекомендувати і пробитися на вершину за короткий час, тому що не хочеться сидіти двадцять років на якійсь посаді, а хочеться за короткий час зайняти якесь положення, мінімум керівне» [5]. В цьому епізоді висвітлюється проблема рабського узалежнення від чужої думки, від суспільного погляду, що гостро постають у розрізі сучасних морально-етичних проблем суспільства. Але музична складова не обмежувалася лише академічним хором. До співпраці залучена Лабораторія ритму від студії «А-соль» із групою з десяти ударних інструментів: джембе, дарбуки, бонги, конго, там-там та великий барабан, що розміщувалася на балконі, за спинами слухачів та глядачів.

Як зазначає автор ідеї, головним завданням ударної групи є створення певної звукової атмосфери, налаштування аудиторії на наступний «робочий день», наступний вид рабства та гра з органами сприйняття людини, переключення з візуальної на аудіо складову.

Для стилізації офісу на сцені використані друкарські машинки, що виконували не лише декоративну, а й звуковидобувну функцію, певного роду ударний інструмент, що має характерний звук. Окрім вище згаданих складових, використані інші елементи звучання, наприклад, артист ударної групи стріляв із пневматичного пістолету у відро зі склом, гавкав наче собака та вив як вовк. Таким чином, спостерігаємо новітню тенденцію використання немусичних звуків та інструментів.

У проєкті «Welcome to rabstvo» підіймається гостра соціальна проблема залежності сучасного суспільства. Саме тому цей проєкт передбачає активне залучення глядача до розвитку подій. Роль зв'язуючої ланки в даному випадку виконує психолог, що вперше залучений до такого проєкту і виконує функції коментатора так званого «експерименту». Персонаж психолога вплетений в дійство, відіграє роль самого себе і постійно перебуває на очах глядачів. У залежності від перебігу подій на сцені, змінюється і настрій глядачів: він контролюється за допомогою різноманітних психологічних прийомів маніпуляції,

мімікрії (приспосовання), провокації. Психолог використовує елементи коучингу, ставить такі запитання реципієнтам, які вони собі ніколи не задають і цим стимулює їх схильність до аналізу. А коли ці магичні запитання виникають, відповідаючи на них людина знаходить у собі нові ресурси і підіймається на наступній щабель усвідомлення власної особистості. Все це нівелює кордон між дійсністю та уявою і сприяє виникненню ефекту ескапізму, втечі від реальності. Таким чином, спостерігаємо інтенсивний сугестивний вплив. «Сугестія – це тип прямого повідомлення, через який людина впливає на рішення, вірування, судження, думки та поведінку іншої людини чи групи людей, не звертаючись до раціональної аргументації та не використовуючи фізичного примусу. Визначається як сукупність різних засобів вербального і невербального емоційно забарвленого впливу на людину з метою створення у неї певного стану або спонукання її до певних дій» [15; 51].

Третьою і, на нашу думку, найважливішою складовою цього проекту, найсильнішим важелем впливу на глядачів стало надсилання їм СМС повідомлень. Саме для цього проекту була розроблена спам-програма, яка і відіграла найважливішу роль. До участі в проекті залучено десять волонтерів, які збирали номери телефонів у бажаючих, заносили їх до бази даних та рандомно ділили всіх реципієнтів на чотири групи. В складі кожної групи був один із волонтерів, який мав чіткі вказівки стосовно дій у певних ситуаціях. Кожна з груп у визначений час, ще до початку перформансу, під час та декілька годин потому отримувала повідомлення з різноманітним змістом та вказівками стосовно власних дій, що впливало на погляди учасників групи щодо сприйняття сценічного дійства. Тим самим організатори намагалися зрозуміти висновок: чому людина сама позбавляє себе свободи? Основні вказівки стосувалися поведінки аудиторії під час антракту.

Так, перша група отримала аркуші з різноманітними великими літерами і повинна була підставляти їх під трафарети, розташовані у вестибюлі і знаходити слова та фрази, що стосуються свободи чи рабства. Учасники другої групи отримували СМС: «Я сам собі BOSS», «Не треба здаватися сильними, ти всього лише людина.», «Я нічого не боюся! Навіть смерті! Після яких змін ви перестанете бути особистістю?», «Зараз ви побачите дівчину в білому. Скажіть їй «Я краща за інших» і розпочнеться гра!». Глядачі виходили з приміщення, де на них чекала дівчина з заклеєним липкою стрічкою ротом, роздавала їм листи з написом «не розкривати» та вела їх за собою. Група йшла парком, потім раптово зупинялася, дівчина робила селфі з глядачами та втікала. І глядачі залишалися стояти самі, з листами у руках, не знають, що робити, з ними ніхто не взаємодівав... Учасники починають відкривати конверти, а там напис: «Ви щойно дізналися, що таке рабство авторитетів. Хто Вам сказав іти кудись і взагалі, чому Ви тут перебуваєте?».

Таким чином, ця група відчула на собі прямий сугестивний вплив, рабство авторитету, що стало можливим завдяки психологічним маніпуляціям. Третя група реципієнтів, яка впродовж вистави отримувала повідомлення мотиваційного змісту, в антракті отримала СМС: «Якщо хочете собі щастя – йдіть за зеленими стрілками». Завданням було зібрати дані про людей, які знаходяться в приміщенні, але поступовими діями: спочатку імена, потім прізвища, потім номери телефонів. На третьому завданні глядачі не витримали і почали виходити з приміщення та натрапляли на плакат із написом «Ти йшов шукати своє щастя, а почав виконувати накази. Як це трапилось?». Це пояснюється тим, що під час пошуку несуттєвої інформації людина часто не помічає очевидного.

Учасники четвертої, найбільшої групи реципієнтів, що складалася з 40 осіб, мали піднятися на сцену та жбурляти різноманітні книги. Вони намагалися подолати бар'єр між глядачем і сценою, але стикнулися з рабством суспільної думки про те, що так робити не прийнято, а їхні дії позбавлені логіки. Як результат, лише троє змогли це зробити та отримати змогу забрати ці книжки собі.

Таким чином, глядачі мали можливість не лише спостерігати за виставою на сцені та насолоджуватися гарною музикою, а й стали тими піддослідними особами, які відчували на собі вплив та залежність різних чинників впливу. Це спричинило вікове обмеження 16+, оскільки перформанс розрахований на різноманітну глядацьку аудиторію, зокрема, активну молодь, яка відвідує не тільки театри та філармонії, а прагне до інтенсивного, цікавого життя і відвідує такі заходи не лише для розваги.

Висновки. Таким чином, Академічний камерний хор ім. Д. Бортнянського розгорнув актуальну і важку тему фізичного, соціального і емоційного рабства. Ідея залучення всіх органів реагування людини, почерговість засобів сприйняття та інтерактивні методи взаємодії з аудиторією створили умови для ретельного аналізу внутрішніх відчуттів реципієнтів. Вимушені посмішки, «намальовані» на обличчях учасників хору, що символізували необхідність усміхатися не залежно від власного емоційного стану, наочно і беззаперечно продемонстрували розуміння загострення проблеми, беззаперечний і авторитарний вплив на яку містить в собі суспільна думка. А СМС-повідомлення яскраво підсилювали специфічність ефекту сприйняття дійства на сцені, сприяли максимальному зануренню в події, що там розгорталися.

У результаті ми отримали зразок нового виду взаємодії між диригентом, артистами хору та слухачами і глядачами, спрямований на осмислення їх безпосередньої участі у процесі творення нового

мистецького продукту. Активна аудиторія аналізувала себе та свої відчуття виявляючи види залежності: рабства авторитетів, рабства пристрастей, рабства залежності від суспільної думки, рабства страху, рабства надлишкових очікувань. А коли здавалося, що вже поставили крапку кінцем робочого тижня, герой останнього дня каже: «Експеримент «Welcome to rabstvo» рабство переходить в активну фазу, коли ви понесете віруси наших ідей до себе додому». Це вказує на «відкритий фінал», нескінченність дії перформансу, що у даному проекті має місце як складова процесу самопізнання та самоаналізу, що здійснений глядацькою аудиторією. В свою чергу, маємо можливість спостерігати за формуванням якісно нового типу культурно-мистецьких заходів, спрямованих не лише на виховання та культурний розвиток, а й на самопізнання і здатність аналізувати проблеми сучасного культурологічного соціуму.

Список використаної літератури

1. Бабушка Л. Д. Festive видовище як феномен візуальної медіа культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 3-14. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_38_3
2. Багрій Т. Артистизм як вияв творчого начала майбутнього педагога-музиканта в диригентсько-хоровій діяльності. *Молодь і ринок*. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2018. С. 134-138.
3. Байда Л. А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації. Серія «Педагогічні та історичні науки : зб. наук. ст. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. Вип. 88. С. 3–9.
4. Батюк И. В. Современная хоровая музыка : теория и исполнение. *Очерки*. Москва: Моск. гос. консерватория, 1999. 150 с.
5. В обласному філармонійному центрі готується незвичайний проєкт «Welcome to rabstvo». Режим доступу: https://m.gorod.cn.ua/news_98090.html
6. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн. 313 с.
7. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : дисс... канд. искусств. : 17.00.09. Саратов, 2010. 252 с.
8. Кошкарёва Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке : автореф. дисс.. канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 2007. 34 с.
9. Левченко А. В. Експериментальні новації та новаторські пошуки в хоровій виконавській практиці *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні* : зб. тез доп. IV Всеукр. наук.-практ. конф. / [редкол. : Н. В. Федотова (гол. ред.) та ін.]. Миколаїв : МФ КНУКіМ, 2018. Ч. 1. С. 105-107.
10. Михайлова Н. М. Трансформація ролі функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис...канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2012. 17 с.
11. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис...канд. миств. : 17.00.01. Харків, 2003. 20 с.
12. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : дисс...канд. искусств. : 17.00.02. Ростов-н/Дону, 2009. 178 с.
13. Перцова Н. О. Принцип хорової театралізації на прикладі творчості академічного камерного хору «Хрещатик». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 94-100. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_38_13
14. Пігров К. Керування хором. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ., 1956. 178 с.
15. Психологический словарь / Под ред. В. В. Давыдова, А. В. Запорожца, Б. Ф. Ломова и др. Москва: Педагогика, 1983. 448 с.
16. Ромашкова О. Н. Действо как жанровый феномен русской музыки ХХ века : автореф. дисс...канд. искусств. : 17.00.02. Тамбов, 2006. 23 с.
17. Станіславська К. Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі. *Музыка и жизнь* [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm
18. Яковлев О. Синергетична парадигма саморозвитку культурного континууму України. *Актуальні питання культурології: Альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства*. Вип. 17 / За ред. проф. В.Г. Виткалова. Рівне: РДГУ, 2017. С. 61-64.

References

1. Babushka L. D. Festive vydovyshche yak fenomen vizualnoi media kultury. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. 2017. Vyp. 38. S. 3-14. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_38_3
2. Bahrii T. Artystyzm yak vyiv tvorchoho nachala maibutnoho pedahoha-muzykanta v dyryhentsko-khorovii diialnosti. Molod i rynek. Drohobych : DDPU im. I. Franka, 2018. S. 134-138.
3. Baida L. A. Teatralizatsiia khorovoho tvoruu yak aspekt vykonavskoi interpretatsii. Seriiia «Pedahohichni ta istorychni nauky : zb. nauk. st. Kyiv : Vyd-vo NPU im. M. P. Drahomanova, 2010. Vyp. 88. S. 3–9.
4. Batiuk Y. V. Sovremennaia khorovaia muzyka : teoriya y uspolnenye. Ocherky. Moskva: Mosk. hos. konservatoryia, 1999. 150 s.
5. V oblasnomu filarmoniinomu tsentri hotuietsia nezvychainyi proekt «Welcome to rabstvo». Rezhym dostupu: https://m.gorod.cn.ua/news_98090.html
6. Dubynets E. Znaky zvukov. O sovremennoi muzykalnoi notatsyy. Kyev : Hamaiun. 313 s.
7. Kyreeva N. Yu. Khorovaia teatralyzatsiia: kommunykativnye aspekty : dyss... kand. yskusstv. : 17.00.09. Saratov, 2010. 252 s.

8. Koshkareva N. V. Khorovaia kompozytsiia v sovremennoi otechestvennoi muzyke : avtoref. dyss.. kand. yskusstv. : 17.00.02. Moskva, 2007. 34 s.
9. Levchenko A. V. Eksperymentalni novatsii ta novatorski poshuky v khorovii vykonavskii praktytsi Stan ta perspektyvy rozvytku kulturolohichnoi nauky v Ukraini : zb. tez dop. IV Vseukr. nauk.-prakt. konf. / [redkol. : N. V. Fedotova (hol. red.) ta in.]. Mykolaiv : MF KNUKiM, 2018. Ch. 1. S. 105-107.
10. Mykhailova N. M. Transformatsiia rolvoi funktsii khoru u muzychnii vystavi (na prykladi teatralnoi praktyky ostannoii tretyni KhKh – pochatku KhKhI stolit) : avtoref. dys...kand. mystv. : 17.00.03. Kharkiv, 2012. 17 s.
11. Mostova Yu. V. Teatralizatsiia khorovykh tvoriv yak metod khudozhnoi interpretatsii : avtoref. dys...kand. mystv. : 17.00.01. Kharkiv, 2003. 20 s.
12. Ovchynnykova T. K. Khorovoi teatr v sovremennoi otechestvennoi muzykalnoi kulture : dyss...kand. yskusstv. : 17.00.02. Rostov-n/Donu, 2009. 178 s.
13. Pertsova N. O. Pryntsyp khorovoi teatralizatsii na prykladi tvorchosti akademichnoho kamernoho khoru «Khreshchatyk». Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. 2017. Vyp. 38. S. 94-100. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_38_13
14. Pihrov K. Keruvannia khorom. Kyiv: Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muz. lit., 1956. 178 s.
15. Psykholohycheskyi slovar / Pod red. V. V. Davydova, A. V. Zaporozhtsa, B. F. Lomova y dr. Moskva: Pedahohyka, 1983. 448 s.
16. Romashkova O. N. Deistvo kak zhanrovyy fenomen russkoi muzyky XX veka : avtoref. dyss...kand. yskusstv. : 17.00.02. Tambov, 2006. 23 s.
17. Stanislavska K. Yavyshche khorovoi teatralizatsii u suchasni muzychnii kulturi. Muzyka y zhyzn [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm
18. Iakovlev O. Synerhetychna paradyhma samorozvytku kulturnoho kontynuumu Ukrainy. Aktualni pytannia kulturolohii: Alm. nauk. t-va «Afina» kafedry kulturolohii ta muzeiezhnavstva. Vyp. 17 / Za red. prof. V.H. Vytkalova. Rivne: RDHU, 2017. S. 61-64.

ХОРОВОЙ ПЕРФОРМАНС КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ХОРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Антипина Инна Александровна – аспирантка кафедры теории и истории культуры, Национальная музыкальная академия им. П. И. Чайковского, г. Киев

Исследована новаторская тенденция в хоровом исполнительстве, вызванная поиском современных форм актуализации хорового пения. Опираясь на результаты собственных наблюдений и анализ деятельности камерного хора им. Д. Бортнянского под руководством И. Богданова, выявлены новые культурные составляющие хоровых проектов (перформансов). Определена практическая значимость культурно-просветительских мероприятий данного типа и возможные пути развития этого направления. Освещена роль использования психологических приемов манипуляции с элементами тренинга и новейших интерактивных технологий в проекте «Welcome to rabstvo».

Ключевые слова: хор, дирижер, хоровое пение, перформанс, психолог, хоровой театр, интерактив, тренинг, новый художественный продукт, концепция.

CHORAL PERFORMANCE AS A NEW DIRECTION WITH THE MODERN CHORAL SPACE

Antipina Inna – post-graduate student of the second year of studying the Department of Theory and History of Culture at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv.

The innovative tendency in choral performance, caused by the search for modern forms of actualization of choral singing, is investigated. Based on the results of his own observations and analysis of the chamber choir. D. Bortniansky under the direction of I. Bogdanov, revealed new cultural components of choral projects (performances). The practical importance of cultural and educational activities of this type and possible ways of development of this direction are determined. The role of the use of psychological techniques of manipulation with the elements of training and the use of the latest interactive technologies in the project «Welcome to rabstvo» are highlighted.

Key words: choir, conductor, choral singing, performance, psychologist, choral theater, interactive, training, new artistic product, concept.

UDC 784.1+008:130.2(477)

CHOIR PERFORMANCE AS A NEW DIRECTION IN MODERN CULTURAL SPACE

Antipina Inna – post-graduate student of the second year of studying the Department of Theory and History of Culture at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv.

Relevance of the study. Choral singing as a socio-cultural phenomenon has been a characteristic feature of Ukrainian culture for many centuries. Group singing has played a leading role throughout a person's life, in various domestic situations, on christenings, at weddings, during work in the field or ceremonial holidays. It was considered as a means of depicting and commenting on events, expressing an emotional component. Today, professional choral art needs new forms and tools to involve listeners and viewers in modern cultural process. That is why choral music does not stay away from contemporary

interactive technologies. Artistic directors and conductors use in a variety of experiments with voices, repertoire, visuals, and other means to influence with the audience.

The main purpose of the research is to study new forms of interaction of professional choir with the audience, to analyze the practical results of already implemented projects and to develop the concept of a new type of communication with listeners and viewers on the example of projects of Chamber Choir of Bortniansky.

Methodology. Investigating this subject, we used empirical research methods, observing the process of preparation and implementation of the project, as well as analyzed its results by communicating with direct contractors and recipients. It was important to identify all of the components and examine their direct impact on the audience.

Practical results and their significance. Suchwise, we identified new trends in professional choral performance, expanded our understanding of the capabilities of choral singers, and identified the need to further develop the synthesis of various fields of art, such as the combination of contemporary light and visual components, the use of theatre elements and performance. By developing and creating such projects, D. Bortniansky Chamber Choir, under the leadership of Ivan Bogdanov has created a new high-level artistic product.

Key words: choir, conductor, choral singing, performance, psychologist, choral theater, interactive, training, new artistic product, concept.

Надійшла до редакції 23.11.2019 р.

УДК 379.85:338.482.22

КОМОДИФІКАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В СИСТЕМІ ТУРИСТИЧНИХ ПОСЛУГ

Дичковський Степан Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент,
директор інституту практичної культурології та арт-менеджменту,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-4771-4521>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.291>
227@ukr.net

Розглядається питання необхідності захисту матеріальної та нематеріальної культурної спадщини різних країн світу, зокрема й України, яка є ключовим елементом збереження своєрідності країни, розвитку історичної свідомості й впливовим чинником формування єдиної української національної ідентичності. Проаналізовано концепцію культурної спадщини як національне та наднаціональне надбання й важливий інформаційно-культурний ресурс туризму, що потребує наукового та правового обґрунтування понятійного апарату з метою розробки державної стратегії охорони пам'яток культури.

Ключові слова: культурна спадщина, туристичні послуги, культурний туризм, музеєфікація, брендинг, державна стратегія.

Постановка проблеми. В умовах глобального розвитку культурного туризму в усіх його проявах комерціалізація культурної і природної спадщини набула глобального характеру, охопивши всі регіони світу, а збереження культури країн і народів для наступних поколінь перетворилося в одну зі світових проблем. Використання об'єктів культурної спадщини в туристських практиках набуває негативних наслідків, а культурні цінності, перетворюючись на «туристичний товар» для задоволення потреб і запитів туристів, при якому об'єкти і явища культури оцінюються ринковими категоріями, виключно з точки зору їх прибутковості, обмінної вартості, конкурентоспроможності на ринку, не завжди збігаються з цінностями і пріоритетами місцевих жителів.

Останнім часом зарубіжні і вітчизняні науковці все більше уваги приділяють загрозам з боку туристичної індустрії для об'єктів світової спадщини, особливо у країнах, що розвиваються. Надмірне використання та неефективне управління туризмом можуть пошкодити цілісність об'єктів спадщини, їх властивості та суттєві характеристики. Особливо це стосується природних об'єктів світової спадщини та архітектурних пам'яток. [30; 146–156]. Утім, навіть жителі великих культурних центрів втрачають почуття відповідальності за ту культурну спадщину, серед якої вони проживають, оскільки піддаються впливу масової квазікультури.

Туристи використовують та порушують сакральні ландшафти та культурні простори, привласнюють культурні ресурси – музику, фотографії, стилі дизайну, фольклор, тобто здійснюють культурну апропріацію. Тому стратегії збереження культурної спадщини для малих сільських громад мають включати такі напрями, як: плата за відвідування культурної спільноти, за можливість знімати на місці культурні надбання, наприклад, у місцевих музеях, церквах, школах та будь-яких інших будівлях спадщини; ліцензійні збори для підприємців, які хочуть використати місцеві культурні образи для власних комерційних та маркетингових цілей [25; 376–388].

Через надмірний наплив туристів у невеликі регіони страждає місцева соціальна культура та традиційний спосіб життя, можуть виникати конфліктні ситуації з місцевим населенням. Тому актуальними є дослідження, автори яких рекомендують покращити співпрацю з місцевими громадами з метою розширення просвітницької діяльності та фінансування локальних культурних проєктів, оскільки елементи і чинники культури формують уявлення про потенційні можливості місцевості, а оригінальність і неповторність культурної спадщини регіону можуть бути використані для створення сприятливого іміджу.

Розуміння культурного надбання як певного ресурсу, унікальності культурної спадщини та явищ культури кожної громади для світової цивілізації, визначили необхідність затвердження Всесвітньою туристською організацією Хартії культурного туризму (1976 р.), в якій зокрема визначила вагомий вплив туризму на історико-культурну спадщину. Міжнародна спільнота визнала, що хоча інтереси, пов'язані з, власне, туристичним розвитком, сприяють захисту, збереженню та відновленню історичних міст і культурних пам'яток, водночас існує необхідність збереження самотності та розквіту кожної окремої культури світу.

Сучасні процеси глобалізації змушують місцеві громади приділяти особливу увагу підтримці ідентичності та унікальності. Вони прагнуть залучати туристів до просування місцевих галузей з творчими та самотніми видами розважальної діяльності, намагаючись рекламувати свої матеріальні та нематеріальні цінності. В той же час саме властивості місцевої спадщини за рахунок брендингу та досвіду маркетингу стають основними засобами модернізації туризму. Це той контекст, в якому культурний туризм сприймається в усьому світі. Коли є одночасне поєднання стратегій розвитку історичної і природної спадщини міст, розумного просторового планування (смайт-міста), брендингу (креативні міста), визнання унікальності та ідентичності, набуває особливо вагомого значення. Що стосується стосунків між відвідувачами та місцевими мешканцями, то ЮНЕСКО визнає, що культурний туризм може сприяти взаємній відповідальності, творчості та самооцінці, але може також породжувати напругу, коли туризм призводить до зловживань просторами, комодифікації культурної спадщини, збільшення використання відходів та використання ресурсів [34].

Останні дослідження та публікації. Формування наукового та правового обґрунтування понятійного апарату культурної і природної спадщини на міжнародному нормативно-правовому рівні відбувалося протягом другої пол. ХХ ст. і знайшло своє втілення спочатку у прийнятті «Конвенції про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту» («Гаазька конвенція», 1954 р.) й «Рекомендацій про збереження краси і характеру пейзажів і місцевостей» (1962 р.), а згодом Конвенції ЮНЕСКО про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини (1972 р.). У ст. 1 даної Конвенції поняття матеріальна культурна спадщина класифікувалося за трьома категоріями: «пам'ятки», «ансамблі» та «визначні місця» [20]. В межах цього найбільш значущого документа дано визначення природних і культурних визначних місць, розглянуто природну і культурну спадщину в єдності та взаємозв'язку, акцентувалася увага на необхідності використання і збереження пам'яток історії та художньої творчості, їх ансамблів та пам'ятних місць за допомогою законодавчо закріплених економічних механізмів [17]. Для цього видані наступні документи: «Рекомендація про збереження в національному плані культурної і природної спадщини» (1972 р.); «Рекомендація про збереження і сучасну роль історичних ансамблів» (1976 р.); «Рекомендація про участь та внесок народних мас у культурне життя» (1976 р.). Завдяки плідній діяльності ІКОМОС (Міжнародний центр вивчення питань збереження та відновлення культурних цінностей) прийнята Конвенція про заходи, спрямовані на заборону й запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності.

Нині Конвенція ЮНЕСКО є найважливішим міжнародним механізмом обліку, збереження, вивчення і популяризації найбільш цінних історико-культурних пам'яток. На виконання резолюції Конвенції з 1978 р ведеться спеціальний обліковий перелік – Список Всесвітньої спадщини. Протягом наступних чотирьох десятиліть Список ЮНЕСКО пройшов певну еволюцію, почавши своє існування з невеликої групи з 12 об'єктів (перше включення відбулося в 1978 р), і закінчуючи об'ємним переліком, що перевищив 1000 найменувань (у 2019 р). Для позначення і опису об'єктів світової спадщини все частіше використовують поняття історичність, яке, як індикатор політичних, соціальних і культурних змін, прийшло на зміну поняттю художньої цінності об'єктів культурної спадщини.

П. Нора, описуючи феномен спадщини з точки зору властивостей «місць пам'яті», робить висновок, що з інтенсифікацією трансформаційних процесів у суспільстві до категорії спадщини зараховується все, що може бути втрачено. Втім, хоча місця пам'яті і підтримуються, але постійно перебувають під тиском процесів оновлення в суспільстві, оскільки «воно більше цінує майбутнє, а не минуле» [13; 17–50].

Міжнародні експерти, визначають усе нові ліміти і цілі розвитку Списку і пред'являють до включених до нього нових об'єктів все більш жорсткі вимоги. До основних вимог нині належать: дотримання розумного балансу між числом культурних і природних номінацій, відображення

різноманітних типів спадщини, представленість усіх епох і цивілізацій, охоплення всіх основних регіонів і ландшафтів Землі [11].

З 1994 р. реалізується «Глобальна Стратегія збалансованого, репрезентативного та достовірного списку світової спадщини» (Global Strategy for Balanced, Representative and Credible World Heritage List), головна мета якої – розширення уявлення про «світову спадщину» за рахунок включення до неї не лише традиційних форм (пам'ятники архітектури і містобудування, археологічні знахідки, природні ландшафти), а й проявів, що ілюструють тісні взаємозв'язки людини з оточуючою її природою (наприклад, культурні ландшафти, історичні шляхи), зростання не лише частки популярних брендів об'єктів, задіяних у туристичній індустрії, а й маловідомих периферійних пам'яток [26; 366-386]. Центр уваги зміщується від сприйняття історичних пам'яток та природних резерватів в якості популярних об'єктів масового туризму в сторону оцінки їх як об'єктів наукових досліджень.

Починаючи від 90-х років ХХ ст. концептуальні засади охорони культурної спадщини ЮНЕСКО в епоху глобалізації базуються на стратегіях використання інформаційних цифрових технологій для формування документальних ресурсів. Фундаментальна програма «Пам'ять світу», прийнята в 1992 р., стала відправним пунктом для розгортання значної кількості міжнародних та національних проєктів, спрямованих на реєстрацію цифрових ресурсів історико-культурної спадщини та знайшла втілення у порталі «ЮНЕСКО – Спадщина» (2005 р.), присвячений охороні культурної, природної та документальної спадщини [34].

У 2003 р. Генеральною конференцією ООН із питань освіти, науки і культури прийнята Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини, що зафіксувала звичаї і форми вираження нематеріальної культурної спадщини, що проявляються у таких галузях, як усні традиції, зокрема в мові, як носії нематеріальної культурної спадщини; виконавському мистецтві; звичаях, обрядах, святкуваннях; традиційних ремеслах, за умови, що вони визнаються спільнотами частиною культурної спадщини, передаються з покоління в покоління, постійно відтворюються, формують у спільнот почуття самобутності та спадковості [7]. Конвенція надала державам інструмент, призначений для відновлення балансу між політикою охорони матеріальної спадщини, яка до цього часу була в центрі основної уваги і охорони нематеріальних знань та вмінь.

У Конвенції ЮНЕСКО «Про охорону та заохочення різноманітних форм культурного самовираження», ухваленої в 2005 р. на додаток до Конвенції 2003 р., серед основних визначень, що характеризують види культурної діяльності, пов'язаної з нематеріальною культурною спадщиною, вводиться поняття «індустрії культури» або «культурні індустрії» (cultural industries). Культурна діяльність може бути самоціллю або може сприяти виробництву культурних товарів і послуг. До них належать: ремесла, образотворче мистецтво, дизайн, архітектура, друковані та музичні видання, аудіо-, відео- та мультимедійне виробництво, кінематографія, театральна діяльність і інші категорії творчості. У науковій літературі трапляється також синонім цього визначення – «креативні індустрії» (creative industries) [32]. Необхідність дбайливого включення матеріального і нематеріального аспектів культурної спадщини в сучасне соціокультурне життя історичних міст підкреслюється в «Принципах Валлетти щодо збереження та управління історичними містами і урбанізованими територіями», згідно з якими розвиток туризму має будуватися на повазі культури місцевої громади та «підтримці традиційних видів діяльності» [31]. Принципи і стратегії, запропоновані в документі, спрямовані на збереження традиційних технологій, духу місця і всього, що сприяє ідентичності місця.

Мета статті – виявити аспекти, завдяки яким міжнародне брендування об'єктів всесвітньої спадщини сприяє розвитку культурного туризму в прилеглих територіях за допомогою перенаправлення туристичних потоків з самого об'єкта на об'єкти спадщини національного або місцевого значення.

У межах спільної програми Центру всесвітньої спадщини та Генеральної дирекції ЄС з питань внутрішнього ринку, промисловості, підприємництва – «Маршрути всесвітньої спадщини ЄС» були розроблені чотири тематичних маршрути, що об'єднують в єдину туристичну систему об'єкти всесвітньої спадщини з менш відомими європейськими об'єктами спадщини, місцевими креативними індустріями і елементами нематеріальної спадщини [12]. Однак, відомі й численні негативні наслідки впливу неконтрольованих туристичних потоків на об'єкти всесвітньої спадщини, які порушували баланс переваг від просування об'єкта на туристичному ринку та витратами на його збереження, як це сталося на об'єкті «Венеція і її лагуна» (1987, Італія) [28; 374–376].

Виклад основного матеріалу. Визначення об'єкта за своєю культурною, історичною, науковою чи іншою формою значущості як об'єкта світової спадщини часто призводить до впровадження інновацій, удосконалення ефективності використання місцевих ресурсів та продукції, сегментування туристичної пропозиції [27; 68–79]. Водночас, на думку Д. Лоуенталю, включення будь-якого об'єкта до переліку елементів спадщини, вже поміщає його в нові умови буття та призводить до його неминучої

трансформації, оскільки чим більше минуле сакралізують, тим менш реальним і достовірним воно стає [10]. Традиційні моделі збереження спадщини зменшували можливості її творчого використання, а пристосування спадщини до умов сучасності має ряд переваг, що дозволяють активно використовувати й задовольняти культурні потреби прийдешніх поколінь за рахунок реновації і музеєфікації.

На необхідності інклюзивного підходу до інтерпретації та презентації музейних зібрань світової культурної спадщини в туристських практиках, наголошує М. Сміт. Це дозволить звести до мінімуму руйнування традиційного колекційного музейного зібрання в рамках туристичного попиту [29]. Розвиток культурного туризму може посилювати комерціалізацію або комодифікацію спадщини, ускладнювати підтримку балансу між створенням доступу для відвідувачів і збереженням цілісності місця світової спадщини, особливо якщо справжність об'єкта відповідає анімаційним цілям. Нові форми споживання продукту культурного туризму впливають на традиційні форми діяльності музеїв, що створюють програми роботи з відвідувачами, спрямовані на задоволення запитів відвідувачів. Орієнтація великих музеїв у першу чергу на туризм призводить до злиття музейної зони з рекреаційною. На території музеїв відкриваються кафе, магазини, селфі-зони. З'являються нові форми музеєфікації спадщини, що охоплюють великі території і включають у себе як пам'ятники архітектури, так і природні ландшафти або фрагменти міського середовища.

Економічні вигоди, отримані від туризму, є величезними і тому часто дають переваги соціально-економічного розвитку через поліпшення розвитку місцевих громад створюючи нові робочі місця, нові інвестиції та збільшуючи державні доходи через іноземну валюту [23; 148–165]. Знаходження рівноваги між експансією туризму та економічним зростанням спричиняє позитивні соціально-культурні впливи, що проявляються в покращенні іміджу туристичної дестинації, розвитку інфраструктури, поліпшенню культурної діяльності [24; 94–103].

Культурна спадщина протягом останніх десятиліть розглядається в контексті особливого виду капіталу – економічного, символічного, творчого. Значна частина російських дослідників інтерпретує спадщину як споживче і суспільне благо. Д. Замятін зазначає, що в процесі освоєння спадщини, як символічного капіталу, відбувається обмін різних культурних образів і символів [5; 75–82]. Культурний капітал, закладений в пам'ятки може актуалізуватися через соціокультурні навички та компетенції жителів туристичного центру, наприклад, знання історії місця через проведення екскурсій. Розвиток світогляду в ході спілкування з туристами, формування у них певного стилю життя і моделей поведінки можуть стати джерелами отримання прибутку на ринку туризму і гостинності [21].

Ю. Веденін, розглядаючи проблеми збереження спадщини, трактує їх із позиції системи цінностей, тому що вони створені попередніми поколіннями й мають виняткову важливість для збереження і подальшого розвитку культурного та природного генофонду Землі як унікальні і еталонні природні і культурно-історичні комплекси [3; 3–20].

Такі комплекси є частиною культурної свідомості суспільства, своєрідними «пам'ятками-іконами». Палацово-паркові комплекси Петергофа, Царського села, Павловська в передмістях Санкт-Петербурга, комплекс архітектурних, історичних та археологічних пам'яток Казанського Кремля, Володимиро-Суздальського архітектурного музею-заповідника можуть розглядатися як культурні бренди, або бренди-легенди [1; 19–28]. Вони мають видатну культурну та історичну цінність і служать в якості символів, «візитних карток» країни, а їх відвідування включається в усі туристичні програми.

Матеріальна та духовна культурна спадщина є важливою умовою підвищення активності і конкурентоспроможності туристського продукту, збереження його своєрідного національного колориту. Втрата зв'язку з культурним середовищем місцевої дестинації призводить до руйнування ідентичності. Найбільш перспективною системою використання спадщини видається нова технологія, що передбачає перехід від відновлення точкових об'єктів матеріальної та духовної культури, живої і неживої природи, до відтворення територіально-просторових комплексів, що поєднують у собі унікальні історико-культурні та природні території. Цей цілісний просторовий підхід до об'єктів спадщини в традиційному соціокультурному середовищі дозволяє відійти від практики мертвої музеєфікації та збереження зовнішніх атрибутів пам'ятки. Особливу увагу привертає ідея формування історико-культурних територій, якими можуть стати історичні міста, монастирські комплекси, поля історичних битв, історичні шляхи, історичні виробничі території, історико-природні парки [22].

При розвитку інфраструктури культурного туризму в історико-природних парках особливо важливо не порушувати історичний вигляд природних і традиційних антропогенних ландшафтів території. Чимало регіонів багаті такими унікальними історичними територіями, як садибні і палацово-паркові ансамблі, дендрологічні та ботанічні парки, що зберегли особливості архітектурно-ландшафтних комплексів. Щоб унікальні соціокультурні ландшафти не залишатися застиглими утвореннями, слід поєднувати традиційні форми діяльності, історично сформованими на цих територіях, з інноваційними видами культурного

туризму. В якості моделей управління культурною спадщиною в туристичній діяльності використовують музеефікацію об'єктів культурної спадщини, розвиток туристичної інфраструктури через збереження традиційних форм проживання, популяризацію об'єктів історико-культурної спадщини в музеях-заповідниках, скансен-музеях («музеї під відкритим небом»), екомuzeях [4; 78–81]. Глобалізація, урбанізація, сучасні форми соціально-економічного і технічного розвитку доводять той факт, що культурна спадщина перебуває під загрозою знецінювання. Країни Європейського Союзу, володіючи значним масивом культурного матеріалу, задля збереження своїх пам'яток культури активно використовують консервацію культурних об'єктів, заборону на рух транспорту у старих частинах історичних міст, оцифрування культурної спадщини щоб створити суспільний ресурс для майбутніх поколінь [14; 152–157].

На необхідності захисту культурної спадщини, яка є ключовим елементом збереження своєрідності України, розвитку історичної свідомості та впливовим чинником формування єдиної української національної ідентичності, акцентують увагу вітчизняні науковці. Культурна спадщина як національне та наднаціональне надбання та важливий інформаційно-культурний ресурс туризму, потребує наукового та правового обґрунтування понятійного апарату з метою розробки державної стратегії охорони пам'яток культури [2; 37–44].

Найбільш негативно впливають на реалізацію державної політики зі збереження та актуалізації культурної спадщини такі проблеми інституційного, правового та організаційного характеру як: відсутність єдиної системи державного управління охороною культурної спадщини; невиправдані обмеження повноважень органів охорони культурної спадщини; недосконала система обліку об'єктів культурної спадщини, яка до цього часу не змогла створити повноцінного інформаційного ресурсу культурної спадщини та культурних цінностей; слабкість чинного законодавства у частині визначення відповідальності за порушення Закону «Про збереження культурної спадщини» та інших нормативних актів у цій сфері [6]. В Україні немає єдиного закону, який би охоплював усі аспекти охорони культурної спадщини, але є низка законодавчих та нормативно-правових актів, що стосуються управління різними видами об'єктів і мають окреме законодавче закріплення. Це нерухомі пам'ятки культури в цілому, археологічна, музейна, архівна, природна спадщина. Повноцінне національне пам'ятко-охоронне законодавство повільно формується як галузеве утворення. Стрижнем його є закони України «Про культуру», «Про охорону культурної спадщини», «Про охорону археологічної спадщини», «Про основи містобудування», «Про архітектурну діяльність», «Про регулювання містобудівельної діяльності» [9].

Одним із завдань сучасних стратегій розвитку української культури є визначення культури як базового елементу національної пам'яті через переосмислення значення і ролі культурної спадщини в розвитку суспільства. О. Копієвська відзначає, що культурна спадщина, як важлива складова розвитку будь-якої цивілізації, формує особливий національний менталітет, затверджуючи спадкоємність духовних, моральних, етичних та гуманістичних цінностей, а як сукупність всіх матеріальних і духовних культурних досягнень суспільства, реалізує його історичний досвід через соціальний капітал, що зберігається в арсеналі національної пам'яті [8; 25–30].

Аналіз еволюції понять «культурна спадщина», «культурні цінності», «культурні блага» в культурному просторі України, дозволив В. Степанову виділити спільні ознаки для всіх концепцій, якими є сукупність матеріальних і духовних цінностей чи об'єктів, спадковість, історична пам'ять, зв'язок минулого і сучасного [19; 29–39]. В основі визначення поняття «культурна спадщина» автор розглядає об'єкти як матеріальної, так і нематеріальної спадщини, відзначаючи, що об'єкт культурної спадщини – це складова цілісної системи, що розвивається.

У монографії К. Поливач проаналізовано особливості територіальної організації культурної спадщини України, розроблено методику дослідження ступеня впливу культурної спадщини як ресурсу для соціально-економічного розвитку на регіональному й локальному рівнях, зокрема, туризму [15]. Проведений аналіз концентрації об'єктів культурної спадщини засвідчив значну територіальну нерівномірність розподілу за регіонами країни та необхідність розроблення перспективних стратегій господарського й соціально-культурного розвитку, що ґрунтуються на прискореному формуванні елементів історико-культурного каркасу як просторового поєднання ареалів, центрів і ліній з компонентами культурної спадщини всесвітнього, національного й місцевого значення (міст, селищ та сіл зі значним історико-культурним потенціалом) й включення їх в активний туристський обіг із використанням міжнародного досвіду створення відповідних програм та проектів.

Для Львівської області характерний найвищий рівень насиченості об'єктами культурної спадщини; найнижчий рівень властивий Донецькій та Запорізькій областям. Показник, нижчий від середнього спостерігається в Вінницькій, Закарпатській, Дніпропетровській, Житомирській, Київській, Кіровоградській, Луганській, Миколаївській, Одеській, Полтавській, Рівненській, Сумській, Харківській, Херсонській й Черкаській областях, АР Крим. Вищий за середній показник мають Волинська,

Тернопільська, Хмельницька області. Івано-Франківська, Чернівецька й Чернігівська області – регіони, середньо насичені об'єктами культурної спадщини [15]. Втім, наявність великої кількості об'єктів не завжди сприяє розвитку туризму. Вирішальну роль має потенціал культурної спадщини та високий рівень її використання. Досвід Великої Британії підтверджує гіпотезу про визначну роль культурної спадщини як одного з найважливіших чинників розвитку культурних і креативних індустрій, регіонального стратегічного планування що відображається як у державній, так і в місцевій політиці в сфері культури. Рекреаційно-туристський потенціал культурної спадщини входить до переліку необхідних умов успішної реалізації регіональних стратегій розвитку [16; 126].

До областей лідерів використання потенціалу культурної спадщини в Україні належать Вінницька, Закарпатська, Івано-Франківська та Львівська. На прикладі двох областей – Вінницької, що має нижчий від середнього рівень насиченості об'єктами культурної спадщини, але вийшла в лідери за високим рівнем використання її потенціалу і темпами розвитку туризму, та Львівської, для якої характерний найвищий рівень насиченості об'єктами культурної спадщини й різноманіття видів туристичних продуктів.

Тому культурну спадщину потрібно розглядати з позиції її включення до середовища та впливу на культурний розвиток певної території. На сьогодні в Україні складові культурної спадщини залучаються до туристичної галузі безсистемно, а їх пізнавальна функція зводиться до мінімуму. Звернення до засад культурного туризму створює передумови для розробки екскурсійних маршрутів за напрямками рекреаційних потоків до об'єктів культурної спадщини та створення програм регіонального і місцевого розвитку на базі місцевих ресурсів.

Список використаної літератури

1. Александрова А. Ю., Аигина Е. В. Туристический вектор в актуализации культурного наследия. *Современные проблемы сервиса и туризма*. 2016. № 2. С. 19–28.
2. Антоненко В. С., Крупа І. П. Культурна спадщина як історико-культурний та науково-пізнавальний ресурс туризму: проблемні питання. *Географія та туризм*. 2012. Вип. 20. С. 37–44.
3. Веденин Ю. А., Мазуров Ю. Л. Современные проблемы сохранения и использования культурного наследия. *Наследие и современность*. Москва, 2008. Т. 16.
4. Зайцева А. И. Модели использования объектов историко-культурного наследия в экскурсионно-познавательном туризме. *Вестник КемГУ*. 2015. № 2–7 (62). С. 78–81.
5. Замятин Д. Н. Образ наследия в культуре. Методологические подходы к изучению понятия наследия. *Социолог. исследования. Социология культуры*. 2010. № 2. С. 75–82.
6. Інституційні та правові проблеми збереження культурної спадщини : Аналітична зап. Нац. ін-ту стратегічних досліджень <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/instituciyni-ta-pravovi-problemi-zberezheniya-kulturnoi> (дата звернення : 16.12.2019).
7. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69 (дата звернення : 07.04.2020).
8. Копієвська О. Р. Всесвітня культурна спадщина: регулювання міжнародним правом. *Держава і право : зб. наук. пр. / Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького НАН України*. Київ, 2006. Вип. 33. С. 25–30.
9. Кот С. І. Про стан збереження культурної спадщини України. *Стан, проблеми та перспективи охорони культурної спадщини в Україні* : інформаційно-аналітичні матеріали до Парламентських слухань, 18 квіт. 2018 р. / відп. ред. В. М. Даниленко; НАН України; Ін-т історії України; Центр досліджень історико-культурної спадщини України. Київ : Ін-т історії України. 2018. 43 с.
10. Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна / пер. с англ. А. В. Говорунова. Санкт-Петербург : Русский остров, Владимир Даль, 2004. 618 с.
11. Максаковский Н. В. История развития и современные тенденции формирования Списка Всемирного наследия ЮНЕСКО. *Наследие и современность*. 2018. № 1. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-i-sovremennye-tendentsii-formirovaniya-spiska-vsemirnogo-naslediya-yunesko> (дата обращения : 07.04.2020).
12. Маршрути всесвітньої спадщини ЄС. URL : <https://visit.worldheritage.com/en/eu> (дата звернення : 14.07.18).
13. Нора П. Проблематика мест памяти. *Франция – память*. Санкт-Петербург : С.-Петербур. ун-т, 1999. С. 17–50.
14. Погорелова І. С. Культурна спадщина як складова культурної політики Європейського Союзу. *Туристичний бізнес: сучасні тренди та стратегії розвитку* : матеріали Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., КНЕУ, 16 берез. 2018 р. С. 152–157. URL : https://kneu.edu.ua/userfiles/Department_of_Administration_and_Marketing_Personn/kreit/2018/confurbiznes18 (дата звернення : 23.08.2019).
15. Поливач К. А. Культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України / наук. ред. Л. Г. Руденко. Київ : Ін-т географії НАН України, 2012. 208 с.
16. Про затвердження Порядку розроблення, проведення моніторингу та оцінки реалізації регіональних стратегій розвитку: Постанова Кабінету Міністрів України від 16.11.2011 р. № 1186. *Офіційний вісник України*. 2011. № 91. С. 126.
17. Світова культурна спадщина ЮНЕСКО. URL : https://www.dw.com/uk/Світова_культурна_спадщина_ЮНЕСКО/t-19287409 (дата звернення : 01.02.2020).
18. Список Всемирного наследия. URL : <http://whc.unesco.org/en/list/> (дата обращения : 28.10.2019).

19. Степанов В. Ю. Визначення поняття «культурна спадщина» в культурному просторі України. *Культура України. Сер. : Культурологія*. 2015. Вип. 48. С. 29–39.
20. Україна в міжнародно-правових відносинах. Кн. 2. *Правова охорона культурних цінностей* / відп. ред. : акад. НАН України Ю. С. Шемшученко та д-р юрид. наук В. І. Акуленко. Київ : Юрінком Інтер, 1997. 864 с.
21. Шуб М. Л., Кособуцкая Н. Ю. Культурное наследие в свете современных гуманитарных подходов. *Вестник Кем. гос. ун-та культуры и искусств*. 2017. № 41-1. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-nasledie-v-svete-sovremennyh-gumanitarnyh-podhodov> (дата обращения : 02.09.2018).
22. Шульгин П. М. Историко-культурное наследие как особый ресурс региона и фактор его социально-экономического развития. *Мир России. Социология. Этнология*. 2004. № 2. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-kulturnoe-nasledie-kak-osobyy-resurs-regiona-i-faktor-ego-sotsialno-ekonomicheskogo-razvitiya> (дата : 07.04.2020).
23. Abuamoud I. N., Libbin J., Green J., Alrousan R. Factors affecting the willingness of tourists to visit cultural heritage sites in Jordan. *J. Herit. Tour.* 2014. 9. P. 148–165.
24. Croes R., Vanegas M. Tourism and poverty alleviation: A co-integration analysis. *J. Travel Research*. 2008. № 47 (1). P. 94–103.
25. George W. E. Intangibleculturalheritage, ownership, copyrights, andtourism. *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research*. 2010. Vol. 40 (4). P. 376–388.
26. Gfeller A. E. Anthropologizing and Indigenizing Heritage: The Origins ofthe UNESCO Global Strategyfor a Representative, Balancedand Credible World Heritage List. *Journalof Social Archaeology*, 2015. № 15/3. P. 366-386.
27. Rasoolimanesh S. M., Jaafar M., Barghi R. Effects of motivation, know ledgeand perceived power on residents' perceptions: Applicationof Weber'stheory in World Heritage Site destinations. *Int. J. Tour. Res.* 2017, 19, 68–79.
28. Seraphin H., Sheeran P., Pilato M. Over-tourism and thefall of Veniceas a destination // *Journal of Destination Marketing and Management*. 2018. Vol. 9. P. 374–376.
29. Smith M. K. *Issuesin Cultural Tourism Studies*. London; New-York : Routeledge, 2003. 195 p.
30. Su M. M., Wall G. Community participationintourismat a worldheritagesite: Mutianyu Great Wall. *Beijing : Int. J. Tour. Res.* 2014. № 16. P. 146–156.
31. The Valletta Principlesforthe Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas, ICOMOC, 2011. URL : http://www.icomos.org/charters/RUSS_Valletta_principles.pdf (viewed on May : 20.11.19).
32. Tourism developmen trajectories: from culture tocreativity?/ Richards Greg, Wilson Julie. *Tourism, Creativity and Development*. Routledge, 2007. 323 с.
33. Tourism Management at UNESCO 3.World Heritage Siteseditedby Silvia De Ascaniis / M. Gravari-Barbasand, L. Cantoni Lugano; Universitàdella Svizzera Italiana 2018. URL : https://www.fun-mooc.fr/asset-v1:Paris1+16012+session01+type@asset+block/MOOC_TMatUWHS_manual.pdf (viewed on May 30, 2020).
34. World Heritage List / UNESCO. URL : <http://whc.unesco.org/en/list/> (viewed on May 30, 2020).

References

1. Alexandrova A., Aigina E.V. Tourist vector in actualization of cultural heritage. *Modern problems of service and tourism*. 2016. № 2. P. 19–28.
2. Antonenko V. S., Krupa I. P. Cultural heritage as a historical, cultural and scientific-cognitive resource of tourism: problematic issues. *Geography and tourism*. 2012. Iss. 20. P. 37–44.
3. Vedenin Yu. A., Mazurov L. Modern problems of preservation and use of cultural heritage. *Heritage and modernity*. Moscow, 2008. Т. 16. P. 3–20.
4. Zaitseva A.I. Models of the use of objects of historical and cultural heritage in excursion-cognitive tourism. *Bulletin of the KemSU*. 2015, №. 2-7 (62). P. 78–81.
5. Zamyatin D.N. The image of heritage in culture. Methodological approaches to the study of the concept of heritage. *Sociological research. Sociology of Culture*. 2010. № 2. P. 75–82.
6. Institutional and Legal Issues of Preserving Cultural Heritage: An Analytical Note from the National Institute for Strategic Studies <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/instituciyni-ta-pravovi-problemi-zberezhennya-kulturnoi> (accessed 16.12.2019).
7. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. URL: [https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69) (accessed 07/04/2020).
8. Kopievskaaya O. R. World Cultural Heritage: Regulation of International Law. *State and Law: Coll. of sciences. pr.* / Institute of State and Law. V.M. Koretsky NAS of Ukraine. Kyiv, 2006. Vol. 33. P. 25–30.
9. Kot S. I. About the state of preservation of the cultural heritage of Ukraine. *State, problems and prospects of cultural heritage protection in Ukraine*: information and analytical materials for parliamentary hearings, April 18, 2018 / resp. ed. VM Danilenko; NAS of Ukraine; Institute of History of Ukraine; Center for Research on the Historical and Cultural Heritage of Ukraine. Kiev: Institute of Ukrainian History. 2018. 43 p.
10. Lowenthal D. Past – foreign country / trans. with English. A.V. Govorunova. St. Petersburg: Russian Island, Vladimir Dahl, 2004. 618 p.
11. Maksakovsky N. V. History of development and current tendencies of formation of the UNESCO World Heritage List. *Heritage and Modernity*. 2018. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-i-sovremennye-tendentsii-formirovaniya-spiska-vsemirnogo-naslediya-yunesko> (accessed 07/04/2020).
12. EU Heritage Sites. URL: <https://visitworldheritage.com/en/eu> (accessed 14/07/18).
13. Nora P. Problematics of places of memory. *France - memory*. St. Petersburg: St. Petersburg. Univ., 1999. P. 17–50.

14. Pogorelova I.S. Cultural Heritage as a Component of the European Union's Cultural Policy. *Tourism Business: Current Trends and Development Strategies: Materials Intern. Research Practice Internet Conf.*, KNEU, March 16, 2018. P.152–157. URL: https://kneu.edu.ua/userfiles/Department_of_Administration_and_Marketing_Personn/kreit/2018/confurbiznes18 (08.23. 2019).
15. Polivach K. A. Cultural heritage and its influence on the development of regions of Ukraine / sciences. ed. L. G. Rudenko. Kyiv: Institute of Geography, NAS of Ukraine, 2012. 208 p.
16. On approval of the Procedure for development, monitoring and evaluation of the implementation of regional development strategies: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine of November 11, 2011 №. 1186. *Official Journal of Ukraine*. 2011. №. 91. P. 126.
17. UNESCO World Heritage Site. URL: <https://www.dw.com/en/world-cultural-heritage-unesco/t-19287409> (accessed 01/02/2020).
18. World Heritage List. URL: <http://whc.unesco.org/en/list/> (accessed: 10/28/2019).
19. Stepanov V. Definition of the concept of "cultural heritage" in the cultural space of Ukraine.. *Culture of Ukraine. Avg.* : Cultural Studies. 2015. Vol. 48. S. 29–39.
20. Ukraine in international legal relations. Book. 2. Legal protection of cultural property / resp. ed. : Acad. NAS of Ukraine Yu. S. Shemshuchenko and Dr. Jur. of Sciences VI Akulenko. Kyiv: Yurincom Inter, 1997. 864 p.
21. Shub M. L., Kosobutskaya N. Cultural heritage in the light of modern humanitarian approaches // Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts. 2017. № 41-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-nasledie-v-svete-sovremennyh-gumanitarnyh-phodhodov> (accessed: 02/09/2018).
22. Shulgin P.M. , Historical and Cultural Heritage as a Special Resource of a Region and a Factor of its Socio-Economic Development. *World of Russia. Sociology. Ethnology*. 2004. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-kulturnoe-nasledie-kak-osobyu-resurs-regiona-i-factor-ego-sotsialno-ekonomicheskogo-razvitiya> (accessed 07.04. 2020).
23. Abuamoud I., Libbin J., Green J., Alrousan R. Factors affecting the willingness of tourists to visit cultural heritage sites in Jordan. *J. Herit. Tour*. 2014. 9. P. 148–165.
24. Croes R., Vanegas M. Tourism and poverty alleviation: A co-integration analysis. *J.Travel Research*. 2008. № 47 (1). P. 94–103.
25. George W. E. Intangibleculturalheritage, ownership, copyrights, andtourism. *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research*. 2010. Vol. 40 (4). P. 376–388.
26. Gfeller A. E. Anthropologizing and Indigenizing Heritage: The Origins ofthe UNESCO Global Strategyfor a Representative, Balancedand Credible World Heritage List. *Journalof Social Archaeology*, 2015. № 15/3. P. 366–386.
27. Rasoolimanesh S., Jaafar M., Barghi R. Effects of motivation, know ledgeand perceived power on residents' perceptions: Applicationof Weber'stheory in World Heritage Site destinations. *Int. J. Tour. Res*. 2017, 19. P. 68–79.
28. Seraphin H., Sheeran P., Pilato M. Over-tourism and thefall of Veniceas a destination. *Journal of Destination Marketing and Management*. 2018. Vol. 9. P. 374–376.
29. Smith M. K. *Issuesin Cultural Tourism Studies*. London; New-York : Routeledge, 2003. 195 p.
30. Su M. M., Wall G. Communityparticipationin tourism at worldheritagesite: Mutianyu Great Wall. Beijing : Int. J. Tour. Res. 2014. № 16. P. 146–156.
31. The Valletta Principlesforthe Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas, ICOMOS, 2011. URL : http://www.icomos.org/charters/RUSS_Valletta_principles.pdf (viewed on May : 20.11.19).
32. Tourism developmen trajectories: from culture tocreativity Richards Greg, Wilson Julie. *Tourism, Creativity and Development*. Routledge, 2007. 323 c.
33. Tourism Management at UNESCO 3.World Heritage Siteseditedby Silvia De Ascaniis / M. Gravari-Barbasand, L. Cantoni Lugano; Universitàdella Svizzera Italiana 2018. URL : https://www.fun-mooc.fr/asset-v1:Paris1+16012+session01+type@asset+block/MOOC_TMAtUWHS_manual.pdf (viewed on May 30, 2020).
34. World Heritage List / UNESCO. URL : <http://whc.unesco.org/en/list/> (viewed on May 30, 2020).

КОМОДИФИКАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СИСТЕМЕ ТУРИСТИЧЕСКИХ УСЛУГ

Дычковский Степан Иванович – кандидат педагогических наук, доцент, директор института практической культурологии и арт-менеджмента, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Рассматривается вопрос о необходимости защиты материального и нематериального культурного наследия разных стран мира, включая Украину, которая является ключевым элементом сохранения своеобразия страны, развития исторического сознания и влиятельным фактором формирования единой украинской национальной идентичности. Проанализирована концепция культурного наследия как национальное и наднациональное достояние и важный информационно-культурный ресурс туризма, который требует научного и правового обоснования понятийного аппарата с целью разработки государственной стратегии охраны памятников культуры.

Ключевые слова: культурное наследие, туристические услуги, культурный туризм, музеефикация, брендинг, государственная стратегия.

COMMODIFICATION OF CULTURAL HERITAGE IN THE SYSTEM OF TOURISM SERVICES

Dychkovskyy Stepan – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor Director of the Institute of Practical Cultural Studies and Art Management the National Academy of Leadership in Culture and the Arts, Kyiv

The article deals with the need to protect the tangible and intangible cultural heritage of different countries of the world, which is a key element in preserving Ukraine's identity, developing historical consciousness and influential factor in forming a unified Ukrainian national identity. The concept of cultural heritage as a national and supranational heritage and an important information and cultural resource of tourism, which requires scientific and legal justification of the conceptual apparatus in order to develop a national strategy for the protection of cultural monuments, is analyzed.

Key words: cultural heritage, tourist services, cultural tourism, museums, branding, state strategy.

UDC 379.85:338.482.22

COMMERCIALIZATION OF CULTURAL HERITAGE IN THE SYSTEM OF TOURISM SERVICES

Dychkovskyy Stepan – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor Director of the Institute of Practical Cultural Studies and Art Management the National Academy of Leadership in Culture and the Arts, Kiev

The aim of this paper article is to consider the article deals with the need to protect the tangible and intangible cultural heritage of different countries of the world, which is a key element in preserving Ukraine's identity, developing historical consciousness and influential factor in forming a unified Ukrainian national identity. The concept of cultural heritage as a national and supranational heritage and an important information and cultural resource of tourism, which requires scientific and legal justification of the conceptual apparatus in order to develop a national strategy for the protection of cultural monuments, is analyzed.

Research methodology. The purpose of the article is to review and analyze that, through international branding; World Heritage Sites contribute to the development of cultural tourism in the surrounding territories by redirecting tourist flows from the site to heritage sites of national or local importance.

Results. The need for the protection of cultural heritage, which is a key element in the preservation of Ukraine's identity, the development of historical consciousness and the influential factor in the formation of a unified Ukrainian national identity, is emphasized by national scholars. Cultural heritage as a national and supranational heritage and an important information and cultural resource of tourism, requires scientific and legal justification of the conceptual apparatus in order to develop a national strategy for the protection of cultural monuments.

Novelty. The most promising system for the use of heritage is the new technology, which involves the transition from the restoration of point objects of material and spiritual culture, living and inanimate nature, to the reproduction of territorial-spatial complexes, which combine unique historical, cultural and natural territories.

The practical significance. The material and spiritual cultural heritage is an important condition for enhancing the activity and competitiveness of the tourist product, preserving its peculiar national flavor. Loss of communication with the cultural environment of the local destination leads to the destruction of identity. The most promising system for the use of heritage is the new technology, which involves the transition from the restoration of point objects of material and spiritual culture, living and inanimate nature, to the reproduction of territorial-spatial complexes, which combine unique historical, cultural and natural territories. This holistic spatial approach to heritage sites in the traditional sociocultural environment allows one to move away from the practice of dead museuming and preserving the external attributes of the monument. Particular attention is drawn to the idea of forming historical and cultural territories, which can be historic cities, monastery complexes, fields of historical battles, historical routes, historical industrial territories, historical and natural parks.

Key words: cultural heritage, tourist services, cultural tourism, museums, branding, state strategy.

Надійшла до редакції 25.11.2019 р.

УДК 069.5:2

СВІТОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ МУЗЕЯМИ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У ФОРМАТІ СУЧАСНИХ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Глушук Оксана Георгіївна – старший викладач кафедри культурології і музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<http://orcid.org/0000-0002-1898-3426>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.292>
glushchuk79@gmail.com

Карпець Віктор Петрович – здобувач вищої освіти
І (бакалаврського) рівня спеціальності 027 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство»,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне overstrain@rambler.ru

Розглядаються інформаційні системи та їх можливості у збереженні і презентації музеями історико-культурної спадщини, виділяються основні типи віртуального музею. Аналізуються можливості розширення доступу до предметів історико-культурної спадщини за допомогою збереження і репрезентації електронних копій та їх колекцій, представлення об'ємних моделей предметів історико-культурної спадщини, відновлення виду втрачених фрагментів і повністю втрачених в реальності предметів. Інформаційні ресурси віртуальних музеїв розглядаються як частина цифрової культурної спадщини.

Ключові слова: музей, інформаційна система, віртуальний музей, історико-культурна спадщина, презентація історико-культурної спадщини, 3D моделювання.

Постановка проблеми. В сучасному світі концептуальним змінам піддаються музейні простори, вибудовується діалогова система взаємовідносин із відвідувачем. Застосування музеями цифрових технологій істотно змінили підходи до презентації об'єктів історико-культурної спадщини, тому дослідження інноваційних способів її представлення музеями, розширення можливостей збереження та забезпечення доступності до об'єктів культури визначає актуальність даного дослідження.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Застосування музеями цифрових технологій розглядається у працях багатьох сучасних дослідників, зокрема у В. Банаха [1], який акцентує увагу на важливості застосування у музеях мультимедійних технологій та аудіовізуальних засобів для модернізації всіх видів їхньої профільної діяльності. Питання переваги цифрових технологій для осучаснення екскурсійної діяльності в музеї та основні проблеми їх упровадження в Україні розглядають Н. Панас [6] і Т. Яцечко-Блаженко [8]. У дослідженні М. Румянцева та його колег [3] подано результати створення віртуальних реконструкцій об'єктів історико-культурної спадщини. Н. Поврозник [7] вивчає роль інформаційних систем у збереженні і репрезентації історико-культурної спадщини на прикладі віртуального музею. Варто зауважити, що вітчизняні дослідники зосереджують свою увагу здебільшого на ефективності конкретних видів цифрових технологій у певних напрямках музейної діяльності. Однак не розглянутими у повній мірі залишаються питання значимості сучасних цифрових технологій у фіксації та візуалізації об'єктів історико-культурної спадщини, а також їх доступності для вивчення й інтерпретації широким колом дослідників.

Мета статті: розглянути сучасні способи презентації музеями історико-культурної спадщини у форматі цифрових технологій.

Виклад основного матеріалу. Об'єкти історико-культурної спадщини, що знаходиться в музейних колекціях і сховищах, становлять значний інтерес як для досліджень феноменів культури, так і для поширення гуманітарних знань. Презентація цих об'єктів у мережі Інтернет робить актуальними аналіз контенту і структури сайтів музеїв, на яких представлені музейні колекції. Використання сучасних інформаційних технологій для презентації і комунікації надає існуючим музейним експозиціям нової якості. Будь-який музейний сайт є сайтом культурологічним, контент якого спрямований на комплексну концептуалізацію тих чи інших явищ і подій, які існують з точки зору історії і розвитку культури.

У сучасному розумінні «віртуальний музей» – це інформаційна система, що містить концептуально єдину електронну колекцію чи сукупність колекцій предметів (експонатів) із метаданими, які мають характеристики музею і дозволяють здійснювати наукову, просвітницьку, експозиційну і екскурсійну діяльність у віртуальному просторі [7; 214].

Виокремлення типів віртуальних музеїв може бути за різними критеріями: за типом джерел і збереження колекцій; за технологіями організації і представлення інформації; за спеціальними функціями музею (навчальна, наукова, просвітницька, дослідницька) і метою створення; по відношенню до профільної дисципліни чи комплексу наук, виду мистецтва, галузі культури чи виробництва тощо. Віртуальні музеї, як інформаційні ресурси, можуть створюватися як реальними музеями, так і іншими організаціями чи приватними особами. Незалежно від типу віртуального музею у фокусі створюваних інформаційних систем завжди знаходяться електронні «експонати» і їх колекції у сукупності з метаданими.

Простір реальних музеїв обмежений можливостями приміщень, виставкового обладнання і тому в реальному музеї експонати не завжди можна оглядати з усіх сторін. У цьому зв'язку віртуальні музеї мають значну технологічну перевагу перед реальним музеєм, яка виявляється у можливості всебічного і детального розгляду об'єктів історико-культурної спадщини. Основною метою побудови тримірних моделей об'єктів історико-культурної спадщини є необхідність збереження, репрезентації пам'ятки культури і розширення доступу до неї. Інформаційна система віртуального музею є середовищем, яке дозволяє реалізувати ці можливості. Віртуальний музей здатен представляти електронні копії експонатів із різних музеїв триваліший час. Варто підкреслити, що створення віртуальних музеїв ініціюються не лише закладами зберігання історико-культурної спадщини, але й приватними особами. Таким чином, віртуальні музеї здатні зберегти, репрезентувати, задокументувати історико-культурну спадщину, а також забезпечити доступ не лише до електронних ресурсів державних закладів, але і до приватних колекцій.

У віртуальних музеях експонуються всі основні типи історичних джерел – речові, письмові, образотворчі, картографічні, аудіо- і відеоматеріали і ін. До групи оцифрованих речових джерел входять, наприклад, етнографічні зібрання предметів побуту і культу, зброї і знарядь праці, прикрас та інших предметів; археологічні та архітектурні знахідки.

Письмові пам'ятки представлені електронними копіями літературних і актових пам'яток, зокрема літописів, хронографів, життя, мемуарів, грамот і різного роду актів, рукописних і друкованих видань, епістолярних жанрів, періодики тощо.

Окремо відзначимо функціонування віртуальних музеїв, що існують лише в Інтернет-просторі, їхню оригінальність і значення для збереження і презентації історико-культурної спадщини. Частина таких музеїв орієнтована на документування втрачених предметів історико-культурного надбання. Так, проект «Музей вкраденого мистецтва» містить інформацію про різні твори мистецтва, втрачені чи викрадені, зокрема й про твори мистецтва Афганістану, Іраку з часу початку воєнної операції (2003 р.), а також про світлини і твори живопису, викрадені, однак про які є інформація в базі даних ФБР. Віртуальний музей містить збережені цифрові копії зображень предметів мистецтва, що супроводжуються коротким описом історії їх створення і втрати. Значення таких ресурсів полягає у спробі не лише зафіксувати інформацію про втрачену пам'ятку історико-культурної спадщини, але й зберегти її для майбутнього.

Реагуючи на виклики сьогодення, проризаного використанням цифрових технологій, працівники музейної сфери спільно з IT-фахівцями створили новий музейний продукт у форматі додатків до смартфонів. Програма «Daily Art» для Android пристроїв дозволяє користувачу отримувати щодня зображення одного з шедеврів мистецтва з історією його створення. Для цього проекту мистецтвознавці спеціально готують фахові статті та інтерв'ю з митцями і кураторами музеїв [8; 158].

Сучасні вчені наголошують, що одним із найбільш важливих заходів із використанням сучасних комп'ютерних технологій за своїм науковим і соціальним значенням є віртуальні реконструкції історичних подій, які слугують збереженню та актуалізації історичних подій, верифікації історичних гіпотез (їх уточнення, перевірка, вироблення нових явлень). На важливість застосування сучасних інформаційних технологій в історичних і культурологічних дослідженнях указує керівник відділу збереження і посилення ролі культурної спадщини Генерального директорату з питань інформаційного суспільства Європейської комісії Б. Сміт у своїй доповіді [2].

Так, на основі практичного втілення будь-якої теоретичної реконструкції (тримірної графічної, математичної моделі тощо) можуть виникати нові теоретичні результати, і навпаки – створена модель здатна демонструвати прогалини в існуючих знаннях і технології, запускаючи новий цикл практичних розробок. Саме такий підхід дав поштовх до створення віртуальних екскурсій, що дозволяють відвідувачам вийти за межі музейного простору. За допомогою GPS систем музейні виставки перетворюються на своєрідний квест. До прикладу, Музей історії польських євреїв пропонує бажаним ознайомитися з біографією письменника та педагога Я. Корчака під час прогулянки містом. Спеціальна програма, що завантажується у смартфон, містить два тематичні маршрути, які об'єднують 49 точок, розташованих на карті Варшави. За допомогою поєднання архівних фотографій і сенсорного екрану, створюється ефект «погляду в минуле» і, завдяки цьому, відтворюється атмосфера старого міста [8; 158].

Ще однією поширеною технологією в музейній практиці є сенсорні екрани. Крім розгорнутих коментарів до експонатів, вони можуть містити функцію максимального наближення деталей роботи, 3D анімацію, можливість перегляду рентгенівських знімків.

Завдяки програмі партнерства Інституту культури Google (Google Cultural Institute), музеї, що входять до неї, можуть самостійно створювати додатки, використовуючи технології Google, зокрема Street View і You Tube. Це дає можливість створювати віртуальні відео тури музеєм із використанням технологій кругового повороту поля зору. Додатки можуть містити фотографії експонатів і аудіо тури, використовувати технології соціальних мереж. Прикладами є популярний у використанні англомовний Інтернет-ресурс Google Arts&Culture, де містяться онлайн-екскурсії музеями світу. В Україні є цікавий Інтернет-ресурс museums.authenticukraine.com.ua, що дає можливість користувачам здійснити віртуальний тур вітчизняними музеями просто неба.

Для того, щоб мати можливість реалізувати наповнення музейним контентом віртуальний простір, потрібно здійснити значний масив дослідницької, наукової, реставраційної та інших видів робіт зі збереження та презентації історико-культурної спадщини. Основними напрямками використання IT у реставрації, консервації і збереженні предметів мистецтва є віртуальна реконструкція, реставрація живопису, 3D-сканування, оцифрування творів мистецтва.

Створення 3D моделей музейних експонатів – вартісний і науковий процес. Необхідність застосування 3D технологій у сфері історичних досліджень виникла ще у 1990-ті роки і пов'язана зі створенням спеціалізованого програмного забезпечення моделювання тримірних об'єктів. Саме в той період у Європі реалізовано низку помітних проектів у сфері збереження історико-культурної спадщини із застосуванням технологій тримірного моделювання (наприклад, віртуальна історична реконструкція храму Св. Петра у Йорданії; Ватиканського палацу епохи Відродження; японського буддійського храмового комплексу Сазаедо тощо). Досвід даних проектів представлено на міжнародній конференції

«Computing archaeology for understanding the past» (Любляна, Словенія), а також видано першу монографію з методології розробки віртуальних історичних реконструкцій пам'яток культури [3; 63].

3D моделювання і створення інтерактивних модулів дозволяє показати розвиток пам'яток історико-культурної спадщини у різних часових проміжках. Інформаційна система віртуального музею здатна представити інформацію про ці моделі у їх взаємозв'язку, відкрити широкі можливості для вивчення об'єкту, продемонструвати зміну пам'яток культури впродовж різних історичних епох. Технології відновленої реальності, що успішно застосовуються при створенні віртуальних музейних реконструкцій покликані продемонструвати їхній сучасний стан у взаємозв'язку з минулим. Прикладом такої технології є проект GIZA3D, що демонструє наукову реконструкцію комплексу пірамід у долині Гізи. Проект цікавий і значимий тим, що 3D реконструкція охоплює не лише зовнішній образ долини пірамід і його зміни, але і внутрішнє планування пірамід із вказівкою виявлених археологами та дослідниками артефактів (гробниць, скульптур, пам'яток тощо). Світовий досвід створення віртуальних музейних проектів, технології 3D моделювання успішно застосовується і в реконструкції підземних споруд і комунікацій, захоронень, підземних ходів і лабіринтів, промислових напрацювань. Науковий підхід дозволяє виявити приховану логіку таких приміщень, прослідкувати причинно-наслідкові зв'язки, знайти відповіді на складні питання, пов'язані з історичними подіями, явищами і процесами.

Завдяки комп'ютерному моделюванню стає можливим не лише збереження великих об'єктів історико-культурної спадщини, але й представлення пам'ятки як системи у її функціонуванні, взаємозв'язку її елементів і споруд. Реалізація 3D проектів і створення інтерактивних віртуальних музеїв дозволяють більш глибоко вивчити експонат, прослідкувати динаміку об'єктів, їх зміну в часі. Достовірність створеного образу культурно-історичної пам'ятки знаходиться у прямій залежності від роботи фахівця, оскільки залежить не лише від традиційних знань, але й від володіння комп'ютером. Також, поєднання традиційних знань із можливостями комп'ютерних технологій у мистецтві реставрації дає можливість утілення «віртуальних» проектів, які не можуть бути втіленими у реальність. Прикладом можна навести проект віртуальної реконструкції «План Риму». Він дав можливість для відтворення макету Біго («План Риму» – гіпсовий макет площею майже 70 м (11 м/6 м), виконаний у масштабі 1/400. Макет зображає 3/5 частини античного Риму в епоху Константина I, на початку IV ст. до н. е. Макет створений архітектором Полем Біго (1870-1942 рр.). Даний проект віртуальної реконструкції античного Риму реалізований монопрофільним колективом «План Риму», у якому працюють фахівці центру дослідження та вивчення античності і центру гуманітарних досліджень університету Кана. В ході проекту відбулася віртуальна реконструкція римської вулиці з торговими рядами; храм Віспасіана, збудований Титом; базиліки Юлія на римському Форумі. Також із використанням технології трьохмірного моделювання були відтворені: Стародавній індійський палацовий комплекс Фатепур-Сікри, форум Траяна, Колізей, базиліка Сан-Франческо в Ассізї, гробниця Нефертіті [5].

Ще одним цікавим проектом є портал Vizerra, створений компанією 3Dream Team. Тут відтворюються пам'ятки архітектури, що знаходяться у списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Завдяки реалізації подібних проектів користувачі мають змогу віртуально здійснити візит у перуанське м. Мачу-Пікчу; храм Ангор Ват, розташований у камбоджійській провінції Сиєм-Реап; мавзолей Тадж-Махал; вірменський монастир Татев тощо.

У 2008 р. компанія IBM представила результат роботи, що тривала впродовж трьох років, зі створення 3D реконструкції відомого Забороненого міста (Китай) – найбільшого палацового комплексу у світі, площа якого складає 720 тис. м². Цей проект є першим тримірним інтерактивним віртуальним світом із повним ефектом занурення. Відвідувачам віртуального Забороненого міста пропонуються онлайн тематичні екскурсії, присвячені головним історичним подіям і легендам із реального життя даного міста.

Інформаційні технології дозволяють зберегти те, що залишилося і одночасно реконструювати втрачене. Наприклад, відомим є метод відтворення фресок за рисунком, який успішно застосований в Італії при відновленні фресок Андреа Мантенья капели Оветарі церкви Еремітани у Падуї, розбитих вщент у результаті бомбардувань американською авіацією 11 серпня 1944 р. Метод розроблений в університеті м. Падуї відділом фізики ім. Г. Галілея, передбачає використання комп'ютерної технології для орієнтації великого фрагменту з чіткою частиною рисунку, відносно повно кольорової копії відновленої фрески [4].

Стосовно сучасних реальних музеїв, то віртуальний простір доповнює і збагачує їх. Реальний музей має у своєму прості віртуальну складову, чи то електронні колекції артефактів чи об'ємні комп'ютерні моделі предметів і об'єктів історико-культурної спадщини. Доповнення реального простору досягненнями віртуального середовища не обмежується встановленням інтерактивних карт у реальних музеях, створюються надруковані на 3D принтерах макети, точні копії предметів у мініатюрі, що дозволяє розширити доступ до предметів культурної спадщини, що втрачені чи

знаходяться у недостатньо належному для експонування стані. Можна стверджувати, що віртуальні експозиції, інтегровані у ландшафт музейних виставок, стають важливою частиною реального музею, доповнюють його музейне середовище, розширюють можливості збереження і репрезентації історико-культурної спадщини.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, застосування віртуальної реконструкції, що поєднує теоретичні знання і прикладні практики, дозволяє отримати нові наукові дані, що ґрунтуються на достовірних історичних свідченнях і представлені для загалу з використанням сучасних інформаційних технологій. Віртуальні музеї відкривають надзвичайно широкі можливості для збереження і презентації історико-культурної спадщини, а технології доповненої реальності дозволяють створювати особливого виду інформаційні ресурси, що збагачують експозиції, розширюють інформаційне поле реального музею.

Інформаційні ресурси віртуальних музеїв складають значну частину цифрової культурної спадщини і тому потребують вивчення, розвитку і удосконалення.

Список використаної літератури:

1. Банак В. М. Музейні інновації та інтерактивність у теорії та практиці музейної справи. *Historical and Cultural Studies*. Вип. 3. № 1, 2016. URL: <http://www.science.lpnu.ua/>
2. Бернард С. Исследовательская деятельность Европейского Союза в области культурного наследия. URL: <http://www.evarussia.ru/upload/doklad>
3. Виртуальная реконструкция объектов историко-культурного наследия / М. В. Румянцев А. А. Смолин, Р. А. Барышев, И. Н. Рудов, Н. О. Пиков. *Прикладная информатика*. 2011. № 6 (36). С. 62-77.
4. Восстановление фресок капеллы Оветари. URL: (Ovetari) <http://www.museum.ru/N 14688>
5. Вчені та розробники створили сайт з повною віртуальною реконструкцією Стародавнього Риму. URL: <http://www.unn.com.ua>
6. Панас Н. Б. Використання цифрових технологій у музейній та пам'яткоохоронній діяльності. *Молодий вчений*. 2019. № 6 (70). С. 257-259.
7. Поврозник Н. Г. Виртуальный музей: сохранение и репрезентация историко-культурного наследия. *Вестник Пермск. ун-та*. 2015. Вып. 4 (31). С. 213-220.
8. Яцечко-Блаженко Т. Роль інформаційних технологій у сучасній музейній справі. *Наукові записки РОКМ*. Вип. XIII. Ч. 2. С. 157-160.

References

1. Banakh V. M. Muzeini innovatsii ta interaktyvnist u teorii ta praktysi muzeinoi spravy. *Historical and Cultural Studies*. Vyp. 3. № 1, 2016. URL: <http://www.science.lpnu.ua/>
2. Bernard S. Yssledovatel'skaia deiatelnost Evropeiskoho Soiuza v oblasti kulturnoho nasledyia. URL: <http://www.evarussia.ru/upload/doklad>
3. Vyrtualnaia rekonstruktsiia obektov ystoryko-kulturnoho nasledyia / M. V. Rumiantsev A. A. Smolyn, R. A. Baryshev, Y. N. Rudov, N. O. Pykov. *Prykladnaia ynformatyka*. 2011. № 6 (36). S. 62-77.
4. Vosstanovlenye fresok kapellu Ovetary. URL: (Ovetari) <http://www.museum.ru/N 14688>
5. Vcheni ta rozrobnyky stvoryly sait z povnoiu virtualnoiu rekonstruktsiieiu Starodavnoho Rymu. URL: <http://www.unn.com.ua>
6. Panas N. B. Vykorystannia tsyfrovyykh tekhnolohii u muzeinii ta pamiatkookhoronni diialnosti. *Molodyi vchenyi*. 2019. № 6 (70). S. 257-259.
7. Povroznyk N. H. Vyrtualnui muzei: sokhraneniye u reprezentatsiia ystoryko-kulturnoho nasledyia. *Vestnyk Permsk. un-ta*. 2015. Vup. 4 (31). S. 213-220.
8. Iatsechko-Blazhenko T. Rol informatsiinykh tekhnolohii u suchasni muzeinii spravi. *Naukovi zapysky ROKM*. Vyp. KhIII. Ch. 2. S. 157-160.

МИРОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРЕЗЕНТАЦИИ МУЗЕЯМИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ФОРМАТЕ СОВРЕМЕННЫХ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Глуцук Оксана Георгиевна — старший преподаватель кафедры культурологии и музееведения, Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне
Карпец Виктор Петрович – соискатель высшего образования I (бакалаврского) уровня специальности 027 «Музееведение. Памятниковедение», Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Рассматриваются информационные системы и их возможности в сохранении и презентации музеями историко-культурного наследия, выделяются основные типы виртуального музея. Анализируются возможности расширения доступа к предметам историко-культурного наследия посредством сохранения и репрезентации электронных копий и их коллекций, представления объемных моделей предметов историко-культурного

наследия, восстановление вида частично или полностью утраченных в реальности предметов. Информационные ресурсы виртуальных музеев рассматриваются как часть цифрового культурного наследия.

Ключевые слова: музей, информационная система, виртуальный музей, историко-культурное наследие, презентация историко-культурного наследия, 3D моделирование.

GLOBAL TRENDS IN DIGITAL PRESENTATION OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE BY MUSEUMS

Glushchuk Oksana – Senior Lecturer,
Rivne State University of the Humanities, Rivne
Karpets Viktor – student in bachelor's degree,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

The article deals with information digital systems and their possibilities in preserving and presenting of the historical and the cultural heritage by museums identifies the main types of a virtual museum. Possibilities of widening access to the historical and the cultural heritage by means of preservation and representation of electronic copies and their collections, and metadata to them, presentation of voluminous models of objects of the historical and the cultural heritage, restoration of the partly lost fragments and completely lost in reality ones have been analyzed. Virtual museum informational resources are considered to be the part of the digital cultural heritage.

Key words: a museum, an information system, a virtual museum, historical and cultural heritage, a presentation of historical and cultural heritage, 3D modeling.

UDC 069.5:2

GLOBAL TRENDS IN DIGITAL PRESENTATION OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE BY MUSEUMS

Glushchuk Oksana – Senior Lecturer,
Rivne State University of the Humanities, Rivne
Karpets Viktor – student in bachelor's degree,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

The purpose is to consider the ways of presenting of the historical and the cultural heritage in a virtual environment by museums.

Methods of research. Methods of analysis and synthesis were applied in the study.

The result of the research. Nowadays the significance of preserving the best museums' traditions and, at the same time, the need to take advantage of the opportunities offered by digital technologies is of particular importance. Therefore, identifying features of the virtual environment, using them to enhance the ability to preserve and represent the historical and the cultural heritage and to ensure the accessibility of cultural objects are important scientific tasks.

The presentation of these objects on the Internet makes it relevant to analyze the content and structure of museum sites with collections. The use of modern digital technologies for presentation and communication gives the existing museum exhibitions new quality.

Virtual museums display all the major types of historical sources — real, written, visual, cartographic, audio and video, etc. A large group of digitized material sources include, for example, ethnographic collections of objects of everyday life and worship, weapons and tools, jewelry and other items; archaeological and architectural finds. Written items are electronic copies of literary and written works, including chronicles, chronographs of life, memoirs, letters and all kinds of acts, manuscripts and prints, epistolary genres, periodicals, etc. It can be argued that virtual exhibits integrated into the landscape of museum exhibitions are becoming an important part of a real museum, complementing its museum environment, expanding the possibilities of the preserving and the presenting historical and cultural heritage.

Novelty. At present there is no comprehensive research on virtual museums as a means of the preserving and the presenting historical and cultural heritage. It is the reason that determines the novelty of our article.

The practical results of using virtual reconstruction, which combines theoretical knowledge and applied practices, allows to obtain new scientific data based on reliable historical evidence and presented by means of modern digital technologies. Virtual museums offer ample opportunity to preserve and represent the historical and the cultural heritage.

Key words: a museum, an information system, a virtual museum, historical and cultural heritage, a presentation of historical and cultural heritage, 3D modeling.

Надійшла до редакції 23.11.2019 р.

УДК 351.858+304.444(477)

**КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА У СФЕРІ ЗБЕРЕЖЕННЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ :
СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

Костюк Віта Вікторівна – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-6689-3943>
Doi <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.293>
v.kostiuk@nakkkim.edu.ua

У рамках імплементації Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини вивчено заходи культурної політики, що заклали основи для втілення новітніх політичних підходів, механізмів і програм. У контексті виконання міжнародно-правових стандартів UNESCO та положень Конвенції визначено курс на аналіз, збереження й розвиток культурного розмаїття та надбання. Умотивована необхідність формування стратегії культурної політики у галузі збереження нематеріальної культурної спадщини, що полягає у проектуванні й затвердженні культурних проєктів національного й регіонального спрямування. Враховано наявну ускладнену ситуацію щодо ролі місцевої влади та обмеженість бюджетного фінансування в країні загалом. Встановлено, що дії, що сприятимуть виявленню елементів нематеріальної культурної спадщини, організації та реалізації заходів щодо її збереження в Україні повинні стати цільовими пріоритетами.

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, конвенція, імплементація, стратегія.

Актуальність теми дослідження. В епоху нових перетворень світ усвідомлює важливість збереження культурного надбання людства, що є важливим елементом національно-культурної ідентичності. Визнання важливості культурної спадщини у розвитку нації вимагає від нашої країни запровадження змін та проектування нових підходів до вдосконалення механізмів державного керування зі збереження й популяризації культурної спадщини, а також прийняття документів, що визначатимуть пріоритети й завдання реформування управління на демократичних засадах.

Звернення до цієї теми важливе й тому, що в сучасних умовах актуалізація культурної спадщини є важливим чинником не тільки історичного пізнання, а й формування національної самосвідомості, свого місця в контексті європейської й світової цивілізації.

Україна активно включилась у процеси збереження нематеріальної культурної спадщини, приєднавшись до Конвенції UNESCO. За період із 2008 р. пройдено значний шлях у напрямі розроблення нормативної бази, формування інститутів охорони культурної спадщини, створення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини. Проте відсутність стратегії зі збереження нематеріальної культурної спадщини України, як складової культурної політики, стримують забезпечення основних положень Конвенції.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам нематеріальної культурної спадщини присвячене наукове напрацювання З. Босик, а питання державної політики та управління у сфері культури розкривають Ю. Якимець та В. Холодок.

У статті З. Босик увага приділяється розвитку окремого сегменту культурної сфери – значенню традицій як однієї із форм культурної спадщини [1; 11]. Ю. Якимець характеризує проблематику культурної політики держави через висвітлення сутності поняття «державна політика». [8; 64]. Окремі аспекти державного управління пам'яток охоронної сфери знайшли своє відбиття у дослідженнях В. Холодка [7]. Науковий доробок дослідників дає змогу зорієнтуватись в окресленій проблемі. Хоча більшість цих праць розкриває окремі питання сфери культурної спадщини та й розглядалися науковцями переважно в галузевому аспекті: історичному й правовому. Тому серед нерозкритих раніше питань є означення ролі культурної політики у процесах збереження національної нематеріальної культурної спадщини.

Метою дослідження є оцінка сучасного стану та окреслення цільових пріоритетів стратегії формування культурної політики у сфері збереження нематеріальної спадщини України.

Вклад основного матеріалу. У другій половині 90-х р. XX ст., в Україні почали використовувати термін «нематеріальна культурна спадщина», що пов'язано з прийнятими UNESCO міжнародними документами. А саме прийняті: у 1989 р. – Рекомендації щодо збереження традиційної культури й фольклору, у 2001 р. – Всесвітня Декларація про культурне різноманіття, у 2003 р. – Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. 2008 р. став значущим для України, оскільки вона долучилась до ініціатив UNESCO. В контексті виконання міжнародно-правових стандартів у межах Конвенції, ВР України ухвалено ЗУ «Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини». Рівночасно, Міністерством культури планувалося вдосконалити нормативну базу, і початком такої роботи стали влаштування конференцій, семінарів, співробітництво з міжнародними організаціями.

Підписано, а пізніше ратифіковано Угоду щодо ролі України в програмі Європейського Союзу «Креативна Європа» за участю Єврокомісії та Кабміну України.

Реалізація положень Конвенції щодо приєднання у зв'язку зі збереженням і розвитком культурного різноманіття, аналізу історичної спадщини принесло упродовж 2017 р. такі результати:

1. схвалено Положення запуску презентації предметів культурних цінностей, та запуску електронного обліку;
2. підготовлено Порядок регулювання елементів міжнародної спадщини UNESCO та направлено його до Ради всесвітньої спадщини UNESCO для аналізу;
3. впроваджено премію за захист спадщини;
4. схвалена Система ведення Переліку об'єктів спадщини України;
5. Закон України «Про культуру» набуде змін згідно з розробленим проектом [6].

Із 2018 р. у питаннях підготовки «Нематеріальна культурна спадщина» (інтернет-ресурс) продовжується співпраця Міністерства культури та Google Ukraine. Це лише частина програми «Автентична Україна», в який вже увійшли різноманітні 3D тури [3].

В якості учасника сесій Міжурядового комітету з захисту спадщини, Україна здійснює міжнародну діяльність, надаючи свої рекомендації, що стосуються внесення елементів до Списків UNESCO. Елемент «Петриківський розпис – українське малярство» в межах діяльності комітету включений до Переліку культурної спадщини людства, а елемент «Козацькі пісні Дніпропетровщини» – до Списку, що потребує негайної охорони (UNESCO).

В експозицію Віртуального музею культурної спадщини, створеного за підтримки Українського культурного фонду, увійшли як здобутки української національної культури, так і елементи, які вже входили до списку культурної спадщини людства UNESCO [3].

Український центр культурних досліджень став науково-методичним задля виконання Конвенції, а активна робота вирішує низку завдань щодо виконання положень Конвенції. Так, питання ефективного прояву, ідентифікації, створення документів, зберігання, відтворення, популяризація нематеріальної культурної спадщини регіонами є основною метою семінарів та конференцій, нарад та круглих столів. Широкоформатність роботи Центру включає видання альбомів, збірників та методичок, заходи щодо проведення Всеукраїнських відкритих конкурсів, письмові та усні консультації з питань формування регіональних переліків нематеріальної культурної спадщини.

На сьогодні, Україною прийнято низку законодавчих документів, які для політики країни стосовно культури стали підґрунтям, оскільки саме в них відображено правові принципи роботи країни в області культури, захисту спадщини і традицій та забезпечення шляху до неї. Згідно з основним Законом України і її законодавства, на державу покладено обов'язок захисту спадщини.

Статтею 6 ЗУ «Про культуру» визначено, що захист, формування, поширення культурних характерних рис, звичаїв та обрядів є правом громадян; а також доступ до культурних благ [4]. У ст. 12 Закону робота в області культури прямує на формування, збереження, охорону, використання та популяризацію національного культурного надбання [4].

Міністерство культури України наділено повноваженнями із втілення стратегії в культурній політиці, що здійснюється задля державного регулювання і контролю за збереженням культурної спадщини, створення обставин для виконання програм культурної політики та розвитку культурних проектів на усіх державних рівнях.

На даному етапі активізувалися процеси реформування та довершення нормативних основ в області культурної політики. Спостерігаються як позитивні здобутки, так і певні прогалини в цій сфері. Якщо порівняти із законами інших країн, то в Україні воно в галузі культури є розлогим та, водночас, своєрідним за різними напрямками.

Варто відзначити основні труднощі соціального спрямування галузі культури: нечітке осягнення суспільством культурного й духовного надбання, а також неефективне освоєння існуючих творчих ресурсів. Це, на нашу думку, свідчить про те, що культура ще не є пріоритетом у модернізації України.

Реальна ситуація культури в країні потребує новітніх політичних підходів, програм і механізмів їх виконання. Розвиток держави та її окремих регіонів має бути визначений пріоритетним напрямом роботи влади, враховуючи спрямованість на децентралізацію.

Враховуємо також ситуацію з місцевою владою та обмеженість бюджетного фінансування в країні. Скерованість у розробці місцевих орієнтацій культурної політики отримали органи місцевої влади та культурні спільноти, які в змозі посприяти акумулюванню наявних культурних резервів та їх ефективному використанню.

Проте існують ризики, що передані управлінські компетенції з приводу захисту культурної спадщини не в повній мірі усвідомлюються місцевою владою, а залишаються на рівні примітивної

застарілої концепції. Тут важливо сприйняти культуру як суттєвий актив розвитку людського ресурсу, стимул до новаторства у суспільстві, джерело привабливості в організації заходів, підтримку соціальної згуртованості та якості життя.

Очевидно, що розподіл владних доручень у процесі децентралізації стане можливим у повному сенсі, якщо культурна стратегія знайде підтримку та змістовність у діяльності державної та місцевої влади, інвесторів, митців, культурних діячів та громади. В результаті вдасться розширити соціальну участь у культурних практиках та проектах, які покликані збереженню нематеріальної спадщини.

З огляду на стан системи збереження культурної спадщини ще існує чимало проблем, що потребують свого розв'язання. Серед помітних чинників, що стоять на заваді подальшому розвитку процесів управління культурної спадщини варто виокремити такі: відсутність цілісної системи державного управління та неефективна регіональна політика; незадовільне фінансове забезпечення; розгалуженість нормативної бази; недостатній контроль з боку органів влади за порушення законодавства; недосконала система обліку, незадовільні темпи проведення діагностики, паспортизації та інвентаризації об'єктів культурної спадщини; нескоординованість дій співпраці державних і громадських інституцій; неефективна пропаганда національної спадщини.

Отже, на сучасному етапі культурна політика потребує постійної оптимізації, значного якісного поліпшення й уваги [7].

Тому доречно визначити завдання культурної політики, які б могли стати підґрунтям законотворчої роботи Мінкульту у напрямку підготовки засадничих програмних документів, які визначатимуть реформи у сфері зберігання нематеріальної культурної спадщини:

1. підтримувати розробку та затвердження культурних проектів національного та регіонального спрямування, виконання процедур стосовно захисту нематеріальної спадщини з чіткими термінами виконання;
2. надати можливість долучитися органам самоврядування до керівництва та перевірки в області захисту спадщини;
3. створити ефективне підґрунтя для фінансового оснащення в процесах виявлення та ідентифікацію частин нематеріальної спадщини;
4. реалізувати системні освітні, культурно-мистецькі програми й проекти для залучення підростаючого покоління;
5. надати підтримку сільським ремеслам як осередку нематеріальної спадщини (відкриття сільських центрів народної творчості; проведення фольклорно-етнографічних фестивалів, включення елементів нематеріальної культурної спадщини до туристичних маршрутів);
6. залучити приватні кошти та меценатство (як у збереження, так і в популяризацію), сприяти заохоченню інвестиційного партнерства;
7. використовувати можливості культурної дипломатії: участь у міжнародних культурних заходах з метою інформування світової спільноти з духовними надбаннями України.

Висновки. Проблеми збереження, охорони та популяризування традицій культури для країни, після прилучення до Конвенції, набули виняткового значення. Для того, аби активувати процеси захисту спадщини та здійснення зобов'язань в межах імплементації Конвенції, потрібно визначитися з пріоритетними напрямками політики з приводу розроблення та удосконалення стратегій держави по захисту спадщини України.

Сучасний підхід до збереження культурної спадщини неможливий без організаційних і структурних змін, вдосконалення системи державного управління щодо дієвих механізмів міжвідомчої взаємодії та пошуку нових шляхів партнерства і співпраці з недержавними культурно-мистецькими організаціями. Подолання існуючих недоліків необхідно розпочати з розробки Стратегії і розв'язання пріоритетних завдань. Адже на сьогодні дуже гостро постало питання про необхідність становлення дієвої, ефективної системи державних органів охорони нематеріальної культурної спадщини.

Таким чином, ідентифікація та збереження культурної спадщини як частини культурного капіталу українського суспільства, забезпечення широкого доступу до неї є однією з найважливіших стратегічних цілей політики у сфері культури. Можна стверджувати, що реалізація основних завдань стане підґрунтям стабільного розвитку сфери охорони культурної спадщини і дасть змогу піднести її до європейських стандартів.

Список використаної літератури

1. Босик З. О. The preservation of the national intangible cultural heritage in the context of globalization [Збереження національної нематеріальної культурної спадщини в умовах глобалізації]. *Культура і сучасність*. 2015. С. 11-14.
2. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини: ЮНЕСКО; Конвенція, Міжнародний документ від 17.10.2003 р. № 995_d69. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69 (дата звернення: 27.11.2019).

3. Нематеріальна культурна спадщина України URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245154362&cat_id=245154164 (дата звернення: 28.11.2019).
4. Про культуру: Закон України від 14.12.2010 р. № 2778-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17> (дата звернення: 28.11.2019).
5. Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини»: *Закон України* від 6.03.2008 р. № 132-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/132-17> (дата звернення: 27.11.2019).
6. Співробітництво між Україною та ЄС у сфері культури URL: <http://www.compet.kh.gov.ua/ukr/1747-spivrobitnistvo-mizh-ukrajinoyu-ta-es-u-sferi-kulturi> (дата звернення: 27.11.2019).
7. Холодок В. Д. Державне управління охороною культурної спадщини в Україні: стан і перспективи розвитку. *Державне будівництво*. 2011. № 1. URL: <http://www.kbuapa.kharkov.ua/e-book/db/2011-1/doc/7/06.pdf>
8. Якимець Ю. В. Державна політика у сфері культури. *Наук. вісник Нац. акад. внутріш. справ*. 2011. № 6. С.64-69.

References

1. Bosyk Z. O. The preservation of the national intangible cultural heritage in the context of globalization [Zberezhennia natsionalnoi nematerialnoi kulturnoi spadshchyny v umovakh hlobalizatsii]. *Kultura i suchasnist*. 2015. S. 11-14.
2. Konventsiiia pro okhoronu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny: YuNESKO; Konventsiiia, Mizhnarodnyi dokument vid 17.10.2003 r. № 995_d69. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69.
3. Nematerialna kulturna spadshchyna Ukrainy URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245154362&cat_id=245154164.
4. Pro kulturu: Zakon Ukrainy vid 14.12.2010 r. № 2778-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17>.
5. Pro pryiednannia Ukrainy do Konventsii pro okhoronu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny»: *Zakon Ukrainy* vid 6.03.2008 r. № 132-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/132-17>.
6. Spivrobitnytstvo mizh Ukrainoiu ta YeS u sferi kultury URL: <http://www.compet.kh.gov.ua/ukr/1747-spivrobitnistvo-mizh-ukrajinoyu-ta-es-u-sferi-kulturi>.
7. Kholodok V .D. Derzhavne upravlinnia okhoronoiu kulturnoi spadshchyny v Ukraini: stan i perspektyvy rozvytku. *Derzhavne budivnytstvo*. 2011. № 1. URL: <http://www.kbuapa.kharkov.ua/e-book/db/2011-1/doc/7/06.pdf>
8. Iakymets Yu. V. Derzhavna polityka u sferi kultury. *Nauk. visnyk Nats. akad. vnutrish. sprav*. 2011. № 6. S. 64-69.

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА В СФЕРЕ СОХРАНЕНИЯ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Костюк Вита Викторовна – аспирантка, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г.Киев

В рамках имплементации Конвенции об охране нематериального культурного наследия изучено мероприятия культурной политики, которые заложили основы для воплощения в дальнейшем новейших политических подходов, механизмов и программ. В контексте выполнения международно-правовых стандартов UNESCO и положений Конвенции определен курс на анализ, сохранение и развитие культурного разнообразия и достояния. Мотивированна необходимость формирования стратегии культурной политики в области сохранения нематериального культурного наследия, которая заключается в проектировании и утверждении культурных проектов национального и регионального направления. Учтены имеющаяся осложненную ситуацию роли местной власти и ограниченность бюджетного финансирования в стране. Установлено, что действия, которые будут способствовать выявлению элементов нематериального культурного наследия, организации и реализации мероприятий по его сохранению в Украине должны стать целевыми приоритетами.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, конвенция, имплементация, стратегия.

CULTURAL POLICY IN THE FIELD OF INTANGIBLE HERITAGE PRESERVATION: CURRENT STATE AND PERSPECTIVES

Kostiuk Vita – graduate student, National Academy of specialists of Cultural and Arts, Kyiv

Cultural policy measures within the framework of the implementation of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage are examined. A course on the analysis, conservation and development of cultural diversity and heritage in the context of the implementation of UNESCO international legal standards and the provisions of the Convention has been determined. The necessity of developing a strategy of cultural policy formation in the field of preservation of the intangible cultural heritage, which consists in the design and approval of cultural projects of national and regional orientation, is substantiated. The complicated situation regarding the role of local authorities and the limited budget financing in the country are taken into account. It is established that the priority should be given to actions that will help identify elements of the intangible cultural heritage, develop and implement measures for its preservation in Ukraine.

Key words: intangible cultural heritage, convention, implementation, strategy.

UDC 351.858+304.444(477)

**CULTURAL POLICY IN THE FIELD OF INTANGIBLE HERITAGE PRESERVATION:
CURRENT STATE AND PERSPECTIVES****Kostiuk Vita** – graduate student, National Academy
of specialties of Cultural and Arts, Kyiv

The purpose of the research is to evaluate the current state of cultural policy of Ukraine and to determine the target priorities of the strategy of cultural policy formation in the sphere of preservation of the intangible cultural heritage.

Methodology. Researchers have shown that in the process of globalization, the risk of loss of national identity increases and the instinct of self-preservation awakens. According to international documents, Ukraine has joined the process of preserving the intangible cultural heritage by acceding to the UNESCO Convention.

Results. An analysis of the current state of cultural policy has shown the following:

- The legislative framework is undergoing reform and improvement.
- The Ministry of Culture deals with the protection and preservation of the intangible heritage.
- There is a difficult situation with the local authorities.
- Limited budget financing in Ukraine.

With the accession to the Convention for Ukraine, the issues of research, preservation and promotion of traditional folk culture have become of particular importance. Since 2008, a significant way has been taken in the direction of developing a regulatory framework, the formation of cultural heritage institutions, and the establishment of a National List of Intangible Cultural Heritage Elements. However, the lack of a strategy to preserve the intangible cultural heritage of Ukraine as an integral part of cultural policy is hampering the mainstreaming of the Convention.

Novelty. Directions for developing a cultural policy strategy to preserve the intangible heritage are proposed.

Value. Priority directions for cultural policy to preserve it is presented.

Here are some following:

- Effective distribution of responsibilities in the cultural sphere between different levels of government;
- developing public-private partnerships in the field of cultural heritage for economic and social development;
- Optimization of local cultural infrastructure.

Key words: intangible cultural heritage, convention, implementation, strategy.

Надійшла до редакції 20.11.2019 р.

УДК 78.011.4:005

PR У СИСТЕМІ МЕНЕДЖМЕНТУ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ

Обух Людмила Василівна – кандидат мистецтвознавства, докторант Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
<http://orcid.org/0000-0003-3556-7587>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.295>
obukhmila@gmail.com

Досліджено ефективність використання PR-служби та застосування відповідних стандартів у системі менеджменту академічної музики в Україні. Охарактеризовано напрями, методи й технології PR та їх раціональне застосування на сучасному етапі в академічному музичному мистецтві як найменш вивченому з точки зору музичного менеджменту. Виявлено, що ефективність PR-кампанії залежить не лише від успішно розв'язаних завдань, а й від рівня культурного й духовного розвитку суспільства. Визначено, що сучасний PR у системі менеджменту академічної музики – важливий підтримуючий фактор маркетингу і реклами, завдяки якому можна створити позитивний та привабливий імідж, здобути певну репутацію серед різних соціальних кіл, впливати на соціальну думку та вибудовувати певні шляхи впливу.

Ключові слова: public relations (PR), менеджмент, академічна музика, музична культура, соціальна складова.

Актуальність теми дослідження. Нині Public relations (PR) – з англ. зв'язки з громадськістю – визначається як специфічний сектор ділової активності, спрямований на створення сприятливої та доброзичливої атмосфери в соціальному середовищі. Своєчасна, систематична і правильно проведена інформаційна робота, що сприяє успішній професійній діяльності – сутність і мета PR. Завдання PR полягають у поглибленому впливі на громадську думку та можуть сприяти змінам у свідомості людей. Реалізація цих завдань можлива за умови забезпечення їх дієвості та ефективності, що «виявляється у рішеннях органів влади, соціальних інститутів, управлінських структур тощо [12; 25]. Проте, ефективність PR-кампанії залежить не тільки від успішно розв'язаних завдань, а й від рівня культурного й духовного розвитку суспільства. Практика використання бізнес-стандартів останнім часом актуалізувались і у культурному середовищі. Культура завжди була полем публічної та соціально значущої діяльності, тому культурні форми вираження, шаблони, цінності як правило, часто стають

способом та засобом маніпуляції суспільства [4; 18]. Цей факт підтверджує також експерт у сфері PR-культури Г. Тульчинський та аргументує, що PR і культура – це два взаємодоповнюючих один одного сектори, оскільки культурний продукт сам собою є добрим «ньюсмейкером» [15; 70–74]. Напрями PR та їх раціональне застосування на сучасному етапі лише починають упроваджуватись у галузь вітчизняної музичної культури. Особлива увага щодо успішності їх застосування спрямована нами на академічне музичне мистецтво як найменш досліджене з точки зору музичного менеджменту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наявна наукова та навчально-методична література вітчизняних (Л. Горенко [4], О. Злотник [6], Г. Карась [8], В. Мойсєєв [12], Л. Обух [14]), та зарубіжних (Г. Гагоорт [3], А. та І. Кішіловські [9], Ф. Кольбер [10], Г. Тульчинський [12]) авторів констатує доцільність використання сучасних бізнес-стандартів у сфері популяризації академічної музики. Важливим джерелознавчим матеріалом слугують інтернет-матеріали [1-2, 5, 7, 11, 13], що висвітлюють ті чи інші проблеми академічного музичного мистецтва. Усвідомити сучасні підходи до практичного застосування усіх ресурсів менеджменту допомогла лекція представника Lviv Business School А. Рождественського «Системний HR – сучасні підходи» та діяльність організації «Тепле місто» (21.05.2019 р., м. Івано-Франківськ).

Мета роботи – дослідити ефективність використання PR-служби та застосування відповідних стандартів у системі менеджменту академічної музики в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Цілеспрямований вплив на будь-яку діяльність, в тому числі й мистецьку, і є, власне, менеджментом, успішність якого залежить від уміння високопродуктивно використовувати усі наявні ресурси, зокрема людські.

Вітчизняні менеджери та маркетологи виділяють наступні шляхи взаємозв'язку соціальних, економічних, політичних суб'єктів між собою і соціальним середовищем, тобто PR-напрями: побудова стратегії з подальшою її реалізацією, формування корпоративної культури, здійснення комунікацій та робота з персоналом [12; 36–40]. Якщо розглядати ці напрями детально, то зрозумілим стає стандартизація їх використання PR-менеджерами:

Перший напрям – побудова та реалізація *стратегії*, її планування, концептуальна схема, ритм та результати (за Г. Гагоортом) [3; 288–313] – це, як визначає В. Мойсєєв, узагальнена модель дій, спрямованих на досягнення успіху завдяки максимальному використанню ресурсів і можливостей [12; 36]. Цей напрям менеджменту не можливий без чітких маркетингових побудов, де процес функціонування маркетингу має забезпечувати максимальну успішність досягнення мети при умові, що його обов'язки узгоджуються заздалегідь [10; 200]. Із позиції ідеї, стратегія потрібна будь-якій кар'єрі, установі чи країні як визначення належних цілей і завдань та результативного поєднання наявних ресурсів для їх виконання. Концепція стратегічного менеджменту в суспільному секторі не нова і широко використовується у світовій практиці державного управління як загальноновизнаний ключовий чинник персонального успіху управління, незалежно від того, де цей управлінець працює: в бізнесовій, урядовій чи неприбутковій організації [9; 15–16]. Цікава позиція практичної моделі стратегічного мислення подана І. та М. Кішіловськими, які виділяють три її рівні – системний, організаційний та індивідуальний, пропонуючи об'єднане їх використання задля досягнення персонального успіху [9; 17]. Подібна модель успішного стратега-управління у галузі культури виразно прослідковується на прикладі культурно-громадської та мистецької діяльності доктора мистецтвознавства, професора, Заслуженого працівника культури України Г. Карась – однієї з найпомітніших постатей Прикарпаття на зламі століть. Досвід управління культурою здобувався нею протягом багатьох років перебування на державних посадах (1987–1990 рр. як завідувача відділом культури Івано-Франківського міськвиконкому, 1998–2001 рр. як заступника міського голови, 2001–2003 рр. як начальника управління культури Івано-Франківської обласної державної адміністрації, 2003–2006 рр. як консультанта міського голови). За цей час Ганна Василівна: очолила дорадчий орган – Художню раду міста (це дало можливість швидко налагодити ефективну мережу контролю якості організації дозвілля), а також 24 гуманітарні комісії (це уможливило активізацію не лише культурних, а й економічних процесів в області); ініціювала створення декількох мистецьких проєктів (зокрема, конкурс вокалістів ім. І. Маланюк) та закладів нового типу (Муніципальний центр дозвілля (1998 р.), дитячої хореографічної школи (2001 р.), Центру сучасного мистецтва (2001 р.)); сприяла наданню статусу «муніципального» багатьом мистецьким колективам; запровадила іменні міські та обласні премії для діячів культури і мистецтва; патрунувала організацію й проведення численних регіональних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів; сприяла участі мистецьких колективів у концертах і фестивалях за кордоном; налагодила співпрацю з провідними обласними ЗМІ тощо. Прослідкована культурно-громадська та мистецька діяльність Г. Карась класифікується за трьома видами як функціонерська (державний службовець, менеджер, організатор, стратег, ініціатор), комунікативна (координатор і промоутер) та творча (художній керівник, засновник і

організатор мистецьких колективів, засновник, режисер-постановник і куратор конкурсів, фестивалів, акцій, творчих вечорів, ведуча мистецьких програм і концертів) [14; 36–42]. Як бачимо, стратегія – це не формальне планування чи «сухий» звіт, а свідоме й активне впровадження певного напрямку дій, спрямоване на максимально тривалу перспективу. Життєздатність стратегії залежить від визначених менеджером засобів (тактик), які потрібні для досягнення певних цілей.

Другий напрям – формування *корпоративної (організаційної) культури* – це вироблення певних правил, звичаїв, традицій, етичних норм поведінки, взаємин, певних цінностей, що безпосередньо впливають на робочий процес. Тобто формування стратегії передбачає формування організаційної структури з урахуванням розуміння культури співпраці на стратегічному й організаційному рівні. Так, Г. Гагоорт вважає, що коли організаційна культура позитивно впливає на діяльність організації, то її можна охарактеризувати як високу. Якщо ж навпаки, – як низьку. В будь-якому випадку рівень організаційної культури потрібно постійно підвищувати [3; 221]. Згідно сучасних стандартів менеджменту, PR-фахівці мають підтримувати і розвивати таку корпоративну культуру, яка відповідає б меті організації, сприяла утвердженню в ній соціальної гармонії та відповідає суспільним уявленням про її соціальну роль. Адже така культура не тільки визначає унікальність організації, а й значно впливає на її економічний стан. Формується вона впродовж багатьох років, її основою є ціннісні установки, а складовими – принципи організації. Зміст культури передають зовнішні ознаки, що виявляються в структурі організації, дизайні приміщення, системі забезпечення потреб працівників, організації та регламентації робочого часу, динаміці кадрових ротацій, наявності неформальних угруповань, субкультури, професійного сленгу. Компонентами такої культури є стереотипи поведінки, здатність менеджменту до ефективних дій [12; 37]. Процес впливу на співробітників при грамотному використанні різних комунікативних засобів керівником формує внутрішню організаційну культуру. Часто PR-фахівець і менеджер – це одна й та ж особа, і саме його власна культурна позиція визначає увесь стратегічний процес.

Одним із прикладів керівника з чітко визначеною культурною позицією може слугувати постать генерального продюсера «Українського Радіо» Д. Хоркіна. У своєму інтерв'ю на радіо «Культура» для програми «Імператив» (28.06.2019 р., ведучий – О. Пірієв) він наголосив на головній стратегічній меті – не лише зберегти унікальні вітчизняні контенти, а й повернути культовість українського радіо [7]. Тут слід наголосити, що «Українське Радіо» уже проводить трансляції на трьох каналах: першому – розмовному новинному суспільно-політичному, другому – молодіжному музично-розмовному радіо «Промінь», третьому – мистецько-просвітницькому радіо «Культура» та має редакції програм англійською, німецькою, румунською та російською мовами. Таким чином, максимальне охоплення різноманітної слухацької аудиторії сприяє розширенню фан-зони академічної музики. Окрім того, новини радіо можна знайти й у інтернет-сторінках.

Третій напрям – *здійснення комунікацій*. Офіційний менеджмент поділяє комунікацію за функціональними ознаками на міжособистісну, спеціалізовану та масову. [12; 37–47]. Міжособистісна комунікація виявляється безпосередньо засобом спілкування і часто націлена на зближення позицій співрозмовників. Вислів «заговори, щоб я тебе побачив» якнайкраще відповідає комунікативній практиці. Процес спілкування, як правило, відбувається у формі діалогу та поділяється на ділове й неофіційне спілкування. Як стверджує В. Мойсєєв, саме на діалог і налаштована PR-практика [12; 38–39]. Успіх діяльності менеджера цілком залежить від того, чи буде діалог конструктивний. Знання інтересів та урахування потреб якнайкраще сприяє відкритому спілкуванню і служить успішному досягненню бажаних результатів у короткотерміновому часі. Спеціалізована комунікація має набагато вужчі рамки комунікативного простору та націлена на відповідну специфіку (наприклад, професійно-музична комунікація). Масова комунікація може формуватися як у середовищі певної спільноти (зокрема, поціновувачів академічної музики) так і в межах усього суспільства. Загалом, уся система PR у менеджменті покликана забезпечувати постійний комунікаційний процес на усіх рівнях управління для формування єдиної команди одностайних. Відсутність належної комунікації може спричинити ряд непорозумінь та призвести до конфліктних ситуацій. Розбіжність у поглядах, на переконання Ф. Кольбера, спричинена виключно поганою комунікацією [10; 146].

Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ ст. нещодавно став темою наукового дослідження О. Злотника як культурний феномен [6]. Хоча основний акцент дослідник спрямовує на вивчення комунікативних процесів так званого «масового» музичного мистецтва, проте обґрунтовані ним методи управління цими процесами (наукове прогнозування, цільове програмування, соціокультурне проектування) як «шляхи впливу на музично-мистецький процес через властиву йому систему комунікативних зв'язків» [6; 19], можуть бути застосовані у галузі академічної музики. Практика їхнього застосування уможливить вирішення нагальних завдань поширення високоартістичних музичних цінностей в суспільстві та більш масового споживання академічного мистецького продукту. Сучасний

стан суспільної популярності академічної музики в Україні з погляду митця коментує український композитор В. Степурко: «Те, що академічне мистецтво відірване від соціальної складової, від загалу, від мас – це факт. Це і стало причиною, що музика відокремилась від соціуму» [13]. Та композитор все ж пропонує свій рецепт виходу з даної ситуації: «Можливо, напрям простоти, неосимплицизму, збереже <в сучасному світі> те, що я називаю «живе виконання», <спілкування між музикою і слухачем>, тому що <академічна> музика все ж повинна бути популярною» [13]. Питання музичної комунікації виконавця з аудиторією піднімав також відомий у світі вітчизняний піаніст А. Баришевський. Проте, на його переконання, за останні роки в Україні збільшилось і коло шанувальників популярної класики, і публіка, яка готова сприймати «складну» музику [1].

Саме завдяки PR-технологіям академічна музика може цілеспрямовано набути ознак популярної. Добре відомі факти використання зразків музичної класики у рекламі, кінофільмі чи супроводі відомих передач, коли той чи інший класичний твір асоціюється з певним медійним продуктом (наприклад, популярна реклама парфумів Chanel № 5 із мега зіркою у головній ролі Н. Кідман озвучена уривками «Місячного сяйва» К. Дебюссі. Телепередача «Що? Де? Коли?» енну кількість років починається з уривків опери П. Чайковського «Пікова Дама» та включає до ефіру музичні лейтмотиви балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта». У відомому українському серіалі періоду 90-х років ХХ ст. за повістю О. Кобилянської «Царівна» провідною музичною темою слугує легендарна «Мелодія» М. Скорика та багато ін.). У таких випадках відбувається двосторонній PR-процес, тобто взаємопопуляризація і медійного продукту, і музичного. У вітчизняних соціологічних та наукових розвідках особлива дослідницька увага звертається на «аспект запам'ятовуваності уривків класичної музики з медіа, що може стати першим кроком для потенційного заохочення людей до пошуків цілих композицій, з яких ці уривки було виокремлено» [11].

Комунікаційна програма менеджменту передбачає також організацію резонансних громадських заходів місцевого чи загальнонаціонального масштабу, а також розвиток відносин із партнерами та спонсорами [12; 48]. Музичні проекти теж виступають своєрідними видами комунікаційної програми у системі менеджменту академічної музики. Адже своїми масштабами вони можуть спричинити той чи інший громадський резонанс, із залученням як засобів масової інформації, так і спонсорів та партнерів.

Четвертий напрям – *робота з персоналом* як реалізація процесу менеджменту (комплектація працівниками, їх розвиток, оцінювання й стимулювання, формування високоефективних колективів, оперативне управління окремими працівниками та їх групами). Як зазначає В. Мойсеєв, «важливим аспектом роботи з персоналом є добір і відбір необхідних фахівців, які можуть здійснюватися з метою виконання певного завдання або відповідно до уявлень про ідеального працівника» [12; 43]. Наприклад, проводячи кадрову ротацію з метою покращення якості радіоефіру, Д. Хоркін у квітні 2018 р. призначає новим продюсером музичних програм та позастудійних трансляцій українського віолончеліста-віртуоза О. Пірієва, мотивуючи рішення тим, що той «передусім займатиметься радіотрансляціями концертів та збільшить кількість передач класичної музики у співпраці з Європейською мовною спілкою» [5]. Слід зазначити, що О. Пірієв на той час уже мав певний досвід і стаж як співорганізатор та керівник єдиного в Україні інформаційного Інтернет-ресурсу Національного порталу академічної музики «Music-review Ukraine», очільник Національної концертної агенції UKR Artists та музичної редакції радіо «Культура».

Сучасна практика у системі стратегічного менеджменту, що на часі активно пропагується вітчизняними бізнес-школами та їх спікерами (наприклад, «Lviv Business School» і Андрій Рождественський¹), передбачає наступні підходи лінійного кадрового контролю: аналіз робіт, профіль посад (керівник особисто визначається з претендентом та наявністю у того ключових компетенцій), навчання та розвиток, оцінка (моніторинг), управління продуктивністю (мотивація, стимулювання (винагорода – пряма і непряма)).

Приклад успішного лінійного менеджменту подає нам видатний британсько-український оперний співак, бас-баритон П. Гунька. Культурно-громадська діяльність співака сьогодні «зосереджена на тому, щоб українська мистецька пісня увійшла в історію європейської музики нарівні з творчістю цього жанру німецьких, французьких чи російських композиторів» [2]. З цією метою він заснував мистецький проект Art Song Project, а вибір професійних виконавців для реалізації цього проекту П. Гунька проводив досить ретельно з урахуванням відповідних ключових компетенцій (вокальні дані, акторська майстерність, чітка дикція та артикуляція, мобільність у навчанні). Власне, вибору передувало тривале навчання – ряд майстер-класів у містах Львова та Івано-Франківська. Сценічний досвід відомого співака, цікавий та ефективний у плані вокальної методики, описаний Г. Карась у журналі «Музика» [8]. Потужним мотиватором для усіх учасників була можливість звукозапису в одній з найпрестижніших студій світу

Glenn Gould Studio, а винагородою – запис та пропагування українського музичного продукту за їх участі, а також виступ у концертах поряд із митцем.

Висновки. Отже, використання PR-служби допомагає оптимізувати управління персоналом, уникнути байдужості менеджменту до співробітників, налагодити комунікаційні процеси, підвищити соціальну відповідальність та сформувати високу загальну корпоративну культуру. Свідоме використання PR-напрямів (побудова і реалізація стратегії, формування корпоративної чи організаційної культури, здійснення комунікації, робота з персоналом) неминуче призводить до ефективного розв'язання поставлених стратегічних завдань та пришвидшує успіх. Звідси, сучасний PR у системі менеджменту академічної музики – це важливий підтримуючий фактор маркетингу і реклами, засобами якого можна створити позитивний та привабливий імідж, здобути певну репутацію серед різних соціальних кіл, впливати на соціальну думку.

Засоби PR ще потребують окремого обґрунтування, що й складе *перспективу наступних наукових розвідок.*

Примітки:

1. Лекція за участю представника Lviv Business School А. Рождественського «Системний HR – сучасні підходи» (питання менеджменту: стратегія, лідерство і мотивація, система практики, комунікація, відмінності лідера і ментора тощо) відбулася 21.05.2019 р. у м. Івано-Франківську на запрошення організації «Тепле місто».

Список використаної літератури

1. Антоній Барішевський: «В Україні збільшується аудиторія, яка готова сприймати «складну» музику. *Music-review Ukraine*. URL: www.m-r.co.ua (дата звернення: 06.07.2019)
2. Видатний британсько-український співак Павло Гунька повертається до Львова з новою програмою. *Music-review Ukraine*. URL: www.m-r.co.ua (дата звернення: 06.07.2019)
3. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / пер. з англ. Б. Шумилович. Львів: Літопис, 2008. 360 с.
4. Горенко Л. Особливості менеджменту в сфері культури: українознавча практика. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: традиції, концепції, перспективи*. Зб. наук. пр. (за матеріалами міжнар. наук.-прак. конф., Київ, 20–21 груд. 2012 р.) / Відп. за вип. С. М. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 17–28.
5. Засновник порталу MusicReview Олександр Пірієв став продюсером «Українського Радіо». *Суспільне мовлення / Detector media*. URL.: [https://stv.detector.media/...](https://stv.detector.media/) (дата звернення: 23.05.2019)
6. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис... канд. миств: 26.00.01. НАКККіМ. Київ, 2019. 24 с.
7. Імператив. *UA: Радіо культура*. URL: <http://bit.ly/2IU60g9> (дата звернення: 29.06.2019)
8. Карась Г. У полоні мистецької пісні. *Музика*. Ч. 5–6. Київ, 2016. С. 39–42.
9. Кішіловський М., Кішіловська І. Адміністративна стратегія. Ваша успішна кар'єра у сфері державного управління / перекл. з англ. Любенко О., Вишенської В. Київ: Основи, 2017. 368 с.
10. Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С., Річ Дж. Д. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / перекл. з англ. Яринича С., за наук. ред. Безгіна І. Львів: Кальварія, 2004. 240 с.
11. Мендюк Н. Класична музика в контексті реклами і маркетингу. *Інтернет-сторінка ЛНМА ім. М. Лисенка*. URL: <http://conservatory.lviv.ua/povnyu-uk/klasychna-muzyka-v-konteksti-reklamy-i-marketynhu/> (дата звернення: 04.07.2019)
12. Мойсєєв В. А. Паблік рілейшнз: Навч. посіб.. Київ: Академвидав, 2007. 224 с. (Альма-матер).
13. Музика і музиканти: Віктор Степурко. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aDmidkXEWWk> (дата звернення: 04.07.2019)
14. Обух Л. Мистецька складова культурно-громадської діяльності Ганни Карась. *Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. На пошану доктора мистецтвознавства, професора Карась Ганни Василівни*. Івано-Франківськ: Вид-во ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника» (або «Фоліант»), 2015. С. 36–43.
15. Тульчинский Г. Л. PR в сфере культуры и образования: Учеб. пос.. Санкт-Петербург: Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», Изд-во «Лань», 2011. 576 с., ил. (Учебники для вузов. Специальная литература).

References

1. Antonii Baryshevskiy: «V Ukraini zbilshuietsia audytoriiya, yaka hotova sprymaty «skladnu» muzyku. *Music-review Ukraine*. URL: www.m-r.co.ua (data zvernennia: 06.07.2019).
2. Vydatnyi brytansko-ukrainskyi spivak Pavlo Hunka povertaietsia do Lvova z novoiu prohramoiu. *Music-review Ukraine*. URL: www.m-r.co.ua (data zvernennia: 06.07.2019).
3. Nahoort H. Menedzhment mystetstva. Pidpriemnytskyi styl / pereklav z anhliiskoi Bohdan Shumylovych. Lviv: Litopys, 2008. 360 s.
4. Horenko L. Osoblyvosti menedzhmentu v sferi kultury: ukrainoznavcha praktyka. Diialnist prodiusera v kulturno-mystetskomu prostori XXI stolittia: tradytsii, kontseptsii, perspektyvy. Zbirnyk naukovykh prats (za materialamy Mizhn. Nauk.-prak. Konf., Kyiv, 20–21 hrudnia 2012 roku) / Vidp. Za vypusk S. M. Sadovenko. Kyiv: NAКККіМ, 2013. S. 17–28.
5. Zasnovnyk portalu MusicReview Oleksandr Piriiev stav prodiuserom «Ukrainskoho Radio». *Suspilne movlennia / Detector media*. URL.: [https://stv.detector.media/...](https://stv.detector.media/) (data zvernennia: 23.05.2019).

6. Zlotnyk O. Y. Komunikatyvnyi prostir muzychnoho mystetstva Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: avtoref. dys... kand. myst-va: 26.00.01. NAKKKiM. Kyiv, 2019. 24 s.
7. Imperativ. UA: Radio kultura. URL: <http://bit.ly/2IU60g9> (data zvernennia: 29.06.2019).
8. Karas H. U poloni mystetskoï pisni. Muzyka. Ch. 5–6. Kyiv, 2016. S. 39–42.
9. Kishilovskiy M., Kishilovska I. Administratehii. Vasha uspishna kar'iera u sferi derzhavnoho upravlinnia / pereklad z anhliiskoi Liubenko O., Vyshenskoï V. Kyiv: Osnovy, 2017. 368 s.
10. Kolber F., Nantel Zh., Bilodo S., Rich Dzh. D. Marketynh u sferi kultury ta mystetstv / pereklad z anhliiskoi Yarynycha S., za nauk. redaktsiieiu Bezghina I. Lviv: Kalvariia, 2004. 240 s.
11. Mendiuk N. Klasychna muzyka v konteksti reklamy i marketynhu. Internet-storinka LNMA im. M. Lysenka. URL: <http://conservatory.lviv.ua/novyny-uk/klasychna-muzyka-v-konteksti-reklamy-i-marketynhu/> (data zvernennia: 04. 07. 2019).
12. Moiseiev V. A. Pablik rileishnz: Navchalnyi posibnyk. Kyiv: Akademydav, 2007. 224 s. (Alma-mater).
13. Muzyka i muzykanty: Viktor Stepurko. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aDmidkXEWk> (data zvernennia: 04. 07. 2019).
14. Obukh L. Mystetska skladova kulturno-hromadskoi diialnosti Hanny Karas. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo. Na poshanu doktora mystetstvoznavstva, profesora Karas Hanny Vasylivny. Ivano-Frankivsk : Vydavnytstvo DVNZ «Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka» (abo «Foliant»), 2015. S. 36–43.
15. Tulchynskiy H. L. PR v sfere kultury y obrazovanyia: Ucheb. posobyе. Sankt-Peterburh: Yzdatelstvo «PLANETA MUZUKY», Yzdatelstvo «Lan», 2011. 576 s., yl. (Uchebnyky dlia vuzov. Spetsyalnaia lyteratura).

PR В СИСТЕМЕ МЕНЕДЖМЕНТА АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Обух Людмила Васильевна – кандидат искусствоведения, докторант
Учебно-научного института искусств

ГВНЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Исследована эффективность использования PR-службы и применения соответствующих стандартов в системе менеджмента академической музыки в Украине. Охарактеризованы направления, методы, а также технологии PR и их рациональное применение на современном этапе в академическом музыкальном искусстве как наименее изученные с точки зрения музыкального менеджмента. Обнаружено, что эффективность PR-кампании зависит не только от успешно решенных задач, но и от уровня культурного и духовного развития общества. Определено, что современный PR в системе менеджмента академической музыки – важный поддерживающий фактор маркетинга и рекламы, средствами которого можно создать положительный и привлекательный имидж, получить определенную репутацию среди различных социальных кругов, влиять на социальную мысль и выстраивать определенные пути воздействия.

Ключевые слова: public relations (PR), менеджмент, академическая музыка, музыкальная культура, социальная составляющая.

PUBLIC RELATIONS IN THE SYSTEM OF ACADEMIC MUSIC MANAGEMENT

Obukh Liudmyla – Candidate of Art Studies, doctoral student, Educational and Scientific Institute of Arts of the State Higher Educational Establishment «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University»

The efficiency of using the PR service and applying the relevant standards in the management system of academic music in Ukraine is investigated. The directions and methods, as well as PR technologies and their rational application at the present stage in academic musical art are characterized as the least developed from the point of view of music management. It was found that the effectiveness of the PR campaign depends not only on successfully solved problems, but also on the level of cultural and spiritual development of society. It has been determined that modern PR in the management system of academic music is an important supporting factor in marketing and advertising, by which you can create a positive and attractive image, gain a certain reputation among various social circles, influence social thought and build certain ways of influence.

Key words: public relations (PR), management, academic music, music culture, social component.

UDC 78.011.4:005

PUBLIC RELATIONS IN THE SYSTEM OF ACADEMIC MUSIC MANAGEMENT

Liudmyla Obukh – PhD in Arts, doctoral student Educational and Scientific Institute of Arts of the State Higher Educational Establishment «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk (Ukraine).

The purpose of the article. To study the effectiveness of use of a PR service and the application of the respective standards in the system of academic music management.

The methodology of the research is complex and based on a systemic approach with the use of the terminological, the comparative and the empirical method as well as the method of theoretical generalization. Scientific novelty. The national music culture is only now beginning to introduce PR mechanisms in its activity and we especially focus on the efficient use of such means in the academic music art as it is the least elaborated in terms of music management.

Results. In the contemporary management system, there is no significant difference between the effectiveness of PR campaigns of academic and pop music. There may be different approaches to the use of PR and the principles of such use but the

methods of effective management do not differ. It is owing to PR technologies that academic music can purposefully assume the features of popular music. Yet, the effectiveness of a PR campaign does not depend only on successful task solving but also on the level of the society's cultural and spiritual development. The objectives of PR lie in the profound influence on public opinion and may contribute to changes in the people's minds. A PR service helps to shape public opinion (about a certain organization, person, event, activity), establishes steady and trustful relations with mass media and governmental bodies, broadens the scope of and opportunities for influence, ensures favorable conditions of organizational and corporate culture and boosts success.

Hence, up-to-date public relations in the system of academic music management are an important supporting factor of marketing and advertising and by their means one can create a positive and attractive image, gain a certain reputation in various social circles, influence public opinion and establish certain mechanisms of influence.

Key words: public relations (PR), management, academic music, music culture, social component.

Надійшла до редакції 25.11.2019 р.

УДК [008-027:7]:303.425

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ АРТ-РИНКУ У ПОПУЛЯРНІЙ КУЛЬТУРІ

Русаків Сергій Сергійович – кандидат філософських наук, доцент, докторант,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-8494-9445>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.296>
globus41@ukr.net

Автор досліджує репрезентацію арт-ринку в контексті популярної культури. Методологічною основою став міждисциплінарний підхід Cultural Studies, зокрема теорія «схема культури», що уможливило вивчення динаміки сучасної культури. Популярна культура постає як знаковий чинник, що відображає сучасний культурно-мистецький процес та, водночас, впливає на подальший розвиток сфери культури і мистецтва. Репрезентація є важливою особливістю феномена арт-ринку, що потребує постійної підтримки свого дискурсу. Арт-ринок постає як смислотворчий простір для виникнення, презентації і споживання сучасного мистецтва. Для ілюстрації авторської думки аналізуються бестселери про мистецтво С. Торнтон, які розглядаються в якості посередника між арт-ринком і читачем, що сприяють поширенню культурно-мистецьких ідей серед широкої аудиторії і, будучи творами популярної культури, потребують інтелектуальної, емоційної і моральної активності читача. Твори популярної культури активно реагують на бажання людей розширювати свої обрії, пропонуючи все більше нових культурних текстів, що у свою чергу сприяють соціокультурному розвитку.

Ключові слова: арт-ринок, сучасне мистецтво, репрезентація, популярна культура, бестселер, медіатизація.

Постановка проблеми. Вплив арт-ринку на культурно-мистецький розвиток сьогодення сприяє культурологічному осмисленню цього феномена. Всі заходи і події арт-ринку (музейні або галерейні виставки, арт-ярмарки, бієнале та ін.) спрямовані на публічну демонстрацію мистецтва. Тому в основі сучасного феномена базується ідея презентації сучасного мистецтва, яке потребує активного глядацького сприйняття.

На становлення арт-ринку, як феномена сучасності, впливає низка чинників, серед яких глобалізація, зростання освіченості і заможності населення, розвиток закладів культури тощо.

Звідки люди дізнаються про арт-ринок і особливості його функціонування? Звідки дізнаються про сучасне мистецтво? Звичайно, що під час безпосередньої участі у культурно-мистецьких заходах і подіях. Наприклад, відвідуючи галерею, людина водночас має можливість дізнатись імена і ідеї митців, а також, не обов'язково цілеспрямовано, долучитись до підтримки і розвитку арт-ринку. Останнім часом, плануючи мандрівку, для більшості туристів неодмінною частиною культурної програми є відвідання арт-ярмарку або бієнале. Кількість відвідувачів Венеційської бієнале протягом останніх років щоразу складає понад 500 тис. осіб, виставки та бієнале у Туреччині кожні два роки відвідує понад 100 тис. Відзначимо, що до арт-ринку входять також й аукціонні доми, проте їх гостями є вже значно менша кількість відвідувачів, які до того ж мають інший соціальний статус, ніж пересічний відвідувач бієнале або арт-ярмарку. Проте арт-ринок – це не лише виставки, спрямовані для пошкваллення туристичної галузі, а сукупність різних практик, що сприяють утвердженню сучасного мистецтва.

Метою статті є дослідження особливостей репрезентації арт-ринку в контексті популярної культури.

Останні дослідження та публікації. Внутрішня логіка арт-ринку потребує постійного поширення, тому для підтримки свого дискурсу відбувається залучення широкого кола людей. На нашу думку, культурологічний підхід уможливило артикулювати ціннісно-світоглядний і смислотворчий характер арт-ринку, що відображає загальну сутність розвитку сучасної культури. Запропонований підхід дає змогу дослідити неоднозначні відносини між індивідуальними діями людей і соціокультурними інституціями

інституціями для кращого розуміння культурного контексту обігу сучасного мистецтва. Арт-ринок постає не лише як особлива система специфічних відносин між суб'єктами [5], а й як «мережа субкультур» [4] або ж «сукупність різноманітних практик» [9]. Але якщо в арт-ринку людина діє, то у просторі культури живе. Тому феномен арт-ринку потребує виходу до широкої аудиторії через твори популярної культури задля пояснення своєї сутності. Таким чином, відбувається його закріплення в якості смислотворчого простору функціонування сучасного мистецтва. Отже, наше дослідження передбачає опрацювання одразу двох культурологічних концепцій – арт-ринок і популярна культура.

Виклад матеріалу дослідження. Репрезентація є ключовим процесом у «схемі культури» – теорії, яка застосовується методологією Cultural Studies для вивчення динаміки сучасної культури. Одним із головних дослідників популярної культури, який визначає репрезентацію як процес символічного аналізу культурних кодів є С. Гол. «Репрезентація як процес виробництва значень і обміну між носіями культури включає в себе використання мови, знаків і образів, які символізують або репрезентують речі», – підкреслює С. Гол [9; 156]. Дослідник розглядає зміст виробництва, символічне кодування, інтерпретацію споживання, соціокультурний вплив сучасних феноменів культури і спосіб способу їхнього функціонування у культурному просторі.

Запропонована методологія сприяє дослідженню арт-ринку з більш конкретної і практичної точки зору, адже уможливує чіткі відповіді щодо формування і функціонування цього феномена. В рамках нашої статті хочемо дослідити репрезентацію арт-ринку у творах популярної культури, тому обрано два бестселери С. Торнтон – «Сім днів у мистецтві» та «33 митці у трьох актах». Перша книжка репрезентує арт-ринок у період арт-бума (2004–2007 рр.), а друга охоплює проміжок 2009–2013 рр., коли відбувається відхід від комерційної до культуротворчої характеристики.

На нашу думку, пізнання арт-ринку для широкого кола людей відбувається переважно завдяки репрезентації. Саме вона формує уявлення про різні складові елементи арт-ринку – аукціони, бієнале, митці, колекціонери та ін.

Сучасні люди мають можливість ознайомитись із культурним контекстом створення/презентації/утвердженню/колекціонування мистецтва саме завдяки чисельним репрезентаціям у творах популярної культури. К. Шапінська пише: «Завжди важливий фактор у практиці і теорії мистецтва, репрезентація стає первинною формою знайомства зі світом» [6; 73]. Основною ідеєю статті є те, що в сучасності люди у переважній більшості випадків дізнаються про арт-ринок і починають керуватись знаннями, отриманими з арт-бестселерів і перегляду арт-фільмів. Саме такі твори і є репрезентацією арт-ринку в контексті популярної культури.

На думку К. Шапінської, переважання репрезентації обумовлено медіатизованим характером сучасної культури. Для розуміння сутності репрезентації потрібно зрозуміти природу медіатизації. Це поняття не має чіткого визначення. Наприклад, З. Онішук позначає медіатизацію як «універсальний соціальний процес, викликаний зростаючим значенням мас-медіа для функціонування різних галузей сучасного суспільства» [11]. Ф. Кротц представляє медіатизацію як «певну сукупність процесів, що виникають у результаті змін самих медіа, так і соціальних і культурних змін» [10].

Медіатизація, на нашу думку, передбачає не лише створення культурних текстів відповідно до технічних можливостей часу, а й враховує світоглядно-ціннісні, смисложиттєві інтереси сучасників. Саме від якості і ступеню пояснення ідей залежить подальший розвиток мистецтва і простору його функціонування – арт-ринку.

Репрезентація арт-ринку набуває свого розквіту у сучасності і пов'язана з медіа-інноваціями. Якщо взяти за основу ідею, що медіатизація – «процес опосередкування різних дій і дій, які поступово переходять з справжньої реальності у сферу віртуальної» [10], то можна згадати онлайн-аукціони. Спираючись на парадигму Web2.0 – такий формат також може розглядатись у контексті популярної культури, проте маємо інше дослідницьке завдання в рамках цієї статті.

Арт-ринок успішно використовує медіатизацію сучасної культури. Цей процес перетворює далекий і не завжди зрозумілий світ мистецтва у знайомий простір, адже з'являється розуміння сутності і значення арт-ринку.

К. Лазарева стверджує, що репрезентація як представлення художньої практики є невід'ємною частиною сучасного мистецтва. «Щоб стати фактом сучасної художньої культури, щось повинно бути виставлено або опубліковано» [1]. Сучасне мистецтво має в своїй основі динамічну природу, тому потребує постійної взаємодії з глядачем, який, за влучним висловом Марселя Дюшана, й робить картину тим, чим вона є. Тому сучасний арт-ринок, що живиться природою сучасного мистецтва потребує постійної репрезентації задля підтримки свого розвитку. Ідею М. Дюшана можна віднести й до представлення арт-ринку у творах популярної культури: глядач стає частиною системи, яку він спостерігає і водночас спостерігаючи, він виробляє умови свого спостереження і трансформує спостережуваний об'єкт.

М. Дюшан також вважав, що «бути митцем» – це окреме ремесло. Саме з цієї думки відомого художника розпочинає своє науково-популярне дослідження С. Торнтон. Авторка нагадує, що саме французько-американський художник та теоретик мистецтва вплинувши на розвиток мистецтва, сприяв його новому способу демонстрації і сприйняття. Такі ідеї стають чудовою основою для репрезентації арт-ринку у бестселерах про мистецтво.

С. Торнтон – авторка двох науково-популярних досліджень про сучасне мистецтво та арт-ринок. Перша книжка «Сім днів у мистецтві» [4] була названа книгою року за версією New York Times і ставши бестселером, перекладена 18 мовами. Книжка «33 митці у трьох актах» [3] названа «Гардіан» та «Гафінгтон Пост» найкращою книгою року про мистецтво, є більш новою працею, але вже перекладена вісьмома мовами.

Для аналізу репрезентації арт-ринку у популярній культурі ми обрали бестселери про мистецтво (арт-бестселери). І. Тартаковська, досліджуючи феномен бестселерів у масовій культурі, зауважує, що сутність бестселера полягає у самостійному виборі читача, який взаємообумовлений з системою цінностей читачів. «Звичайно, ставити знак рівності між змістом бестселерів і ціннісною свідомістю їх шанувальників не можна, але питання про те, які ідеї набувають широкого поширення, які концепції виявляються найбільш прийнятними для масового читача, надзвичайно цікаві», – підкреслює І. Тартаковська [1; 176]. Проте досліджуємо арт-ринок у контексті популярної культури, яка має в основі активність споживача і потребує інтелектуальних, емоційних і моральних зусиль, тому арт-бестселер є не лише проявом уподобань читача, а й майданчиком для пізнання нового матеріалу.

Аналізуючи феномен арт-бестселерів слід звернути увагу на неоднорідність читацької аудиторії – це і відомі куратори, колекціонери, дилери (наприклад, відомий український арт-дилер І. Абрамович під час зустрічей постійно надає рекомендації щодо таких книжок) і студенти-культурологи або студенти-мистецтвознавці (наприклад, українське видавництво ArtHuss анонсувало безкоштовну передачу своїх видань у бібліотеки університетів). Тому такі популярні книжки є відображенням і посиленням взаємодії між всіма учасниками культурно-мистецького процесу і стають ефективним майданчиком репрезентації феномену арт-ринку.

Бестселери про мистецтво як ланка між арт-ринком і читачем відіграє, на нашу думку, важливу роль, адже сучасні художні тенденції часом мають низку особливостей (напр., концептуальність, рефлексивність, здатність творення нових цінностей), а у людей може бракувати досвіду осягнення мистецтва (напр., відсутність фахової культурологічної або мистецтвознавчої освіти, часу для відстеження культурно-мистецьких процесів, неможливість відвідання ключових арт-подій). Така література в контексті популярної культури дає змогу інтерпретації феномена арт-ринку завдяки поширенню культурно-мистецьких ідей серед широкої аудиторії і активної інтелектуальної роботи читача, адже «розуміти – це – значить формувати своє сприйняття і ставлення до світового й українського сучасного мистецтва» [3; 5].

Арт-бестселери в контексті популярної культури стають чудовим відображенням сучасного арт-ринку і точкою відліку для розуміння його сутності мільйонами читачів по всьому світу. Арт-ринок у творах популярної культури постає для читача/глядача як зрозуміла система, адже вона сприяє розумінню не лише твору мистецтва, а й контексту його створення, шляху від майстерні до демонстрації у музеї, галереї, ярмарку. Серед найбільш відомих авторів про мистецтво назвемо С. Торнтон, переклади її книжок на десятки мов свідчать про потребу репрезентації арт-ринку. На нашу думку, це зумовлено потребою заповнення наявного браку знань про сучасне мистецтво і можливості його обігу.

Книжки С. Торнтон певним чином можна розглядати як звіт щодо пророблених емпіричних досліджень щодо сучасного мистецтва, які сприяють репрезентації арт-ринку в конкретних одиничних проявах. Проаналізувавши зміст і структуру книжки «Сім днів у мистецтві» можна сказати, що вона репрезентує інституційно-організаційний аспект арт-ринку. Наповнюючи змістом різні явища, події, інституції, авторка наголошує на їхньому взаємозв'язку з арт-ринком. У цій книзі «авторка розкриває сутність нового феномена через аукціон «Крістіз», семінар із критики Каліфорнійського інституту мистецтв, художній ярмарок «Арт-Базель», арт-журнали, майстерню Т. Мураками, британську премію Тернера, журнали «Арт-форум Інтернешнл», Венеційська бієнале та ін. С. Торнтон не характеризує їх у загальних рисах як складові арт-ринку, а досліджує в кожному конкретному прояві.

У першій книзі дослідниця розмежовує поняття світ мистецтва та арт-ринок. «Світ мистецтва – це сфера, з якою пов'язана не лише робота, але і життя». Це «Символічна економіка», де основою товарообігу є обмін думками, а цінність – поняття дискусійне і не завжди співвідноситься з ціною» [3; 6], а арт-ринок постає як мережа субкультур, що об'єднується довкола мистецтва.

Зазначимо, що книжка показує й комерційний характер арт-ринку, адже дослідження С. Торнтон проведено в період буму на ринку мистецтва, що тривав до 2008 р. Тому логічно, що авторка розпочинає книжку з організаційного боку аукціону, спрямованого на максимально вигідній продаж творів мистецтва.

Також комерційну складову можна розглядати в описі функціонування художніх виставок, проте вже з розгляду бієнале починаємо спостерігати балансуювання між художньою цінністю твору мистецтва і ринковою вартістю. Інші складові репрезентації – премії, журнали, випускники художніх закладів освіти – навіть, на перший погляд, перебуваючи в іншому концептуальному полі, все одно врешті-решт впливають на феномен арт-ринку.

У книзі «33 митці у трьох актах» арт-ринок репрезентується як простір, де формується визнання, адже, щоб стати знаковою постаттю сучасного культурно-мистецького простору потрібен не стільки високий цінник, скільки підтримка важливих діячів арт-ринку – дилерів, кураторів, критиків, колекціонерів і інших художників. Тому, щоб увійти в цей простір «митці повинні творити так, щоб їхні роботи були гідні довіри» [3; 9].

Авторка звертає особливу увагу на питання взаємодії сучасних митців із ринком, а сама книжка, на думку багатьох експертів, спрямована «гуманізувати і демістифікувати сучасне мистецтво». У книзі 2008 р. увага зосереджена на преміях, аукціонах, художніх ярмарках, тому вбачаємо організаційно-інституційну репрезентацію арт-ринку, а вже у книзі 2014 р., яка є результатом серії інтерв'ю з художниками, фокусується увага саме на митцях і їхній ролі у сучасному соціокультурному просторі. С. Торнтон ділить книжку на три розділи-«акти» – «Політика», «Спорідненість», «Ремесло». Поділ обумовлений її підходом: «рубрики, які ви можете знайти в класичному антропологічному томі», – пояснюється у вступі. Таким чином дослідницею артикулюється антропологічна репрезентація арт-ринку.

Авторка книги пропонує всебічний погляд на арт-ринок, адже С. Торнтон висвітлює протилежні погляди – починаючи від ідей Д. Херста і Д. Кунса, які є «іконами» сучасного арт-ринку завдяки успішним аукціонам і завершуючи критикою комерційності, яку висловлює А. Фрезер. У кожному розділі є конкретні художники, які виступають фокусом уваги для розкриття суті розділу. Наприклад, у першому розділі концептуальним ядром є висвітлення думок Д. Кунса і А. Вейвея. Проте репрезентація сьогодення була б неповною якби авторка зупинилась лише на відомих іменах, тому варто відзначити постаті Е. Дітборн, Л. Цін, В. Муту та ін.

Другий розділ розкриває для читача низку нових імен, що уможлиблює смислове і географічне розширення розуміння сучасного мистецтва, яке безпосередньо впливає на феномен арт-ринку в умовах глобалізації («Герої цієї книжки походять із 14 країн п'яти континентів»). [3; 10]. Третій розділ обертається довкола концептуального протиставлення художніх стратегій А. Фрейзер і Д. Херста.

Однією з функцій популярної культури є адаптаційна, суть якої полягає у залученні якомога ширшої аудиторії для розкриття важливих питань сьогодення. Книжка «33 митці у трьох актах» в Україні видана вищезгаданим видавництвом ArtHuss, яке спеціалізується на просуванні творів популярної культури. Безпосередньо видавництво поставило собі за мету «розповісти своїй аудиторії легкою і доступною мовою про мистецьке закулісся, про закони, за якими живе сучасне мистецтво» [3; 5].

Важливою особливістю популярної культури є трансляція важливих ідей без втрати смислового навантаження. Книжка С. Торнтон стає чудовим прикладом культуротворчого і смислотворчого характеру популярної культури, адже у світі мистецтва мало книг, де в центрі уваги художник, який висловлює власні думки. Якщо зазвичай відвідувач галереї має доступ до каталогів або сформульованих куратором описів проєктів, то у книзі «33 митці» перед читачем постає живий образ художника як активного творця сучасної культури.

Особливістю репрезентації є показ неоднозначної реакції різних художників на однакові запитання «Що відбувається у світі мистецтва» і «Що значить бути художником в сучасності?». Думки одного художника можуть суттєво вирізнятися думкам іншого художника, навіть якщо вони є ключовими персонажами одного розділу. На нашу думку, саме такий простір і відповідає сутності популярної культури, на якій наполягав С. Гол. Варто зауважити і на постать авторки, роль якої час від часу змінюється. Наприклад, коли читач зосереджується на висловленій думці художника, С. Торнтон повертається для коментаря, таким чином поглиблюючи рефлексію. Авторці науково-популярного дослідження вдається знайти баланс між науковим есе і інтерв'ю для глянцевого журналу, а результатом репрезентації арт-ринку є знайомство читача з десятками художників і декількома кураторами, які формують сучасний арт-ринок [7].

Зазначимо, що у другій книзі С. Торнтон сміливо репрезентує нову важливу особливість арт-ринку, яка проявляється в особливому зв'язку митця і ринку. В центрі уваги не комерційний бік, адже «головна валюта світу мистецтва – це не долари, фунти, швейцарські франки або китайські юані» [3; 12]. Авторка попереджає, що «на нинішньому нерегульованому ринку мистецтва, рекордна ціна на аукціоні може і дискредитувати, і піднести митці (особливо молодого) в очах публіки» [3; 12].

У репрезентації С. Торнтон, саме зв'язок з арт-ринком має більший вплив на його життєтворчість, ніж фінансовий успіх. Мистецтво – це основний нерв сучасного арт-ринку, а центральною нервовою системою стала тенденція глобалізації, які внесли суттєві зміни у розуміння

справжнього митця: «Подорожі дедалі більше впливають появи вправних митців глобального світу, які мають досвід представлення своїх робіт на різних виставкових майданчиках і перед різними аудиторіями, мають мережу зв'язків із кураторами і дилерами в містах на кількох континентах» [3; 12].

Для розуміння особливостей репрезентації у популярній культурі потрібно також врахувати функціонування текстів (у культурологічному розумінні) у семіотичному просторі. Популярна культура має різні рівні для інтерпретації, які не повинні бути очевидним для кожного одержувача. Кінострічки та телепроекти, як частина популярної культури, нині користуються успіхом і вдало поєднують різноманіття способів прочитання смислів. Ці твори мають різні рівні складності, як у художньому, так і смислово-аспектах.

Розглянемо такі формати репрезентації арт-ринку у популярній культурі: ігрове кіно та документальний серіал. Кінострічка «Оксамитова бензопила» має розважальну мету, проте успішно занурює в тему арт-ринку і має кілька рівнів для прочитання цього кіно-тексту. Режисер, створивши фільм для широкого кола глядачів Netflix, дав можливість ознайомитись через комічний горор із провідними культурно-мистецькими тенденціями. Д. Фіске відзначає, що популярна культура пропонує не готові образи, а незавершені меседжі, які одержувач повинен заповнити своїми інтерпретаціями [14; 127].

Іншого гатунку є документальний телесеріал BBC One «Підробка або фортуна» (2011 – донині), спрямований на визначення автентичності арт-творів. Наразі це телешоу транслюється вісім років і на даний момент має 31 серію. Серіал відзначається експертами відзначається як один із найуспішніших телепроектів про мистецтво, оскільки його переглянуло у Великобританії понад 5 млн. глядачів.

«Підробка або фортуна» висвітлює справжні розслідування про атрибуцію творів мистецтва у популярній для глядачів формі (детективне розслідування з додаванням драматичності). Головною особливістю є те, що результатом телешоу є справжнє виявлення втрачених робіт відомих художників, наприклад, А. ван Дейк, Е. Дега, В. Тернер, Д. Констебел та ін.

Висновки. Репрезентація арт-ринку здебільшого постає джерелом знань про цю сферу життя. Тому книги на фільми активно реагують на бажання людей розширювати свої обрії, пропонуючи все більше нових культурних текстів, що у свою чергу сприяють соціальним та культурним змінам.

Крім того, варто врахувати особливість творів сучасного мистецтва, адже часто митцем створюється унікальна робота для знакової події, яка буде існувати не тривалий час, тому має бути задокументованою (відео, опис, рецензії). Але кожен твір, навіть якщо це разовий проект для художнього ярмарку або арт-твір, які наразі вже перебувають у приватній колекції або віднайденій твір мистецтва, потребує не пасивного споглядання, а активного споживання, постійної циркуляції, тому чудово репрезентуються в контексті популярної культури.

Арт-ринок на перший погляд може сприйматись як світ великих грошей і легкого життя, але таку думку активно спростовують постійні учасники арт-ринку, які стверджують, що для розуміння сучасного мистецтва і осягнення важливості арт-ринку потрібно володіти різними знаннями і компетенціями. Популярна культура репрезентує арт-ринок саме з точки зору смислотворчого і культуротворчого характеру.

Список використаної літератури

1. Лазарева К. Авангард vs. Репрезентация. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/20/article/288> (дата звернення 2.11.2019)
2. Тартаковская И. Н. Феномен бестселлеров и массовая культура. Обзор исследований по социологии чтения. *Социологический журн.*. 1994. № 1. С. 176-181.
3. Торнтон С. 33 митці у трьох актах. Київ: Art Huss, 2016, 336 с.
4. Торнтон С. Семь дней в искусстве. СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 352 с.
5. Фатеева Н.А. Арт-рынок как система социальных взаимодействий *Известия Волгоград. гос. пед. ун-та.* №. 8, 2008. С. 83-86
6. Шапинская Е.Н. Образы реальности в пространстве репрезентации: анализ литературных и экранных текстов. *Культура культуры.* №. 4 (16). 2017. С. 73-90.
7. Buckley A. Around the World (or Part of It) with Sarah Thornton: 33 Artists in 3 Acts / Annie Buckley. *Los Angeles Review of Books.* URL: <https://lareviewofbooks.org/article/around-world-part-sarah-thornton-33-artists-3-acts/> (дата звернення 12.11.2019)
8. Fake or Fortune. URL: <https://www.bbcstudios.com/case-studies/fake-or-fortune> (дата звернення 23.10.2019)
9. Hall S. The work of representation. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* / Ed. by S.Hall. London, 1997.
10. Iwanicki, J. Mediatyzacja treści religijnych w kulturze internetowej i popularnej. *Czasopismo Internetowe* N 2 (18). 2017. S. 17–28
11. Krotz F. Die Mediatisierung kommunikativen Handels. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2007)

12. Oniszcuk Z. Mediatyzacja polityki i polityzacja mediów. Dwa wymiary wzajemnych relacji, «Studia Medioznawcze» 4 (47). 2011. S. 13
13. Stokłosa B. Świat sztuki – czym jest i jak go badać? URL: <http://magazynsztuki.eu/ksiazki/swiat-sztuki-czym-jest-i-jak-go-badac/> (дата звернення 01.11.2019)
14. Fiske J. Zrozumieć kulturę popularną. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, 215 s.

References

1. Lazareva K. Avanhard proty Rerezentatsiya. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/20/article/288> (data zvernennia: 2.11.2019)
2. Tartakovskaya Y.N. Fenomen bestselleriv ta masovoyi kul'tury. Obzor yssledovanyu po sotsyolohyy chtenyua // Sotsiolohichnyy zhurnal. 1994. № 1. S. 176-181.
3. Tornton S. 33 myttsi u trokh aktakh. Kyiv: ArtHuss, 2016, 336 s.
4. Tornton S. Sem dnei v yskusstve. SPb : Azbuka, Azbuka-Attykus, 2014. 352 s.
5. Fateyeva N.A. Art-rynok kak sistema sotsial'nykh vzaimodeystviy "Izvestiya Volgogradskiy gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, no. 8, 2008, pp. 83-86
6. Shapinskaya Ye.N. Obrazy real'nosti v prostranstve reprezentatsiy: analiz literaturnykh i ekrannykh tekstov // Kul'tura kul'tury, №. 4 (16), 2017, S. 73-90.
7. Buckley A. Around the World (or Part of It) with Sarah Thornton: 33 Artists in 3 Acts / Annie Buckley/ *Los Angeles Review of Books*. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/around-world-part-sarah-thornton-33-artists-3-acts/> (data zvernennia: 12.11.2019)
8. Fake or Fortune. URL: <https://www.bbcstudios.com/case-studies/fake-or-fortune> (data zvernennia: 23.10.2019)
9. Hall S. The work of representation // Representation: Cultural Representations and Signifying Practices / Ed. by S.Hall. London, 1997, P.156.
10. Iwanicki, J. Mediatyzacja treści religijnych w kulturze internetowej i popularnej. Czasopismo Internetowe Nr 2 (18)/2017/ S. 17–28
11. Krotz F. Die Mediatisierung kommunikativen Handels. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2007)
12. Oniszcuk Z. Mediatyzacja polityki i polityzacja mediów. Dwa wymiary wzajemnych relacji, «Studia Medioznawcze» 4 (47)/2011. S. 13
13. Stokłosa B. Świat sztuki – czym jest i jak go badać? URL: <http://magazynsztuki.eu/ksiazki/swiat-sztuki-czym-jest-i-jak-go-badac/> (data zvernennia: 01.11.2019)
14. Fiske J. Zrozumieć kulturę popularną. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, 215 s.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АРТ-РЫНКА В ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЕ

Русаков Сергей Сергеевич – кандидат философских наук, доцент, докторант, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Автор исследует репрезентацию арт-рынка в контексте популярной культуры. Методологической основой для статьи стал междисциплинарный подход Cultural Studies, в частности теория «схема культурь», которая делает возможным изучение динамики современной культуры. Популярная культура рассматривается как знаковый фактор, отражающий современный культурный процесс и, в то же время, влияющий на дальнейшее развитие сферы культуры и искусства. Репрезентация арт-рынка становится важной особенностью феномена арт-рынка, который нуждается в постоянной поддержке своего дискурса. Арт-рынок предстает как смыслообразующее пространство для возникновения, презентации и потребления современного искусства. Для иллюстрации авторской мысли анализируются бестселлеры об искусстве С. Торнтон, которые рассматриваются в качестве посредника между арт-рынком и читателем и способствуют распространению художественных идей среди широкой аудитории и, будучи произведениями популярной культуры, нуждаются в интеллектуальной, эмоциональной и моральной активности читателя. Произведения популярной культуры активно реагируют на желание людей расширять свои горизонты, предлагая все больше новых культурных текстов, что, в свою очередь, способствуют социокультурным изменениям.

Ключевые слова: арт-рынок, современное искусство, репрезентация, популярная культура, бестселлер, медиатизация.

ART MARKET REPRESENTATION IN POPULAR CULTURE

Rusakov Serhii – Ph.D., Associate Professor, Doctoral Candidate, National Academy of Culture and Arts, Kyiv

The author investigates the representation of the art market in the context of popular culture. The methodological basis for the article was the interdisciplinary approach of Cultural Studies, in particular the theory of «circuit of culture», which makes it possible to study the dynamics of contemporary culture. Popular culture emerges as a important factor that reflects the contemporary cultural and artistic process. At the same time it influences the further development of the sphere of culture and art. The representation of the art market becomes an important feature of the art market phenomenon, which requires a constant support of its discourse. The art market emerges as a meaningful space for the emergence, presentation and

consumption of contemporary art. Sarah Thornton's bestsellers about art are analyzed to illustrate the author's thoughts. Bestsellers about art are seen as a mediator between the art market and the reader. Readers promote the spread of cultural and artistic ideas among a wide audience and. These ideas, as works of popular culture, require intellectual, emotional and moral activity of the reader. Popular culture works are actively responding to people's desire to broaden their horizons. They are offering more and more new cultural pieces, which contribute to social and cultural changes themselves.

Key words: art market, contemporary art, representation, popular culture, bestseller, mediatization.

UDC : 008-027:7]:303.425

ART MARKET REPRESENTATION IN POPULAR CULTURE

Rusakov Serhii – Ph.D., Associate Professor, Doctoral Candidate,
National Academy of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to explore the features of art market representation in the context of popular culture.

Methodology and the researchers. To achieve this goal, the methodology of Cultural Studies was used as a direction in studying of the contemporary culture's dynamics. In particular, the theory of the «circuit of culture» is emphasized, according to which the representation is an important factor for understanding the essence of the modern sphere of culture.

Result. The art market needs a constant representation of its discourse. The art market used representation as a successful tool to expand its value-meaning area. Thus, a complex and meaningful phenomenon is transformed into a comprehensible system for a wide range of people. The author of the article, analyzing the work of Sarah Thornton, points out institutional and anthropological strategy of representation of the art market.

Novelty. The art market emerges as a complex of practices aimed at formation the semantic area of contemporary art functioning. Moreover, even the mere fact of representing the art market in the sphere of popular culture can be attributed to the creation and exchange of content, the basis of which is the creation, interaction, understanding and interpretation of meaning. At the bases of the article is the idea that the majority of the population learn about the art market and is guided by the information, which they have learned while reading bestsellers and watching art films. These cultural texts represent the art market in the sphere of popular culture, which has a dual function.

The practical value. The proposed approach to study the representation of the art market is not only theoretical but also practical. The art market in popular culture emerges as a cultural creation and meaning-making space, based on the ambiguous nature of contemporary art. Practical value also lies in the actualization of the cultural approach in the study of the art market phenomenon. This line of the research indicates a special connection between artists and the market, which is based not on a commercial but on a worldview and value character.

Key words: art market, contemporary art, representation, popular culture, bestseller, mediatization.

Надійшла до редакції 2.11.2019 р.

УДК 792.075:792.086(477)

СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ ПРОДЮСЕРІВ АНТРЕПРИЗНИХ ТЕАТРАХ УКРАЇНИ

Гапчук Юлія Олександрівна – аспірантка, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ,
<http://orcid.org/0000-0003-2352-4168>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.297>
Julia_di27@ukr.net

Розглянуто специфіку діяльності та визначено роль продюсера в антрепризних театрах України. З'ясовано, що новий виток розвитку продюсерства зумовлений не лише складністю комплексу економічних та творчих завдань сучасності, але й перспективами подальшого розвитку театрів приватної форми власності, якими є антрепризи. Показано, що у театрах антрепризного типу роль продюсера виконували не економісти та підприємці, а виключно митці – актори, режисери, драматурги. Означена тенденція зберігається й донині, проте діяльність продюсера трансформувалася та вдосконалилася. Констатовано, що сучасний український продюсер бере участь в усіх процесах на шляху виготовлення театрального продукту, починаючи від ідеї постановки до прокату вистави.

Ключові слова: продюсер, театр, антреприза, діяльність, специфіка

Постановка проблеми. На сучасному етапі культурного розвитку України суттєво посилюється роль продюсера у роботі антрепризних театрів. Занедбаний з часів Радянського Союзу інститут продюсерства почав відроджуватися лише наприкінці минулого століття, коли розпалася єдина система фінансування театрів. Держава перестала виділяти кошти на постановки, хоча й не припинила тримати свою владну руку на пульсі репертуарних театрів, на яких продовжувала мати вплив. Сьогодні новий виток розвитку продюсерства зумовлений не лише складністю комплексу економічних та творчих завдань сучасності.

Зокрема, вони безпосередньо стосуються перспектив подальшого розвитку театрів приватної форми власності, якими є антрепризи. Тому продюсерство слід розглядати як особливу діяльність, що увібрала в

в себе безліч надбань не лише театральної культури, але й є певним різновидом мистецького бізнесу.

Огляд останніх публікацій – Театрознавці О. Вергеліс [4], Г. Веселовська [3], О. Черномис [9] частково торкалися теми продюсування, виявленого крізь призму певних театральних подій. Група авторів у збірнику наукових праць «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення» [5], розглянула діяльність продюсера в окремих галузях: кіно, музика, шоу бізнес, оперний спів тощо. Але тема театрального продюсування в контексті антрепризи в повній мірі розкрита не була.

Мета статті – дослідити специфіку діяльності продюсера в антрепризних театрах України на різних етапах їх розвитку.

Виклад основного матеріалу. Маємо зазначити, що слово «продюсер», як і сама професія, запозичені з-за кордону. У загальному уявленні вказане поняття, зазвичай, асоціюється лише з підприємцем, який займається тим, що вкладає у виготовлення певного театрального продукту кошти з перспективою отримання максимальних доходів. Саме продюсер завдяки своїй інтуїції, що базується на конкретному розумінні театрального процесу, обирає тих акторів, режисерів, драматургів, які згодом зможуть гарантувати стабільний прибуток. Тобто не лише повернути вкладені гроші, але й отримати чималий дохід. Досвідчені продюсери самі беруть участь у піар-кампаніях, або ж залучають у компанії професійних піар-менеджерів.

Утім, завдання продюсера та піар-менеджера частково відрізняються. Так, піар-менеджер (від англ. public relations) відповідає за зв'язки з громадськістю та ЗМІ. Тобто, на нього покладається рекламний аспект компанії. Повноваження ж продюсера набагато ширші, оскільки він реалізує і підприємницькі функції, і, водночас, є творцем, чий внесок в успіх проекту іноді не менш вагомий, ніж режисера або виконавця головної ролі [9].

Як зауважує О. Черномис «Справжній продюсер народжує ідею і повинен володіти творчим потенціалом, при цьому мати менеджерські здібності. Він повинен володіти смаком, розумітися на тонкощах творчого процесу і вміти підбирати людей, думати, наскільки його ідея буде потрібна, а це передбачає вміння мислити в категоріях економіки. Він повинен вміти залучати гроші, домовляючись із меценатами, спонсорами, кредиторами, оскільки не завжди антреприза це власний капітал» [9].

Продюсер – це не лише знавець театральної справи, але й людина з логічним складом розуму, добре обізнана у психології, соціології, управлінні, праві та економіці.

Із ХІХ й до початку ХХ ст., коли на українських землях функціонували антрепризні театри, широко використовувалося поняття «антрепренер». Під ним розумілося аналогічне коло повноважень, як і в сучасного продюсера. Тобто, якщо встановити своєрідний зв'язок між колишньою дорадянською антрепризою та антрепризою сучасною, пострадянською, можна підсумувати, що тодішній антрепренер у сьогоденньому театральному середовищі сприймається як продюсер.

Але не менш важливою професією у репертуарних театрах як за радянських часів, так і на теперішній час, залишається адміністратор. До його обов'язків належить безпосередній нагляд за продажем квитків, вирішення організаційних питань, популяризація театру та залучення глядачів. Адміністратор має право впливати на репертуарну політику, але здебільшого, як свідчить практика, його думка не є вирішальною. Основна задача адміністратора, як і будь-якого менеджера, запропонувати покупцеві товар, іноді дуже сумнівної якості. На відміну від антрепренера та продюсера, адміністратор є найслабшим елементом у згаданому вище ланцюгу.

Зв'язок антрепренер-адміністратор-продюсер детально досліджує Д. Смілянський. Для нього антрепренер – це, перш за все, підприємець, що будує свій бізнес на власних творчих засадах. «Антрепренерами називають тих, хто займається прокатом вистав, відкрив новий театр на свій страх та ризик, допомагає самовираженню творчої групи. Театральний антрепренер не завжди власник. Він завжди веде справу – це найсуттєвіша ознака його професії. Будь-який антрепренер – менеджер, але не кожний менеджер – антрепренер», – зазначає автор [11].

Продюсер може виступати як автором художнього задуму, так і особисто підтримувати ідеї певного митця. Однак у творчому пориві він повинен не лише розуміти художника, але й враховувати інтереси публіки. Лише за такої умови проект буде мати право на успіх.

Сучасний український продюсер, на відміну від західного, наділений одразу кількома повноваженнями, оскільки бере участь в усіх процесах на шляху виготовлення театрального продукту, починаючи від ідеї постановки до прокату спектаклю, а саме:

- створює оптимальні умови для запуску проекту;
- ініціює, залучає та координує фінансові надходження;
- набирає персонал (режисера, акторів, композитора, хореографа, сценографа тощо);
- складає угоди, визначає гонорари;

- вирішує питання щодо захисту авторського права;
- проводить перемовини щодо оренди сценічного майданчика для репетицій та подальшого прокату вистав;
- знаходить спонсорів, які згодні підтримати проект, або вкладає власні кошти;
- узгоджує адміністративно-фінансові та творчі аспекти роботи [9].

Зауважимо, що для успішного виконання названих обов'язків та вирішення завдань, продюсер повинен бути людиною підготовленою і мати певні якості характеру. З того приводу вкажемо на його особистісні риси: по-перше, це особистість, що досягла успіхів у певній галузі; по-друге, діяч має бути активним та цілеспрямованим; по-третє, знати усі тонкощі театральної справи та спиратися на власну думку.

За сферою своєї компетенції продюсер пропонує:

1. Інвестування.
2. Напрацьовані творчі зв'язки та знання усіх тонкощів театральної сфери.
3. Організацію робочого часу: пошук майданчиків, вирішення фінансових питань, укладання угод, координацію репетицій, виступів, розподіл вільного часу, проведення піар-кампаній тощо.

Продюсер також повинен уміти переконувати людей (акторів, режисерів, спонсорів, інвесторів та ін.), оскільки талант впливати на рішення причетних до театральної постановки осіб є вельми важливою запорукою успіху. Інтуїція теж відіграє чималу роль у перспективності майбутнього проекту з точки зору безпрограшного підбору професійних кадрів-учасників подальшого процесу. І нарешті, в цій професії треба вміти прораховувати усі ризики, оскільки на початковому етапі важко передбачити всі нюанси та форс-мажорні обставини, що загрожує продюсеру втратою не лише фінансів, але й репутації. За свою роботу він отримує частину від зароблених коштів у вигляді заробітної платні або гонорару.

З метою показу процесу еволюції і трансформації діяльності продюсера в антрепризних театрах України слід зробити екскурс в історію вітчизняної антрепризи. Зокрема, відомий український поет, драматург, прозаїк, культурний діяч М. Старицький свого часу також мав досвід театрального продюсування, але, на жаль, невдалий. У 1883 р. йому запропонували очолити «Театр корифеїв» – першу національну професійну трупу, створену М. Кропивницьким. Надалі функції М. Старицького були розширені, оскільки паралельно він займався й театральною режисурою. Вочевидь, що його, як людину фінансово забезпечену, запросили, перш за все, в якості мецената (антрепренера, продюсера). Продавши власний маєток, митець уклав кошти в театр. Зірками цієї трупи були М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, І. Тобілевич, М. Кропивницький. Старицький сплачував корифеям підвищені гонорари та цілком віддавався шляхетній справі – меценатству, сприяючи виготовленню чудових декорацій та вдалому вибору костюмів. Однак, не зважаючи на суттєві здобутки, вже у 1885 р. трупа розкололася. Корифеї залишилися з Кропивницьким, а Старицький заснував із числа молодих артистів нову трупу. Коли меценат вкрай збанкрутився 1895 р., він пішов із театральної ниви, звернувшись до літературної творчості [12].

Ще одним яскравим представником зародження продюсерської діяльності був актор, режисер, культурний діяч М. Садовський, який мав досить успішний досвід театрального продюсування, вміло поєднуючи організаторські здібності з творчими. У 1911 р. на конкурсній основі він отримав право на тривалу оренду Троїцького народного дому – будівлі, створеної на громадські кошти, що згодом перейшла у власність міста (нині – театр Оперети). На вигідних умовах Садовський домовлявся з приводу декорацій, костюмів, бутафорії. Вміло формуючи репертуарну політику театру через поєднання української та російської драми, він тримав високий художній рівень вистав, враховуючи смаки глядачів та вимоги орендодавців. Найголовнішою та найскладнішою складовою продюсерської діяльності на тому етапі було налагодження взаємовідносин з акторами та з'ясування форми оплати їх праці. На початку ХХ ст., як зазначає Г. Веселовська: «Українські театральні колективи працювали на так званих марках. Для цього створювалася акторська громада, в яку кожен учасник вносив свій пай, і залежно від пайової частки, а також від впливовості особи в театральній справі загалом, отримував певну кількість марок, згідно з якими виплачувався гонорар. Праця «на марках» вважалася більш демократичною формою управління театральною справою, ніж антреприза. Однак усі тогочасні театральні підприємці, серед яких був М. Садовський, віддавали перевагу антрепризі, аби, крім фінансів, контролювати художній рівень вистав, що, зазвичай, залежав від акторів-прем'єрів» [3; 18]. Режисер перетворив свою антрепризну трупу з мандрівної на осілу, орендував на тривалий час приміщення для колективу, створивши, таким чином, перший український стаціонарний театр, унаслідок чого увійшов в історію розвитку української культури як новатор.

Відомий театральний діяч П. Прохорович у 1908 р. також очолив власну трупу українських акторів. Того ж року колектив під його керівництвом успішно здійснив гастролі у Луганську. Маємо зазначити, що перед тим, у Бахмуті, під час гастрольного туру антреприза також збрала «по 175

карбованців на коло», що, безумовно, було заслугою її продюсера [6]. Одна з актрис трупи, П. Самійленко, у своїх спогадах підкреслювала, що театральні костюми акторів були заздалегідь продумані і «казково прекрасні», що стало свідченням успішності роботи П. Прохоровича [10].

Таким чином, навіть на підставі наведення декількох прикладів можна зробити висновок, що антрепренерством (менеджментом або продюсуванням) у театрах антрепризного типу у XIX – початку XX ст. займалися не економісти та підприємці, а виключно митці – актори, режисери, драматурги.

Надалі співзвучні тенденції на шляху еволюції вітчизняної антрепризи можемо спостерігати за часів новітньої доби України, найвідомішим прикладом чого є заснована 1999 р. Театральна компанія «Бенюк і Хостікоєв», основна діяльність якої полягає у створенні антрепризних театральних постановок. Ініціаторами її організації стали відомі артисти та режисер М. Гринишин. Характерним є те, що названі особи не мали відношення до підприємницької справи, але стали митцями нового часу ринкових відносин. Сам М. Гринишин говорить: «Лише вміння переконувати допомагає знайти спонсорів театральних проєктів» [8]. Про талант переконувати людей, як одну зі складових професії продюсера, вже йшлося вище. Отже, сучасні діячі це цілком усвідомлюють.

То ж можна констатувати, що антреприза в пострадянські часи вийшла на новий рівень, коли антрепренери-продюсери-менеджери, перш за все, розуміють, що створення вистави базується не лише на творчих, але й фінансових засадах. Будь-який спонсор або інвестор, що вкладає гроші у певний театральний продукт, також повинен бути зацікавлений у своєму капіталовкладенні. І це цілком зрозуміло. Наведемо такий приклад. Продюсер майбутньої вистави звернувся за фінансовою допомогою до директора, скажімо, ресторану. Директор ресторану, в свою чергу, як продюсер власного закладу, також шукає у майбутній співпраці вигоду і може запропонувати таку схему: він дає гроші на постановку, отримує певний відсоток прибутку, а продюсер, у свою чергу, взаємовигідно рекламує ресторан (зазначає в афіші ресторатора у якості спонсора, поширює рекламну продукцію ресторану серед глядачів, посилається на спонсора у ЗМІ тощо). Це цілком сучасний варіант відносин спонсорів та театральних продюсерів. Афіша будь-якого театру майорить переліком спонсорів та тих ЗМІ й інтернет-порталів, які фінансово та інформаційно підтримують виставу, проєкт, фестиваль чи театр.

Між тим, маємо зауважити, що час, коли митці виступали в ролі продюсерів, швидко спливає. Сьогодні це вже окремий фах, який викладають у вищих навчальних закладах. Наприклад, на відділенні ОТС (організація театральної справи) у Київському національному університеті театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого є спеціалізація «Продюсерство сценічного мистецтва». Тут майбутнім продюсерам пропонуються такі фахові дисципліни, як: «Історія театральної справи», «Основи маркетингу», «Економіка культури і мистецтва», «Основи шоу-бізнесу», «Фінанси і кредит», «Бухгалтерський облік», «Праця і зарплата», «Основи менеджменту», «Імітаційно-управлінські ігри», «Психологія управління», «Виробничо-фінансова діяльність театру», «Випуск вистав», «Прокат репертуару», «Реклама та видавнича справа» тощо [7]. Навіть із неповного переліку наведених дисциплін видно, що кваліфікований продюсер повинен бути вкрай освіченим.

Вище йшлося про таку рису професії продюсера, як вміння переконувати людей. Одна справа, якщо до майбутнього інвестора або спонсора звернувся з приводу фінансування театральної постановки відомий актор чи режисер (скажімо, Б. Бенюк та А. Хостікоєв). Та принципово інший варіант, коли подібне прохання озвучила людина, яка тільки починає шлях у професії і ще не має напрацьованого іміджу. У даному випадку є сенс уточнити останнє поняття й окреслити найголовніші елементи іміджу продюсера:

1) індивідуальні критерії: фізичні, психофізіологічні властивості; тип характеру особистості; характерний стиль прийняття рішень тощо;

2) соціальні критерії: статус керівника, який містить не лише риси, співзвучні з його офіційною позицією, але й з походженням, особистим положенням і таке інше. Зі статусом безпосередньо пов'язані моделі рольової поведінки. До соціальних рис також можна віднести зв'язок керівника з різними соціальними угрупованнями, зокрема з тими, представником інтересів яких він власне є; з тими, хто підтримує його, однодумцями; а також з тими, хто виступають у якості його опонентів, та відкритими ворогами. Соціальна складова також суттєво впливає на моральні норми, якими керується очільник.

На підставі поєднання окреслених складових іміджу напрошується висновок про те, що стороння людина не може стати театральним продюсером, бо для цього, як ми переконалися, потрібні не лише певні знання в даній галузі, але й статус та зв'язки. Названі елементи цілком присутні, наприклад, в іміджі К. Степанкової – акторки, режисера. Так, маємо констатувати в неї наявність знання театральної справи, підтримки у певних колах, гучного імені (не лише власного, але й відомих батьків). К. Степанкова в ході постановки вистав, передусім, орієнтується на знану українську актрису А. Роговцеву. Творчий процес для режисера набагато важливіший за отримання сучасних фінансових прибутків.

Одним із найвпливовіших і успішних сучасних продюсерів є В. Жила. Саме він чудово поєднує знання, які отримав у КНУТКіТ, де навчався театральній справі, з чималим досвідом, адже виріс у мистецькій сім'ї (тато – театральний режисер, мама – працює в театрі, брат – актор) та добре обізнаний зі сценічним матеріалом, адже третій рік поспіль очолює театр «Актор» як директор і художній керівник. Під час чисельних театральних гастролей Україною В. Жила успішно продюсує антрепризу, яка у своєму складі має таких зірок, як: Л. Ребрик, О. Вертинський, В. Біблів.

Виокремлюючи головну складову іміджу продюсера, майже всі театрознавці та науковці одностайні в тому, що продюсер – це, передусім, автор, новатор не лише у сфері започаткування певного проекту, а й взагалі, у напрямі відкриття власної театральної справи, театру. Наприклад, російський театрознавець О. Попов вважає, що перший в історії театральної галузі Росії продюсер – це В. Немирович-Данченко, бо саме він ініціював створення нового театру, залучивши до своєї ідеї К. Станіславського [13].

Ще одним прикладом успішної діяльності на театральній ниві може бути С. Дягілев, який вдало здійснив постановку балетного проекту «Російські сезони», що з успіхом тривав із 1909 по 1929 рік (до моменту смерті антрепренера). Показовим є те, що в зламний для усього світу та Росії момент (1917 р.) він продовжував шукати нові форми та жанри театального мистецтва. Вистави антрепренера набули авангардного характеру, оскільки до них залучалися найкращі європейські художники та артисти. Це свідчить про неймовірне відчуття діячем часу та урахування інтересів публіки. У своїх спогадах російський художник О. Бенуа зазначав, що жодне з ініціативних починань Дягілева не здійснилося б, якщо б він не додав до творчого процесу власної енергії та найголовнішої запоруки успішного починання – «об'єднуючої ролі» митця [1].

Отже, як бачимо, згадані у розвідці Кропивницький, Старицький, Садовський в Україні, Немирович-Данченко та Дягілев в Росії – це антрепренери, бо вони не лише митці, але й підприємці, які започаткували нові театри і стали ініціаторами впровадження оригінальних проектів на терені театального мистецтва. Виходячи із зазначеного вище, можна підсумувати, що обмежувати поняття антрепризи разовим театральним проектом не зовсім вірно. Скажімо, Московський художній театр спочатку був антрепризним, хоч і мав постійну трупу. У цьому зв'язку доречно згадати відомі сьогодні київські театри, що стали прообразами антрепризних, хоча і вважаються «репертуарними» – Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, Київська академічна майстерня театального мистецтва «Сузір'я», Центр Сучасного Мистецтва «ДАХ», «Дикий театр», театр «Актор», Київський національний академічний Молодий театр, Київський драматичний театр на Подолі та ін.

Для того, аби з'ясувати сучасні тенденції діяльності антрепризних театрів в Україні, доцільно порівняти особливості їх функціонування з антрепризами Великої Британії та Росії. У Великій Британії, наприклад, діє найстаріший театр «Бристоль Олд Вік», започаткований 1766 р., який за час свого існування ніколи не змінював профілю роботи. Нещодавно приміщення реконструювали і він став найзручнішим та найсучаснішим театром держави. Створення новаторського театру ХХІ століття – ось місія «Бристоль Олд Вік». Художня рада Англії та міська рада Бристоль частково фінансує постановки. Існує також система знижок для малозабезпечених верств населення. Але в цьому театрі на постійних засадах працюють лише технічні служби та двоє «топ-менеджерів» – художній керівник і продюсер, які надають приміщення різним театральним колективам для показу своїх вистав. Англіїці вважають таку модель економічно доцільною, оскільки вона сприяє ефективному використанню ресурсів. Окремі елементи того починають зароджуватися і в Україні. Такі театральні майданчики, як «Сцена-6», «Мала опера», «Мала зала Палацу Україна» надають свою сцену різним антрепризним колективам, але без технічного обслуговування та реклами. Вистави ставляться за кошти організатора, але вони мають можливість систематичного показу вистав на кшталт репертуарних колективів (два рази на місяць протягом театального сезону). Так, у Малій опері можна побачити вистави Дикого театру; постановки продюсера, актриси і режисера К. Оніщенко; режисера Анни Огій. У малій залі Палацу «Україна» йдуть постановки актриси і продюсера Анфіси Коленко, режисерів Б. Чернявського (Київський театр антрепризи) та І. Малигіної (Київський театр Тисячоліття), яка грає одну з головних ролей у виставі. На Сцені-6 проходять вистави Дикого театру, театру «Золоті ворота», Театральної майстерні М. Рушковського. З приходом до театру на Лівому березі Дніпра нового художнього керівника, С. Жиркова, розробляється стратегія співпраці з антрепризними театрами шляхом їх оренди малої сцени закладу.

Зразком вдалого антрепренерства у Росії є О. Березкін, який вигадав і створив для дітей та юнацтва ще у 1999 р. у Москві «Класний театр», та розробив концепцію репертуару. Митець ставить вистави, спираючись на шкільну програму, тобто, глядацька аудиторія – це, здебільш, учні середніх класів. Від початку діяльності продюсер зібрав артистів, режисерів, орендував приміщення і почав працювати. На сьогодні театр функціонує за рахунок власних прибутків. «Я завжди намагався поєднати адміністративну та творчу частину своєї роботи. Я виконую функції адміністратора, людини, що керує фінансовими

надходженнями, але в той же час – креатора. Неможна думати лише про гроші, або лише про мистецтво. І в тому, і в іншому випадку у вас нічого не вийде», – говорить О. Березкін в інтерв'ю журналу «Босс». – «Ми граємо багато, часто, гастролуємо, робимо нові вистави. Ми не можемо дозволити собі довгі відпустки або порожні зали. В мене є один критерій: якщо глядач не буде ходити на вистави, мені нема буде чим платити зарплатню» [2]. Він вважає, що одною з головних рис продюсера є прагнення до лідерства, бо без розвинутого честолюбства та амбіційності неможливо захопити людей власними ідеями. Не менш важливими факторами, безумовно, також виступають якісна освіта, творчий потенціал та вміння багато і наполегливо працювати.

У контексті досліджуваної теми спостерігаються певні тенденції розвитку театрального процесу в Україні. Так, XIX ст. було часом акторського театру, коли глядач ходив «на ім'я» і вистави славилися тим, що в них грали відомі актори: Кропивницький, Садовський, Заньковецька, Тобілевич та ін. Кінець XX ст. та перше десятиріччя XXI ст. стали періодом превалювання режисерського театру, оскільки відвідувач цікавився вже результатами діяльності Віктюка, Жолдака, Митницького, Резниковича, Богомазова, Білоуса, Уривського. Тепер, скоріш за все, настає час продюсерського театру. Тобто, значимість продюсера буде надалі зростати та ставати вирішальною, оскільки він обирає п'єсу, запрошує режисера, акторів, залучає гроші, а значить, від нього безпосередньо залежить чи то успіх, чи то провал проекту.

Висновки. За результатами здійсненого дослідження можна зробити ряд висновків. Так, варто зазначити, що поняття «продюсер» добре адаптувалося у сфері культурного простору України; «продюсер», «піар-менеджер», «антрепренер» – це, перш за все, творець чогось нового, автор ідеї. І лише другою чергою – менеджер, організатор, а в сучасних умовах, і режисер, та, навіть, виконавець головної ролі. На цьому етапі діяльності він вирішує фінансові та кадрові питання задля втілення певного проекту. При тому продюсер паралельно має реалізовувати функції й менеджера, щоб передбачити затребуваність його пропозиції, яка вимагає вміння мислити категоріями економіки. У нього також повинна бути присутня творча жилка, оскільки, в іншому разі, діяч не зможе здивувати новизною художньої задумки. Він має розумітися на тонкощах творчого процесу та вміти підбирати людей. Не менш важливою складовою є імідж та впливовість у театральних колах, фізичні, психофізіологічні властивості, повага у театральному середовищі, авторитет і довіра, тобто стороння особа не може стати театральним продюсером, бо для цього потрібні не лише певні знання в даній галузі, але й відповідний статус і відпрацьовані зв'язки.

Завдяки екскурсу у минуле можна зробити висновок, що існує своєрідний зв'язок колишньої дорадянської антрепризи з антрепризою теперішньою, пострадянською, внаслідок чого колишній антрепренер, з позиції сучасного театрознавства, розуміється як продюсер, діяльність якого трансформувалася та вдосконалилася. На підставі конкретних прикладів з'ясовано, що антрепренерством (менеджментом або продюсуванням) у театрах антрепризного типу у XIX – початку XX ст. займалися не підприємці, а саме митці – актори, режисери, драматурги. Цю тенденцію можемо спостерігати і сьогодні.

Нами також окреслено перспективи подальшого розвитку продюсування в антрепризних театрах України в ході їх трансформації від акторського театру до продюсерського.

Список використаної літератури

1. Бенуа А. Мои воспоминания. В пяти кн. Т. 1. Москва: Наука, 1990. 712 с.
2. Березкін О. «Нельзя думать только о деньгах или только об искусстве». Режим доступу до ресурсу <http://www.bossmag.ru/archiv/2004/boss-03-2004-g/oleg-berezkin-nel-zya-dumat-tol-ko-o-den-gah-ili-tol-ko-ob-iskusstve.html>.
3. Веселовська Г. Театр Миколи Садовського. Київ: Темпора, 2018. 412 с.
4. Вергеліс О. «Театр, де розбиваються серця». *Радуга*, 2017. С. 336.
5. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення. *Зб. наук. пр. / наук. ред., упор. С. Садовенко*. Київ: НАКККіМ, 2018. 120 с.
6. Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Т. 254: *Праці театрознавчої комісії*. Львів, 2007. С. 508.
7. Кафедра організації театральної справи ім. І. Д. Безгіна. Режим доступу: <http://knutkt.com.ua/struktura/teatr/teatralprav.html>
8. Мирослав Гринишин: «Только умение убеждать помогает найти спонсоров театральных проектов». Режим доступу: <http://www.companion.ua/articles/content?id=3216>.
9. Професія «Продюсер» О. Черномис [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/professiya-prodyuser-olga-chernomys>
10. Самійленко П. Незабутні дні горінь. Київ: Мистецтво, 1970. 11 с.
11. Смелянский Д. Авантюрист поневоле, или Беседы о том, как я стал продюсером. Москва: Книжный клуб 36,6, 2010. 240 с.
12. Старицький Михайло Петрович. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Старицький_Михайло_Петрович.
13. ТЕАТР № 31, 2017 р. Режим доступу: <http://oteatre.info/nemirovich-danchenko-iskusstvo-kompromissa/>
14. Чернишова-Мельник Н. Д. Дягилев: Опережая время. Москва: Мол. гвардия, 2011. 639 с.
15. Шкарабан М. «Два (театральні) світи, два способи (театрального) життя». Режим доступу: kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9_20.pdf

References

1. Benua A. Мой` vospomy` nany` ya. V pyaty` kn. T. 1. Moskva: Nauka, 1990. 712 s.
2. Berezkin O. «Nel`zya dumat` tol`ko o den`gax y`ly` tol`ko ob y`skusstve». Rezhy`m dostupu do resursu <http://www.bossmag.ru/archiv/2004/boss-03-2004-g/oleg-berezkin-nel-zya-dumat-tol-ko-o-den-gah-ili-tol-ko-ob-iskusstve.html>.
3. Veselovs`ka G. Teatr My`koly` Sadovs`kogo. Ky`yiv: Tempora, 2018. 412 s.
4. Vergelis O. «Teatr, de rozby` vayut`sya sercyu». Raduga, 2017. S. 336.
5. Diyal`nist` prodyusera v kul`turno-my`stecz`komu prostori XXI stolittya: vy`kly`ky` ta koncepciyi s`ogodennya. Zb. nauk. pr. / nauk. red., upor. S. Sadovenko. Kyiv : NAKKKiM, 2018. 120 s.
6. Zapy`sky` naukovogo tovary`stva im. T. Shevchenka. T. 254: Praci teatroznavchoyi komisiyi. L`viv, 2007. S. 508.
7. Kafedra organizaciyi teatral`noyi spravy` im. I. D. Bezgina. Rezhy`m dostupu: <http://knukt.com.ua/struktura/teatr/teatral`sprava.html>
8. My`roslav Gry`ny`shy`n: «Tol`ko umeny`e ubezhdat` pomogaet najty` sponsorov teatral`ny`x proektov». Rezhy`m dostupu: <http://www.companion.ua/articles/content?id=3216>.
9. Profesiya «Prodyuser» O. Chernomy`s [Elektronny`j resurs] Rezhy`m dostupu: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/professiya-prodyuser-olga-chernomys>
10. Samijlenko P. Nezabutni dni gorin`. Ky`yiv: My`steczstvo, 1970. 11 s.
11. Smelyansky`j D. Avanturyy`st ponevole, y`ly` Besedy o tom, kak ya stal prodyuserom. Moskva: Kny`zhnyj klub 36,6, 2010. 240 s.
12. Stary`cz`ky`j My`xajlo Petrovy`ch. Rezhy`m dostupu: https://uk.wikipedia.org/wiki/Stary`cz`ky`j_My`xajlo_Petrovy`ch.
13. TEATR # 31, 2017 r. Rezhy`m dostupu: <http://oteatre.info/nemirovich-danchenko-iskusstvo-kompromissa/>
14. Cherny`shova-Mel`ny`k N. D. Dyagy`lev: Operezhaya vremena. Moskva: Molodaya gvardy`ya, 2011. 639 s.
15. Shkaraban M. «Dva (teatral`ni) svity`, dva sposoby` (teatral`nogo) zhy`ttya». Rezhy`m dostupu: kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah_9_20.pdf

СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОДЮСЕРА В АНТРЕПРИЗНЫХ ТЕАТРАХ УКРАИНЫ

Гапчук Юлия Александровна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассмотрена специфика деятельности и определена роль продюсера в антрепризных театрах Украины. Выяснено, что новый виток развития продюсерства обусловлен не только сложностью комплекса экономических и творческих задач современности, но и перспективами дальнейшего развития театров частной формы собственности, каковыми есть антрепризы. Показано, что в театрах антрепризного типа роль продюсера выполняли не экономисты и предприниматели, а исключительно художники – актеры, режиссеры, драматурги. Данная тенденция сохраняется и по сей день, однако деятельность продюсера трансформировалась и усовершенствовалась. Констатируется, что современный украинский продюсер участвует во всех процессах на пути изготовления театрального продукта, начиная от идеи постановки заканчивая прокатом спектакля.

Ключевые слова: продюсер, театр, антреприза, деятельность, специфика.

FEATURES (OR SPECIFICS) OF THE PRODUCER'S ACTIVITIES IN THE ENTREPRISE THEATERS OF UKRAINE

Нарчук Юлиия – Postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The specifics of the activity and the role of the producer in the entreprizes of the theaters of Ukraine are considered. The new stage of production development is caused not only by the complexity of the whole complex of economic and creative tasks of the present, in particular, they directly relate to the prospects for the further development of the theaters of private ownership, which are entreprizes. In the theatrical type theaters, the role of the producer was played not by economists and entrepreneurs, but only by artists – actors, directors, playwrights; The modern Ukrainian producer is endowed with several powers, as he participates in all processes on the way of production of a theatrical product, from the idea of staging to the rental of a performance.

Key words: producer, theater, entree, activity, features or specifics.

UDC 792.075:792.086(477)

FEATURES (OR SPECIFICS) OF THE PRODUCER'S ACTIVITIES IN THE ENTREPRISE THEATERS OF UKRAINE

Нарчук Юлиия – Postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of this article is to investigate the specific activity of the producer in the entrepriz theaters of Ukraine at different stages of their development, as well as to determine the status of the Ukrainian entrepriz at the present stage, as well as the steps taken by the producers to develop and improve the Ukrainian entrepriz to improve conditions and cooperation.

Research methodology. Four major publications on the subject have been reviewed (research papers and newspaper articles).

Results. It was found that entrepreneur (management or production) in the theatrical type theaters in the nineteenth and early twentieth centuries. not only economists and entrepreneurs, but only artists – actors, directors, playwrights. Entrepreneurship in the post-Soviet times has reached a new level, when entrepreneurial managers, producers-managers, first of all, understand that the creation of the play is based not only on creative but also on financial grounds. The producer today is already a separate profession, which is taught in institutions of higher education. For example, at the department of UTS (Organization of Theater Affairs) at the Kiev National University of Theater, Film and Television. Karpenko-Kary is a specialty in Production of Performing Arts. Here future producers are offered such disciplines as: «History of theater business», «Fundamentals of marketing», «Economics of culture and art», «Fundamentals of show business», «Finance and credit», «Accounting», «Work and salary», «Fundamentals of Management», «Imitation and Management Games», «Management Psychology», «Production and Financial Activity of Theater», «Issue of Performances», «Repertoire Rent», «Advertising and Publishing». An example of a successful producer in Ukraine is Vyacheslav Zhila. While distinguishing the main component of a producer's image, scientists are unanimous in the fact that the producer is, first and foremost, an author, an innovator not only in the field of starting a particular project, but in general, in the direction of opening his own theater business, theater.

Novelty. In this article, an attempt is made to find out who the theatrical producer is, the history of transformation of this profession, alternative activity in modern conditions and the prospect of development.

Practical meaning. Ukrainian actors and directors may find the information in this article useful to develop their own strategy for collaborating with producers.

Key words: producer, theater, entree, activity, features or specifics.

Надійшла до редакції 2.11.2019 р.

**Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.
КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ**

**Part III. CULTURE AND SOCIETY.
CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY**

УДК 111.852:7.01(091)

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА
НАСЛІДУВАННЯ В МОДУСІ ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ XVIII-XX СТОЛІТЬ**

Безугла Руслана Іванівна – доктор мистецтвознавства, доцент, головний науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ

<http://orcid.org/0000-0003-1190-3646>

DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.298>

r.bezuhla@gmail.com;

Автор статті аналізує теоретичний доробок науковців щодо проблеми наслідування в модусі гуманітарного знання XVIII-XX століть. З'ясовано, що феномен наслідування розглядається з різних методологічних позицій та у різноманітних дискурсах і саме в досліджуваній період були створені перші фундаментальні праці, в яких наслідування розглядалось як цілісний соціокультурний феномен. Виявлено, що наслідування є амбівалентним феноменом, дослідження якого потребує міждисциплінарного підходу. Доведено, що проблема наслідування залишається актуальною для сучасного суспільства.

Ключові слова: наслідування, феномен, гуманітарне знання, соціальні практики, культурні практики, дослідження.

Постановка проблеми. Рубіж XX–XXI ст. характеризується важливими суспільно-політичними, соціально-економічними та соціокультурними перетвореннями, перспективи яких поки що складно повністю усвідомити й оцінити. Експансія ідеалів і стандартів західної цивілізації неоднозначно впливає на національну культуру та мистецтво, а економічна, політична й культурна інтеграція трансформують і девальвують систему національних цінностей. Оскільки феномен наслідування є багатоаспектним і досить неоднозначним, а Україна, як учасник глобалізаційних та глокалізаційних процесів, активно взаємодіє з представниками різних культур, складність і суперечливість процесів, що відбуваються в усіх сферах життєдіяльності глобалізованого суспільства, актуалізують проблему наслідування з огляду на зростання його впливу на моделі соціальної поведінки, на культурні та мистецькі практики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наслідування – це один із механізмів соціалізації, дотримання певних культурних зразків, стандартів, а у суспільному житті за допомогою наслідування відбувається поширення модних новацій, популярних ідей. Вже Платон в «Державі» виділив три види наслідування: мімесис пізнавальний, мімесис виховний та мімесис образотворчий [5]. Для класичного мистецтва принцип мімесису є одним із провідних, його тлумачать як всеохоплююче наслідування дійсності, хоча традиційне уявлення про мімесис і пріоритетні функції мистецтва було зруйноване у XX ст. Феномен наслідування є предметом дослідження представників різних наукових галузей гуманітарного знання – соціології, мистецтвознавства, культурології, психології, антропології, етики, етнографії, літературознавства тощо. Проте, саме з XVIII ст. розпочинається активне дослідження наслідування як соціокультурного феномена, з'являються одні з перших робіт, присвячені так званім законам наслідування та теорії «розтікання зверху донизу». Особливої уваги в контексті концептуалізації наслідування в гуманітарному знанні XVIII-XX ст. заслуговують роботи таких авторів, як П. Бурдьє, Г. Блумер, Т. Веблен, Г. Зіммель, Л. Свендсен, А. Сміт, Г. Спенсер, Г. Тард.

Мета статті – систематизувати наявні теорії щодо концептуалізації наслідування в модусі гуманітарного знання XVIII-XX ст. Міждисциплінарне вивчення наслідування забезпечує розв'язання наукової проблеми визначення специфіки наслідування як багатоаспектного феномена.

Виклад основного матеріалу. Наслідування – природний стан людини: ще з дитинства діти переймають поведінку батьків, однолітків, учителів тощо. Наслідування полегшує вивчення мови, опанування культурними зразками, вивчення правил спілкування й етикет. Разом із тим, завдяки наслідуванню з покоління в покоління передаються традиції, звичаї, стереотипи поведінки. Наслідувати – означає відтворювати чийсь поведінку, манери, зовнішність, уявляти себе в образі того, кого наслідуєш; або більш-менш вдало імітувати чийсь стиль тощо. Важливо відмітити, що це наслідування

не завжди чітко усвідомлене особою, групою, стратою. Людина досить часто обирає собі зразок (ідеал, кумира тощо) для наслідування саме тому, що він захопив, полонив її увагу і вона хоче внутрішньо ототожнити себе з ним, перейняти на себе його роль, звички та манери.

Один із перших, хто почав розробляти основні положення «теорії наслідування», був Адам Сміт (1723–1790 рр.), який у роботі «Теорія моральних почуттів» («The Theory of Moral Sentiments», 1759) зазначав, що через схильність людини до захоплення багатими й відомими, відповідно, виникає бажання наслідувати їх. Одяг, мова, манера поведінки, вираз обличчя, пози стають об'єктами для наслідування. Навіть їх безумства та вади обумовлюють моду і більшість людей з упевненістю копіюють їх і набувають тих самих рис, які ганьблять багатих і відомих [7; 64].

До подібних висновків приходять й І. Кант (1724-1804 рр.) у своїй «Антропології». Він зазначав, що людина у своїй поведінці керується природною схильністю до наслідування якоїсь важливої особистості (діти імітують поведінку дорослих, прості – знатних). Закономірність подібного наслідування, а точніше, єдине бажання не видаватися більш пересічним, ніж інші, у реальності, не задумуючись про користь такого наслідування, називають модою [4; 134]. Кант указує на наявність певної закономірності, що полягає в тому, що інновації з'являються і є більш популярними у вищих колах, а вже коли вони втрачають актуальність для вищого світу, починають поширюватися на нижчі прошарки населення.

Г. Спенсер (1820–1903 рр.) вважав, що наслідування є сутністю моди: «Початково імітуючи вади еліти, а потім поступово й інші притаманні їй риси, мода завжди певною мірою сприяла соціальному вирівнюванню. Розмиваючи й у кінцевому рахунку, стираючи ознаки класових відмінностей, вона сприяла розвитку індивідуальності» [11]. Дослідник виділяв два типи наслідування – шанобливе та змагальне. На його думку, в основі першого лежить почуття глибокої поваги до об'єкта копіювання. Наприклад, нововведення в костюмі короля починають імітувати придворні, а згодом це наслідування підхоплюють нижчі прошарки. Змагальне наслідування виникає з бажання продемонструвати щонайменше свою рівність з об'єктом наслідування, а як максимум – перевагу, вищість над ним.

Наслідування як соціальне явище ґрунтовно розглянув у своїй роботі «Закононаслідування» (1890 р.) французький науковець Г. Тард (1843–1904 рр.). На його думку, винаходи геніальних творців набувають поширення в усіх соціальних системах у ході процесу наслідування, який продовжується від центру до меж системи, до тих пір, поки не стикнеться з будь-якою перепоною. Учений вважав, що всі три процеси (винахід, наслідування та супротив) повністю взаємозалежні та впливають один на одного. Наприклад, представниці вищого світу винаходять нові фасони, а коли їхні ідеї починають копіювати інші люди, на знак супротиву починають носити щось нове. Тард стверджує, що соціальні відносини наслідувані за своєю суттю, адже всі – суспільство й індивіди – знаходяться під владою бажань та ідей. На думку дослідника, ідея й потреба, хоч раз пущені в обіг, самі по собі прагнуть поширитись усе більше та більше в геометричній прогресії. Водночас вони намагаються вкоренитися, і їхній поступальний прогрес прискорює їх просування в глибину. Автор стверджував, що й у сьогоденні, і в минулому відсутня така історична сила, яку не можна б було пояснити за допомогою цих наслідувань собі або іншому [8; 101]. Тард вважав, що бажання утворюються з суспільних відносин людей, які підкоряються певним «законам наслідування». Первинно це проявляється в тому, що більш низькі соціальні прошарки наслідують вищі. Згідно з Тардом, процес наслідування йде від внутрішнього до зовнішнього та зводиться до такого: спочатку наслідують ідеї, а потім їх вираження; мету, а лише потім засіб. Внутрішнє – це мета або ідея, зовнішнє – засоби або їх вираження. Водночас, на думку Тарда, у суспільстві існує поле для більш широкого прояву законів наслідування, і вищі класи також можуть наслідувати нижчі.

Мислити самостійно завжди значно складніше та більш виснажливо, ніж мислити за допомогою іншого. Тард зазначав, що процес цивілізації стимулює особистісний раціональний підхід до наслідування. «З'ясовується, що ми знаходимося у такому самому поневоленні в навколишніх прикладів, як і наші предки, проте краще засвоюємо їх, завдяки більшій логічності в їх виборі, більшій індивідуальності, більшій доцільності зі своїми особливими природними схильностями та з тими цілями, які переслідують, роблячи це» [8; 73–74].

Важливо зазначити, що наслідування не завжди має негативний характер, адже можна наслідувати й щось гідне. Як вже зазначалося, завдяки наслідуванню людина (особливо в дитинстві) опановує культурні стереотипи та навички, мову тощо. Але потрібно враховувати й те, що примітивні стилі поведінки завжди легше відтворювати, вони швидше засвоюються. Г. Тард вважав, що прагнення людини до наслідування – одна з найхарактерніших рис її натури; це беззаперечна істина. Весь соціальний світ являє собою не що інше як низку подібностей, вироблених різноманітними видами наслідування: наслідуванням-модою чи наслідуванням-звичкою, наслідуванням-симпатією чи наслідуванням-покорою, наслідуванням-освітою або наслідуванням-вихованням, нарешті, добровільними рефлексивними наслідуваннями [8].

Георг Зіммель (1858–1918 рр.) не тільки виділяв соціальний статус, але й розглядав людські потреби та нахили, що конкурують між собою, такі як: індивідуальність і конформізм, свобода та залежність тощо. Для Зіммеля будь-яка мода класова та розвивається лише завдяки тому, що вищі класи втрачають інтерес до однієї моди та кидаються «в обійми» іншої, як тільки більш низькі класи починають їх наслідувати. Автор вважав, що, крім наслідування, важливою складовою моди є розмежування, оскільки імітація народжується з прагнення до демонстрації класових відмінностей. На його думку, мода слугує для об'єднання кожного конкретного класу та відокремлення його від інших. Мода несе загрозу для вищої капіталістичної страти, оскільки дає можливість представникам нижчого робітничого прошарку зруйнувати межу, яка існує між стратами [3; 546]. Еліта ініціює появу моди, але коли маси у своєму прагненні зруйнувати зовнішні відмінності між стратами починають імітувати цю моду, відмовляється від неї на користь нових модних тенденцій. Збільшення добробуту призводить до прискорення цього процесу.

Таким чином, класичне пояснення причин «теорії наслідування» полягає в тому, що зразок (ідеал) формується у верхах, а потім (за допомогою наслідування та створення копій) «спускається» в більш низькі соціальні прошарки. Зрозуміло, що частина дослідників не повністю погоджується з таким твердженням. Наприклад, Г. Тард вважав, що бажання людей формуються з суспільних відносин, які підкоряються «законам наслідування» (нижчі прошарки наслідують вищі), проте він стверджує, що існує й зворотний процес, коли вищі класи можуть наслідувати нижчі. Важливо відмітити, що така позиція має більш обґрунтований вигляд у контексті дослідження моди, оскільки протягом історії траплялися випадки, що повністю суперечили теорії «розтікання зверху донизу». Наприклад, «одяг із розрізами», який носили найманці в XVI ст., став популярним (зрозуміло, у більш вишуканому варіанті) серед представників вищих класів. Джинси, які спочатку були одягом робітничого класу, згодом стали носити верхні соціальні прошарки тощо. Проте зазначимо, що «еволюція» джинсів була більш складною. Спочатку їх, услід за робітниками, почали носити художники, потім активісти лівих політичних партій і мотоциклісти, демонструючи таким чином заперечення існуючого порядку та добиваючись популярності в молодіжній культурі. Пізніше, коли молодість стала естетичною нормою, джинси отримали визнання в середньому класі та поступово втратили своє «бунтівне» значення. Хоча з самого початку джинси були «егалітарним» одягом (одягом для всіх класів і вікових груп), поступово з'явилась необхідність наділити їх диференціюючою якістю, зокрема за допомогою дизайну, частково прикріплюючи до них «лейбли». Так, 1966 р. Ів Сен-Лоран був першим, хто включив до своєї колекції джинси. Дизайнерські джинси стали прикладом того, як можна вдягатися «бідно», проте витрачаючи на це значні кошти (між джинсами з Dressmann та джинсами від Versace існує значна не лише вартісна, але й символічна відмінність) – це лише один із прикладів упізнаваного споживання. Найбільш яскраво ці тенденції отримали свій розвиток у 90-х роках XX ст.

П'єр Бурдьє (1930–2002 рр.) стверджував, що первинною рушійною силою в символічному споживанні є спроба вищих прошарків відрізнити себе від більш низьких, а не імітація більш низькими соціальними прошарками вищих. Науковець описує, як придбання естетичного об'єкта (немає значення, йдеться про твір мистецтва чи предмети одягу) призводить до того, що «об'єкт» перетворюється в «уречевлене заперечення з боку всіх тих, хто не гідний володіти ним, оскільки вони позбавлені тих матеріальних або символічних засобів, що є необхідними для його привласнення» [1; 99].

Автор уводить таке поняття, як «габітус». «Габітуси є принципами, що породжують практики ...» [10; 23–24]. Бурдьє описує габітус як «соціальне вміння орієнтуватися на місцевості» [2; 218]. Це відчуття направляє нас у соціальному просторі, проте воно ж ставить нас у цьому просторі на певне місце. Тобто соціальні структури обумовлюють практики й уявлення агентів, але й агенти виробляють практики і тим самим відтворюють чи перетворюють структури. У цьому контексті відмітимо, що для Бурдьє ці моменти генезису соціальної дійсності не є різнозначними та рядопокладеними, адже він не обмежується констатацією того, що вони перебувають у «діалектичному зв'язку», але підкреслює наявність ієрархії. Бурдьє розглядає габітус як продукт та індикатор класової приналежності: Соціально визнаній ієрархії видів мистецтва (а в середині цих видів ієрархія жанрів, шкіл та епох) відповідає соціальна ієрархія споживачів [2; 45]. Автор відмічав, що агенти можуть діяти тільки «всередині» вже існуючих соціальних відносин і тим самим лише репродукувати або трансформувати їх. За Бурдьє, габітус призводить до «систематичного вибору у сфері діяльності (де вибір звично розглядають як естетичний і він являє собою певну величину)» [1; 73]. Ця закономірність проявляється в таких соціальних відмінностях, як класова, статевая, різниця між містом та околицею, ступенем освіченості тощо. Габітус – це частина тієї конструкції, яку формує сам суб'єкт і його оточення.

Зауважимо, що в подібних підходах основною проблемою є те, що вони ґрунтуються на понятті «клас» (що сьогодні вважається застарілим), яке стає основною категорією та може містити в собі всі

інші відмінності, такі як: вік, стать, раса, етнос тощо. Сумнівно, що поняття класу може витримати таке змістове «навантаження».

Соціолог Г. Блумер (1900–1987 рр.) був одним із перших критиків теорії пояснення розвитку моди відповідно до класової диференціації. Для Блумера поясненням «наслідування» стала не класова диференціація, а певний вид колективного смаку, який змінюється і якому прагнуть відповідати люди, що розбираються в моді. Якщо для Веблена, Зіммеля і Бурдьє класова диференціація була основоположною в розвитку моди і вони вважали, що остання лише репродукується на моду, то, на думку Блумера, еліта сама змінюється в процесі розвитку моди. Еліта формується з тих, хто здатний встигати за цим процесом скоріше, ніж інші, і таким чином створювати свій власний статус і відповідати своєму часу. Ідея колективної селекції має перевагу, оскільки вона відкриває можливість для збалансованого погляду на розсіювання моди.

Блумер виділяв два види взаємодії – несимволічну і символічну. Несимволічна взаємодія характерна для живої природи, а символічна – притаманна лише людському суспільству та визначається наявністю комунікації між учасниками інтеграції за допомогою використання символів. Автор (спираючись на прагматизм) керується тим, що значення об'єкта визначають не властивими для нього якостями, а його роллю в поведінці. Об'єкт – це те, що він означає в очікуваній і реальній взаємодії. На думку Блумера, значення виникають у процесах соціальної взаємодії. Їх дослідник визначає виключно як мікропроцеси, а самі значення – як спосіб нерозривного зв'язку і між індивідами, і між явищами (об'єктами) у межах символічної взаємодії. Люди надають значення символам, тобто інтерпретують їх, унаслідок чого об'єкти, з якими вони взаємодіють, наділяються смыслом. Науковець приділяв значну увагу аналізу інтерпретації, адже лише завдяки їй стає зрозумілим, як індивід прагне взаємодіяти з об'єктом і саме на основі інтерпретації може бути визначена по-новому ситуація дії. Блумер зазначав, що цей процес (саме процес, а не будь-який статичний стан) стосується не окремого індивіда, а щонайменше двох людей, які взаємодіють між собою. Отже, йдеться про процес взаємної інтерпретації, на основі якої й народжується взаєморозуміння. Відповідно, у процесі сумісної, взаємної інтерпретації символів відбувається своєрідне «конструювання соціальної реальності», прийняття та приписування значень, які й утворюють символічне середовище життя, стосунків, взаємодій, комунікації і спілкування індивідів.

Блумер, розглядаючи символічну взаємодію як процес інтеракції, підкреслював можливість використання цього поняття до характеристики діяльності (дій) окремого індивіда, що може бути досягнуте за допомогою звичайного емпіричного спостереження. Дослідник зауважував: «Кожному з нас знайомі такого роду дії, коли людина сердиться сама на себе, протиставляє себе собі, пишається сама собою, сперечається сама з собою, намагається зберегти свою мужність, говорить сама собі, що вона повинна зробити ту чи іншу справу, ставить перед собою цілі, вступає з собою в компроміси та планує, що вона повинна для цього зробити. Те, що людина діє відносно самої себе такими чи сотнями інших способів, підтверджує звичайне емпіричне спостереження» [9; 70].

Символи завжди посідають центральне місце при формуванні індивідуальності (і немає значення чи то череп, розп'яття, англійська шпилька, використана як прикраса для пірсингу, чи національний костюм). Основною вимогою до символів стає те, що вони повинні мати певне значення та повідомляти інформацію про їх власника. Наприклад, у попередніх суспільних формаціях, зокрема у феодальному суспільстві, коди, що містилися в одязі, мали більш стабільний характер і водночас указували на соціальну ідентичність. Поступово ця стабільність практично зникла, й одяг став менш точним показником суспільної ієрархії. З кінця XVIII ст. люди почали значно менше прикрашати одяг специфічними декоративними елементами, а замість цього надавали велике значення фасонам і текстурі. Це призвело до того, що одяг меншою мірою демонстрував ідентичність його власника [6; 93]. І хоча вбрання несе в собі однозначну інформацію (принаймні для певних груп, які можуть прочитати коди, що в ньому містяться) мабуть, неможливо стверджувати, що весь одяг передає потрібну інформацію таким чином. Навпаки, у сучасному суспільстві за його допомогою можна створити будь-який бажаний образ, ілюзію того, що насправді не існує та не є притаманним цій особі.

Вагомими для наслідування стають ті цінності, що панують у суспільстві, кого й що наслідують у ньому люди і хто для них є «героєм свого часу». Загальновідомо, що в значній частині людей самооцінка залежить від ступеня їх схожості зі значимим для них зразком: якщо схожий, значить людина «вдбулася», якщо ні – то «зазнала фіаско». У більшості випадків, це зауваження стосується того типу людей, для яких є характерною особиста «незрілість», оскільки вони цілком залежать від зовнішніх впливів, часто не мають власної думки тощо. Відтворюючи запозичені штампи (стилю життя, поведінки, манери одягатися тощо), багато хто опиняється в жорсткій залежності від зазначених штампів. «Верховним законом наслідування є його прагнення до безкінечного поширення. Це свого роду вроджене та безмірне владолюбство, що складає душу всесвіту та фізично виражається

переможним завоюванням простору, а біологічно прагненням кожного, навіть найскромнішого виду, наповнити всесвіт своїми особами, спонукає всяке відкриття або винахід, навіть нікчемне індивідуальне нововведення, поширитися в усій нескінченно-розширеній сфері соціальних відносин» [8; 284].

Зазначимо, що протягом історії провідну роль у створенні зразків для наслідування відігравали не лише вищі страти (у сучасному суспільстві роль аристократії – ініціаторів нововведень – виконують засоби масової інформації та комунікації), але й лансери (lanceur). Лансери – лідери певної спільноти, субкультури, зірки (театру, кіно, телебачення тощо), які не тільки вміють створювати відповідний візуальний образ, але й надають йому теплоту й особистий блиск. Їх харизматичний шарм містить важливий механізм наслідування, що викликає зачарованість створеним образом і пробуджує інтерес та споживацьке бажання.

Існує декілька досить вагомих чинників, чому дорослі люди імітують лансерів. По-перше, як уже зазначалося, наслідування є природним станом людини. По-друге, людина прагне «знайти» себе, швидше за інших переймає стиль життя та різноманітні атрибути, які полюбляє її кумир. По-третє, це стан абсолютної чи відносної депривації¹. Наслідуюч хоче стати схожим на кумира, оскільки підсвідомо асоціює його зі стабільним добробутом, популярністю й успіхом. По-четверте, у людини досить низька самооцінка й за допомогою наслідування чужого стилю життя, поведінки, стилю в одязі тощо вона прагне її підвищити. Наступними чинниками можуть бути й проблеми в особистому житті, бідний внутрішній світ, відчуття власної пересічності або недосконалості тощо. За допомогою наслідування людина прагне заповнити душевну пустоту, розширити коло знайомств і нові почуття. Тобто наслідування стає своєрідним способом змінити власне життя. Водночас надмірне захоплення деталями особистого життя лансера призводить і до негативних наслідків. Сюди можна віднести анорексію, депресію, звернення до пластичної хірургії, відмову від відповідальності за власне життя, втрату індивідуальності й інші проблеми.

Ще одним спонукальним моментом для наслідування є бажання людини бути не гіршою за інших, не осоромитися. Зрозуміло, що така позиція викликає напруження розумових, емоційних і фізичних сил людини. Добре, якщо це «змагання» стає стимулом для розвитку, гірше, якщо воно перетворюється на суперництво (хто краще вдягнутий, у кого більші статки, хто має кращий вигляд чи хто є більш популярним тощо).

Висновки. XVIII-XX ст. стали періодом, коли в гуманітарній науці було закладене теоретичне підґрунтя дослідження наслідування як амбівалентного феномену. З'ясовано, що наслідування може мати як ситуаційний, так і поза ситуаційний характер і в цьому випадку стає способом засвоєння чужого життєвого досвіду. Може бути умовою об'єктивації при реалізації будь-якої установки: індивід «запозичує» в оточення більш вигідний спосіб дії або здійснює заздалегідь заплановану дію, на яку раніше не зважувався. При цьому збільшена схильність до наслідування призводить не тільки до конформізму, але й до «народження» кітчу. Розуміння законів наслідування, його позитивних і негативних властивостей та впливів на розвиток сучасного суспільства, дозволить запобігти негативному впливу глобалізаційних процесів на національну культуру та мистецтво.

Примітки:

1. Абсолютна депривація – неможливість для індивіда або соціальної групи задовольняти свої базові потреби через відсутність доступу до основних матеріальних благ і соціальних ресурсів тощо.

2. Відносна депривація – розбіжність «ціннісних очікувань» (блага й умови життя, на які люди, як вони вважають, справедливо заслуговують), що сприймається суб'єктивно й болісно переживається, і «ціннісних можливостей» (блага й умови життя, які люди, знову ж таки за їх уявленням, можуть отримати насправді).

Список використаної літератури

1. Бурдьє П. Социальное пространство: поля и практики / пер. с фр., сост., общ. ред., пер. и послесл. Н. А. Шматко. Санкт-Петербург : Алетей; Москва : Ин-т экспериментальной социологии, 2005. 576 с. (Gallicinium).
2. Бурдьє П. Социология политики. Москва : Socio-Logos, 1993. 336 с.
3. Зиммель Г. Избранные работы. Київ : Ніка-Центр, 2006. 360 с. (Сдвиг парадигмы).
4. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. Санкт-Петербург : Наука, 1999. 471 с. (Слово о сущем).
5. Платон. Государство. *Соч.* в 3 т. Т. 3. Ч. 1. Москва : Мысль, 1971. С. 89-454.
6. Свендсен Л. Философия моды / пер. с норв. А. Шипунова. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.
7. Смит А. Теория нравственных чувств / вст. ст. Б. В. Мееровского; подгот. текста, коммент. А. Ф. Грязнова. Москва : Республика, 1997. 351 с.
8. Тард Г. Законы подражания. Москва : Академ. проект, 2011. 304 с. (Психологические технологии).
9. Blumer H. Symbolic Interactionism. Perspective and Method. New Jersey, 1969. P. 70.
10. Bourdieu P. Raison pratiques. Sur la théorie de l'action. Paris: Ed. de Seuil, 1994. P. 23–24.
11. Spencer H. The Principles of Sociology. London : Read Books, 2013. 908 p.

References

1. Burde P. Sotsialnoe prostranstvo: polya i praktiki / per. s fr., sost., obsch. red. per. i poslesl. N. A. SHmatko. Sankt-Peterburg : Aleteyya; Moskva : Institut eksperimentalnoy sotsiologii, 2005. 576 s. (Gallicinium).
2. Burde P. Sotsiologiya politiki. Moskva : Socio-Logos, 1993. 336 s.
3. Zimmel G. Izbrannyye raboty. Kiiiv : Nika-TSentr, 2006. 360 s. (Sdvig paradigmy).
4. Kant I. Antropologiya s pragmaticheskoy tochki zreniya. Sankt-Peterburg : Nauka, 1999. 471 s. (Slovo o suschem).
5. Platon. Gosudarstvo. Sochineniya v 3 t. T. 3. CH. 1. Moskva : Myisl, 1971. S. 89–454.
6. Svendsen L. Filosofiya modyi / per. s norv. A. SHipunova. Moskva : Progress-Traditsiya, 2007. 256 s.
7. Smit A. Teoriya npravstvennyih chuvstv / vst. st. B. V. Meerovskogo ; podgot. teksta, komment. A. F. Gryaznova. Moskva : Respublika, 1997. 351 s.
8. Tard G. Zakony podrajaniya. Moskva : Akadem. Proekt, 2011. 304 s. (Psihologicheskie tehnologii).
9. Blumer H. Symbolic Interactionism. Perspective and Method. New Jersey, 1969. P. 70.
10. Bourdieu P. Raison pratiques. Sur la théorie de l'action. Paris: Ed. de Seuil, 1994. P. 23–24.
11. Spencer H. The Principles of Sociology. London : Read Books, 2013. 908 p.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ФЕНОМЕНА ПОДРАЖАНИЯ В МОДУСЕ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ XVIII-XX ВЕКОВ

Безуглая Руслана Ивановна – доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник, Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины, г. Киев

Статья посвящена исследованию феномена подражания в модусе гуманитарного знания XVIII-XX веков. Выяснено, что феномен подражания рассматривается учеными с разных методологических позиций и в различных дискурсах. Утверждается, что именно в данный исторический период были созданы первые фундаментальные работы, в которых подражание исследуется как целостный социокультурный феномен. Выявлено, что подражание является амбивалентным феноменом исследование которого требует междисциплинарного подхода. Доказано, что проблема подражания остается актуальной для современного общества.

Ключевые слова: подражание, феномен, гуманитарное знание, социальные практики, культурные практики, исследования.

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL BASES OF STUDYING THE PHENOMENON OF IMITATION IN THE MODUS OF HUMANITARIAN KNOWLEDGE OF THE XVIII-XX CENTURIES

Bezuhla Ruslana – Doctor of Study of Art, Associate Professor, Chief Researcher, Institute of Contemporary Art Problems National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The article is devoted to the study of the imitation phenomenon in the modus of humanitarian knowledge of the XVIII-XX centuries. It turned out that the phenomenon of imitation is considered by scientists from different methodological positions and in various discourses. It is argued that it was during this historical period that the first fundamental works were created in which imitation is studied as an integral sociocultural phenomenon. It was revealed that imitation is an ambivalent phenomenon, the study of which requires an interdisciplinary approach. It is proved that the problem of imitation remains relevant for modern society.

Key words: imitation, phenomenon, humanitarian knowledge, social practices, cultural practices, research.

UDC 111.852:7.01(091)

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL BASES OF STUDYING THE PHENOMENON OF IMITATION IN THE MODUS OF HUMANITARIAN KNOWLEDGE OF THE XVIII-XX CENTURIES

Bezuhla Ruslana – Doctor of Study of Art, Associate Professor, Chief Researcher, Institute of Contemporary Art Problems National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The aim of the article is to investigate and systematize existing theories regarding the conceptualization of imitation in the modus of humanitarian knowledge of the XVIII-XX centuries. An interdisciplinary approach provides a solution to the scientific problem of determining the specifics of imitation as a multidimensional phenomenon.

Research methodology. The theoretical and methodological basis for the study were such general scientific approaches as: systemic, which made it possible to study imitation as an ambivalent multi-aspect sociocultural phenomenon; the axiological approach made it possible to clarify the role and importance of imitation in social and cultural practices; an interdisciplinary approach ensured the use in the analysis of the phenomenon of imitation of the theoretical achievements of the social and humanitarian sciences.

Results. The research results have theoretical significance, which consists in expanding the subject field of cultural studies, in particular, imitation is considered as a sociocultural phenomenon that directly affects the cultural practices of our time.

Scientific novelty. In the article, imitation is considered as an ambivalent sociocultural phenomenon aimed at the unification of society. Based on the analysis of scientific works of the 18th-20th centuries in the social and humanitarian sphere, the positive and negative features of imitation were revealed, its role in social communication was clarified.

The practical significance. The results contribute to a deeper understanding of imitation as a sociocultural phenomenon, including a further study of the essential specifics of imitation from different perspectives. Understanding the laws of imitation, its positive and negative properties and impacts on the development of modern society will prevent the negative impact of globalization processes on national culture and art.

Key words: imitation, phenomenon, humanitarian knowledge, social practices, cultural practices, research.

Надійшла до редакції 22.10.2019 р.

УДК 791.9

ВИДОВИЩЕ ТА ВИДОВИЩНІСТЬ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Гайдукевич Катерина – кандидат культурології,
доцент кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-5972-4693>,
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.299>
gajdykevich@ukr.net

Обґрунтовано, що видовища характеризуються специфічними ознаками, серед яких варто наголосити на культурній цінності, що виявляється у використанні видовищем різних складових культури. Доведено, що видовища є показниками суспільних зрушень у системі цінностей, ідеологій, наявних і латентних проблем, устремлень та бажань громадськості. Показано, що в сучасній культурі України пріоритетною є функція соціальної регуляції й формування суспільної думки, яка реалізується у форматі імітативних практик та множинних культурних інтерпретацій. Проаналізовано напрями, за якими розвиватимуться видовища й видовищність в Україні: зміцнення й популяризація традиційних видовищних заходів; усталення нових видовищних практик; збагачення видовищної культури інноваційними формами та практиками.

Ключові слова: видовище, видовищність, видовищна культура, культурні практики, культурні цінності.

Постановка проблеми. Історія розвитку людства свідчить, що видовище, як соціальний інститут та форма регуляції людської діяльності, є потужним засобом впливу на духовний розвиток людини. Проте, в сучасній культурі України спостерігається динамічне зростання проявів видовищної культури у непритаманних для неї галузях суспільного життя: політиці та релігії, спорті й освіті, економіці і медицині. Видовищністю просякнуті діяльність державних та громадських інституцій, культурно-просвітницьких й рекреаційно-спортивних заходів, повсякдення окремої людини, її цінності, устремління та мрії. Світ видовищ, як зазначають Л. Наумова та М. Хренов, вийшовши далеко за межі традиційних видів мистецтва (театру, цирку, кіно та телебачення), детермінує видовищні ознаки в універсальні риси сучасної культури.

Водночас, тенденції розвитку видовищної культури є доволі складними для системного ґрунтового дослідження, оскільки вивчаються за допомогою методик, що застосовуються у різних наукових галузях: соціології, філософії, політології, етнографії, культурології тощо. На цьому тлі окреслюється термінологічна розпорошеність, концептуальна неузгодженість й не глибинна дослідженість видовищної культури загалом та видовищ зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні засади видовищ, їхні основоположні принципи, класифікаційні ознаки та структурно-функціональне навантаження досліджуються у працях, що вже стали класичними – А. Банфі, А. Беніфанда, К. Жигульського, В. Кісіна, Л. Наумової, М. Хренова. На естетизації видовищ та його використанні з метою впливу на масову свідомість акцентують увагу М. Пашкевич, Я. Ратнер, Р. Ширман, І. Шубіна. Серед досліджень і публікацій науковців окремим аспектам видовища (взаємозв'язкам із працею, спілкуванням, економікою, владою, соціальними цінностями), присвячено статті О. Жуковіна, Я. Крижанівської, Т. Лютого. Чи не єдиним вітчизняним дисертаційним дослідженням у царині видовищної культури є праця О. Лачко, яка у розділах «Сутнісні характеристики театрального постмодернізму в контексті видовищної культури ХХ ст.» та «Мистецькі аспекти втілення постмодерністських театральних практик у контексті видовищної культури України» досліджує інноваційні форми видовищ (перформанс, гепенінг та інвайронменту), проте системного обґрунтування поняття «видовища», як власне, і аналізу тенденцій його розвитку, в роботі бракує. Окремі статті мистецтвознавців – Г. Вишеславського, Т. Грідяєва, В. Склярова – присвячені гепенінгу, перформативним практикам, мистецькому акціонізму в цілому, розкривають історичний розвиток та соціальне призначення цих видовищних практик.

Не можна оминати увагою й монографічні дослідження К. Станіславської та Л. Саєнкової, що містять аналіз різноманітних видовищних форм й висвітлюють тенденції трансформації видовищної культури в умовах переходу суспільства від масового до інформаційного.

Підкреслюючи важливість набутих знань щодо видовищної культури в цілому та видовищ зокрема

(їхніх функцій, типологій, ознак, соціальної детермінованості), маємо, на жаль, констатувати, що досліджень, які б передбачали системне і вичерпне висвітлення видовища та видовищності у сучасній культурі України, у вітчизняному науковому просторі бракує. Пояснюється це, з одного боку, складністю вивчення феномену видовищної культури у його цілісності, а, з іншого – неможливістю його об'єктивного дослідження у контексті розгляду лише окремих аспектів.

Мета статті полягає в обґрунтуванні значимості та тенденцій розвитку видовища й видовищності в сучасній культурі України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Видовище як самоцінне явище культури характеризується певними визначеннями, до яких належать такі поняття як «видовищність», «видовищна культура», «видовищні практики», «видовищний час» тощо. Етимологічний аналіз поняття «видовище» сягає своїм корінням латинського слова «spectare» та однокорінних слів англ. «spectacle», фр. «spectacle», нім. «Spektakel», що у перекладі означає «дивитися, споглядати». Щодо видовищності, погоджуємося з визначенням цього поняття, запропонованим В. Кісіним, який обґрунтовує видовищність як «спеціально організовану у часі та просторі публічну демонстрацію соціально значущої поведінки» [7; 35]. Навіть побіжний аналіз походження й тлумачення значення поняття «видовище» дозволяє стверджувати, що воно пов'язане з численними проявами культурної діяльності людини: годинами відпочинку, релігійними культами, трудовою діяльністю, соціальними рухами, громадською активністю тощо. Видовище, будучи кардинально відмінним від буденних ритмів, «випадаючи» із культурних подій повсякдення, інтенсифікує культурне життя, утверджуючи важливі, характерні для даної групи цінності (доволі часто – сакральні); сприяючи їхній адаптації до культурних традицій сучасності. Це дає окремим науковцям підстави стверджувати, що саме рівень видовищності й визначатиме у найближчому майбутньому «ціннісну вартість» культурного твору [19; 7].

У сучасній культурології існує чимала кількість класифікацій видовищ, основу яких складають різні ознаки: часова, просторова, соціологічна, кількісна, аксіологічна, типологічна тощо. Загальноживаною у вітчизняній гуманітаристиці вважається класифікація видовищ, розроблена А. Банфі, згідно з якою усі видовища можна поділити на:

- народні (тобто, видовища «вільної суспільної взаємодії», видовища, що не передбачають чіткого розподілу на акторів та глядачів, будучи безумовно колективними та відкритими);
- утилітарні (тобто такі, де вже простежується рольова відмінність між актором та глядачем, хоча останній ще має активну позицію як-от у весільних обрядах або релігійних ритуалах);
- художньо організовані (видовища, у яких виконавці відокремлені від єдиного колективу глядачів чітко розписаними ролями, до прикладу, можемо навести театр або кінематограф) [1; 66-67].

З точки зору трансформаційних змін у соціальній структурі та аксіологічній системі сучасного суспільства, цікавою, на наш погляд, видається диференціація видовищ, запропонована М. Хреновим. Вчений пропонує класифікувати видовища на традиційні видовищні форми (ритуали, народні свята та гуляння, що переважають у традиційній культурі), традиційні видовищні види мистецтва (цирк, театр, естрада, що переважають у суспільстві конс'юмеризму) й технічні масові видовища (кіно, телебачення, Інтернет, що набувають поширення у інформаційну добу) [21; 5].

М. Пашкевич обґрунтовує думку про доцільність класифікації видовищ на природні явища (захід сонця, виверження вулкану, водоспад), тобто, створені природою, й такі, на які людина впливає лише опосередковано; спонтанні (тобто, видовища спровоковані, у яких людина є активним ініціатором лише на початку заходу, проте нездатна впливати на його перебіг або процес у подальшому) та організовані (такі, що вимагають безпосередньої участі людини від початку події до її завершення, а тому є керованими й наперед визначеними). І лише організоване видовище функціонує за законами драматургії та театрального мистецтва [15; 106-110].

В. Кісін здійснює класифікацію видовищ, послуговуючись хронологічним методом дослідження: доісторичні видовища охоплюють мисливські ігри, поховальні ритуали, тотемні танці тощо; видовища первісних цивілізацій характеризують ініціації, містерії, діяльність шаманів; стародавні видовища відображаються у народних обрядах та іграх, релігійних святкуваннях й театралізованих виставах, містеріях та процесіях; видовищні мистецтва сучасності зводяться, передусім, до професійного театру, цирку, кіно, спортивних змагань, масових свят [7; 19-20].

Деякі дослідники класифікують видовища за ознакою домінування у певній групі конкретної функції. Так, Я. Ратнер пропонує вивчати змістовно-психологічні видовища (театр, кіномистецтво та телебачення); розважальні (оперета, цирк, естрада, мюзик-хол); комунікаційні видовища [16; 131].

Як бачимо, у численних класифікаційних підходах відбивається культурно-історична динаміка видовищ, їхня еволюційна трансформація, що дозволяє стверджувати думку про видовище як культурне явище із властивими, притаманними йому засадничими рисами. Серед останніх ученими

визначаються: колективність, симультанність, звернення до глядача, екстатичність та емоційність, цілісність, синкретичність і образність. Водночас, ці ознаки не є сталими й набувають особливого забарвлення залежно від певних соціально-культурних умов.

Так, *колективність*, як засаднича складова видовища (у В. Кісіна вона означена як «соборна»), полягає у тому, щоб «виробляти й утверджувати в людях емоційне, фізичне відчуття «ми», виховувати почуття колективізму, роду, племені (а пізніше – поселення, села, міста, народу, країни)» [19; 21]. Традиційне видовище зводиться, переважно, до створення умов для безпосередньої участі громадськості у заході, задоволення її потреб у творчому й аксіологічному вираженні себе як «історичного суб'єкта»; налагодження колективного емоційного контакту та колективного переживання, що і є, по суті, реалізацією потреби людини у соціальності [20, 21]. Однак, під впливом процесів масовизації, у суспільстві формується, за висловленням А. Моля, мозаїчна культура, за якої людина «знає трішки про все на світі, проте структурність її мислення неймовірно обмежена» [12; 44]. Процеси масовизації культури спричиняють розвиток масової ментальності та масової свідомості які, у свою чергу, деформують усталені форми видовища.

Значно збільшують можливості *комунікативного* потенціалу видовища технологічні інновації (мультимедійність, інтерактивність, Інтернет-мережа). Якщо у традиційній видовищній культурі така риса як «звернення до глядача» передбачає акцентування на «активне сприйняття та оцінку колективного реципієнта» [19; 18], й спонукає до зміцнення співучасті, співпереживання, співчуття, співтворчості, то у сучасному суспільстві, завдяки візуалізації, сприйняття видовища вже не вимагає рецепції в її колективних формах, тобто концентрації певної кількості осіб у єдиному просторі та встановлення безпосереднього контакту між ними. Це нівелювання комунікативних процесів між особами, локалізованими в одному просторі, залишатиметься, на думку багатьох вчених, характерною ознакою не лише індустріального, але й постіндустріального суспільства [20, 21].

Ще однією особливістю видовищної культури є *синкретизм* технічних інновацій та живої дії, поєднання споглядального й інтерактивного, спонтанного і спланованого, що особливо яскраво простежується під час сценарно-режисерської розробки театралізованих подій (до прикладу, згадаймо про інтерактивний театр або ж інтерактивний фільм). Видовище, вбираючи у себе різні види культури, охоплює й відповідне оформлення простору та супроводжуючих видовище театралізованих дій; і літературу (від драми до комедії у різних її проявах), й музичне, хореографічне та пластичне мистецтва (графіку, живопис, скульптуру тощо). Усі ці складові у видовищі органічно переплітаються, взаємодіють одне з одним, утворюючи синкретичну єдність; утверджуючи серед учасників інтенсивну емоційну атмосферу, атмосферу натхнення, радості, сподівань (якщо очікується свято) або ж – болю, стурбованості, напруги (якщо видовище відображає суспільний конфлікт шляхом страйків, демонстрацій, політичних шоу, віртуального «потлача» тощо).

Паралельно з масовістю, колективністю, зверненням до глядача та синкретичністю, простежується зміна цих рис у бік індивідуального споживання, що пояснюється активним використанням у суспільстві інтерактивного екрану й поширенням, унаслідок цього, «відокремленості, відчуженості та самотності глядача» [17, 80]. Яскравим прикладом може бути організація видовищ у «реальному» часі, але у віртуальному просторі (прямі трансляції, інтерактивність глядача без безпосередньої його участі).

Кардинально відмінною у своїх проявах виявилися й така ознака видовища як *симультанність*: вітчизняна культура характеризується численними прикладами, за яких із видовищ практично виключаються змістова вимогливість, інтелектуальна вагомість повідомлення та причинно-наслідкові зв'язки, наслідком чого стає втрата відчуття «об'єктивності, істинності та адекватності тексту». Натомість, вихідними принципами визнаються креативність самоорганізації, спонтанна активність й імпровізація. Спостерігається ситуація, коли видовищна форма набуває значення «моделі-символу» – ризоморфного середовища без суб'єкта і об'єкта, без початку і кінця, без можливості встановлення прогресивного чи регресивного характеру його розвитку... Самодостатність ризиomi обумовлює нескінченність її інтерпретацій, неможливість дійти до єдиного правильного варіанту трактування: намагання визначити явище врешті-решт зведеться до самого явища» [19; 31-32].

Традиційні видовища характеризуються одномоментністю святкової дії та безпосереднім її сприйняттям учасниками заходу; протиставленням буденності через демонстрацію виняткового, незвичайного, неочікуваного й незвичного; не лише присутністю на заході глядача, але його повноправним співавторством, що є визначальною засадою цієї «стихії ідеального світу, у якому немає заборон та обмежень» [22]. У традиційних формах видовищ глядач виконує одночасно декілька ролей, будучи і учасником, й творцем, формуючи «неповторні емоційні, змістові відтінки конкретної дії, що існує лише у момент виконання й зникає по її завершенню» (Хренов, 2016). Натомість у

видовищах сучасності людина презентує себе, переважно, як спостерігач. Найкраще ця думка підтверджується у процесі аналізу телевізійних шоу («Х-Фактор», «Майстер-шеф», «Голос країни», «Дізель-шоу», «Зважені та щасливі», «Школа доктора Комаровського», «Жди мене», «Свобода слова»), коли активність глядача обмежується інформаційними повідомленнями на підтримку одного з учасників телеконкурсу або ж активним обговоренням телепрограми у соціальних мережах.

Звісно, що технічні масові видовища, зафіксовані на плівці й незалежні від безпосередньої участі у видовищі глядача, передбачають інші типи взаємодії із аудиторією [22]. Тому, якщо у традиційній видовищній культурі ми спостерігаємо формування цілісного глядацького образу, то у сучасній видовищній культурі «глядацький образ стає фрагментарним й функціонує як знак-кліп» [9; 5]. Водночас, можемо стверджувати, що у вітчизняному суспільстві зростає потреба участі у традиційних формах видовищності, які «здатні створити «живий контакт», «відрізняються екстатичністю й тілесністю», «тамують спрагу до колективної «гіперконтактності» [3; 24]. Ця тенденція яскраво проявляється у зростанні популярності різноманітних фестивалів й локальних свят («Фестиваль картоплі», «Фестиваль дерунів», «Фестиваль льону», «Свято вулиці», «Свято селища» тощо).

Видовищність, будучи імпліцитно притаманною багатьом видам культури, спонукає до виникнення нових форм свого втілення та виконання нею конкретних цілей. Так, прикладом реалізації певних *політико-ідеологічних завдань* можуть бути пісенні конкурси (наприклад, «Євробачення» або «Голос країни»), військово-політичні паради (організовані на День незалежності або День Конституції України), спортивні заходи (участь наших співвітчизників у міжнародних спортивних змаганнях), політичні шоу («Соло», «Право на владу» та ін.). Це й зрозуміло, адже «привабливість видовища, його яскравість, зовнішня ефектність, роблять його вагомим інструментом у боротьбі за масову свідомість. За допомогою ефективного видовища можна прищепити стереотипні переконання й сформувати наперед визначену громадську думку» [15; 108].

Комунікативно-інтегративне призначення видовищ спрямоване на подолання «ідентифікаційної кризи», адже, беручи участь у будь-якій видовищній формі, особа «отримує можливість уявити себе в певному історичному контексті, відчутти приналежність до однієї з соціальних груп, усвідомити себе частиною тієї чи іншої культурної традиції» (Станіславська, 2016, с.31). До прикладу, можемо згадати такі видовищні заходи як «Зимова країна», фестиваль блогерів «Відеожара», численні музичні фестивалі, що набули неабиякої популярності в Україні («Atlas Weekend», «Leopolis Jazz Fest», «Рок Булава», «Країна мрій»).

Думку про *соціальну та культурну значимість* видовищ, Г. Вишеславський обґрунтовує на прикладі мистецько-видовищних форм: «видовищність перестала бути переважною ознакою екранних та сценічних мистецтв і поширилася на мистецтво візуальне, спричинивши в ньому значні зміни... міжвидові кордони майже зникли ... інакшою стала роль автора і глядача. Нові форми мистецтва існують у культурі паралельно з традиційними творами, спричиняючи характерну для ХХ–ХХІ століть гетерогенність культурного життя» [3; 23]. Так, видовищних ознак набула сучасна інсталяція, яка організовується у певному, відносно незалежному, просторі, «іншому світі»; має відмінну від буденної, штучно створену, «ілюзорну» реальність; унікальна за способом передачі інформації та темпоральністю; тяжіє до симбіозу мистецтв, поєднуючи вербальне й візуальне, слово й зображення, різні мистецькі види й практики, а також «об'єкти, архітектуру, театр, кіно, музику, світло і навіть самих глядачів, чії емоційні реакції, сміх, коментарі стають частиною загальної «вистави», що створює прямі асоціації з видовищним дійством» [19; 242]. Прикладом можуть бути інсталяції з писанок української мисткині О. Мась («Погляд у вічність», «Вівтар націй»), відеоінсталяції О. Чепелик («Генезис», «Колайдер», «Передчуття війни»), медійний проект В. Сидоренка («Аутентифікація», «Деперсоналізація»).

Видовищністю переповнені гепенінг та перформативні практики, яким притаманні колективність сценічної дії та її ігровий характер, унаслідок чого руйнується жорстке відмежування актора й глядача, але посилюється провокативність, епатажність та інтерпретативна множинність; відсутній диктат Автора, але наявна єдність часопростору [10; 163]. К. Станіславська переконана, що така видовищна форма як перформанс може претендувати на модель сучасної культури, адже він є «максимально соціальним і відкритим для усіх тем і проблем буття, стверджує нове визначення ролей автора і персонажа, створює нові комунікативні ситуації, руйнує стереотипи сприйняття, формує і виховує нову аудиторію, сприяє появі нових мистецьких форм» [19; 91]. Такими, до прикладу, є гепенінги В. Кауфмана «Листи до землян, або Восьма печать»; А. Сарано, А. Федірко й І. Каленік «Остання вечерея-2000»; перформанси В. Бажая «Макбет», серія «Фетиш»; П. Старуха «Манна», «Der Winter ist da», «Der Fruhling ist da»; О. Чепелик «Хор глухонімих» тощо.

Висновки. Істинне розуміння значимості видовища в сучасній культурі України видається неможливим без урахування світових тенденцій та розуміння вітчизняної культурно-історичної динаміки.

Видовище та видовищність характеризуються дуалістичним характером: з одного боку, вони є засобом вираження креативної культурної діяльності суспільства, а, з іншого, – відтворюють нереалізовані очікування й наявні конфлікти, що вирують у суспільстві. Тому зміни та перетворення, якими супроводжується функціонування видовищ у культурному просторі України, є чутливими показниками суспільних зрушень у системі цінностей, ідеологій, наявних і латентних проблем, устремлень та бажань громадськості. Це спонукає до розуміння того, що будь-яке видовище здатне трансформуватися із засобу культурного самовираження громадськості у форму агресивного, маніпулятивного та неконтрольованого впливу на людину.

У сучасному суспільстві видовищу притаманна така ознака як культурна цінність, що виражається у використанні ним різних складових культури – від символів, знаків, ритуалів, церемоній, до окремих видів сучасного мистецтва та культурних практик (перформанс, гепенінг, флешмоб, фестивалі, шоу тощо).

Видовище як універсальне явище культури, характеризується залежністю від соціально-культурних й політичних умов життя та високою адаптивністю до них, виконує численні функції (комунікативну, виховну, розважальну, естетичну, інші). Актуалізація останніх відбувається відповідно до нагальних проблем сьогодення, тому в сучасній культурі України пріоритетною є функція соціальної регуляції й формування суспільної думки. На відміну від традиційної культури, де означена функція реалізувалася шляхом дотримання сакральних звичаїв та обрядів, в сучасному суспільстві видовище реалізує цю функцію у форматі імітативних практик та численних культурних інтерпретацій.

Можемо стверджувати, що видовища й видовищність в культурі сучасної України розвиватимуться у найближчому майбутньому за такими напрямками: зміцнення й популяризація традиційних видовищних заходів, спрямованих на збереження та утвердження традиційних культурних цінностей українців; усталення нових видовищних практик, що обумовлено неперервністю культурних впливів й запозичень та підтверджує відсутність універсальної структури видовища; збагачення видовищної культури інноваційними формами та практиками, у тому числі подальшим «зануренням» видовища у непритаманні для нього раніше сфери людської життєдіяльності.

На жаль, охопити у окремій статті феномен видовища та видовищності у всій цілісності, багатоманітності й варіативності, видається неможливим. Тому подальших досліджень вимагають вивчення структурно-функціонального наповнення видовищ, закономірності розвитку видовищної культури, функцій та форм реалізації, динаміки суспільного життя у контексті взаємозв'язків із видовищною культурою.

Список використаної літератури

1. Банфи А. Философия искусства / Пер. с итал. Г. П. Смирнова. Москва: Искусство, 1989. 384 с.
2. Бенифанд А. В. Праздник: сущность, история, современность / отв. ред. Р. А. Злотников. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1986. 140 с.
3. Вишеславський Г. Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму. *Мистецтвознавство України*. 2018. № 18. С.23-31.
4. Генон Р. Символы священной науки: пер. с фр. Москва: Беловодье, 2004. 496 с.
5. Грідяєва Т. Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні 1960 – перша пол. 1990-х років. *Народознавчі зошити*. 2015. № 4. С. 599-607.
6. Жуковін О. Видовище як універсальне явище загальнолюдської культури. *Вісник ДАКККиМ*. Київ: Міленіум, 2012. № 1. С. 154-157.
7. Кісін В. Як видовища породили режисуру. *Режисура як мистецтво та професія*. Київ: НО Центр «АЕЛС-технологія», 1998. Кн.1. 102 с.
8. Конович А., Кудашов В.. Зрелищность праздника как фактор формирования историко-культурной идентичности. *Вестник СПбГУКИ*. 2017. № 3. С. 57-61.
9. Крыжановская Я. С. Визуальное и зрелищное. *Вопросы культурологии*. 2009. № 10. С. 4-7.
10. Лачко О. Рецепція постмодернізму в сучасній театральній культурі України: дис. ... канд. миств.: 26.00.04 / Харків : ХДАК, 2019. 196 с.
11. Лютий Т. Культура видовищних задовольень. *Тиждень*. 2018. № 4. 25 січня. URL: <https://tyzhden.ua/Columns/50/208331> (Дата звернення: 08.07.2019).
12. Моль А. Социодинамика культуры. Москва: Прогресс, 1973. 407 с.
13. Наумова Л. М. Видовище як феномен культури. Соціокультурний вимір. Київ : КиМУ, 2006. 234 с.
14. Нові медіа в сучасному суспільстві: культурологічний вимір: монографія / В. М. Судакова, М. Ю. Наумова та ін. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2017. 352 с.
15. Пашкевич М. Зміст і типологія видовищ як особливої форми культури. *Культура і сучасність*. Київ, 2009. № 2. С.106-110.
16. Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. Москва: Искусство, 1980. 135 с.
17. Саенкова Л. П. Массовая культура: Эволюция зрелищных форм. Минск.: БГУ, 2003. 123 с.
18. Склярова В. С. Визуальные повороты и зрелищная культура: теоретические аспекты и культурные практики. *Вестник культуры и искусств*. 2017. № 4 (52). С.116-120.

19. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАКККиМ, 2016. 352 с.
20. Станіславська К.І. Теоретики видовищної культури про зміст та класифікацію видовищ. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр... Київ: Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 190-196.
21. Хренов Н. Зрелище в епоху восстання масс. Москва : Наука, 2006. 646 с.
22. Хренов Н. Взаимодействие зрелищных и визуальных форм в современной культуре. *Культура культуры*. 2014. № 2. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-zrelischnyh-i-vizualnyh-form-v-sovremennoy-kulture>. (Дата звернення: 06.08.2019).
23. Ширман Р. Режисер і телевізійне видовище. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2012. Вип. 7. С. 132-144.
24. Шубина И. Б. Драматургия и режиссура зрелища. Игра, сопровождающая жизнь. Ростов на Дону : Феникс, 2006. 285 с.

References

1. Banfy A. (1989). *Fylosofya yskusstva*. M.: Yskusstvo, 384 s. [in Russian].
2. Benyfund A. V. (1986). *Prazdnyk: sushchnost, ystoryia, sovremennost*. Krasnoiar. un-ta, 140 s. [in Russian].
3. Vysheslavskiy H. (2018). Hepenih i yoho mistse na mapi terminolohichnoi systemy aktsionizmu. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. № 18, С.23-31. [in Ukrainian].
4. Genon R. (2004). *Simvoly svyashennoj nauki*. Moskva: Belovode, 496 s. [in Russian]
5. Hridiaieva T. (2015). Performans ta prostorovi mystetski podii-aktsii v Ukraini 1960-kh – persha pol. 1990-kh rokiv. *Narodoznavchi zoshyty*. № 4, S. 599-907. [in Ukrainian].
6. Zhukovin O. (2012). Vydovyshche yak universalne yavlyshche zahalnoлюдskoi kultury. *Visnyk DAKKIM*. Kyiv: Milenium, № 1, S. 154-157. [in Ukrainian].
7. Kisin V. (1998). Yak vydovyshcha porodly rezhysuru. Rezhysura yak mystetstvo ta profesiiia. Kyiv: NO Tsentr «AELS-tekhnohiiia», Kn.1, 102 s. [in Ukrainian].
8. Konovich A., Kudashov V. (2017). Zrelishnost prazdnika kak faktor formirovaniya istoriko-kulturnoj identichnosti. *Vestnik SPbGUKI*. № 3, С.57-61. [in Russian].
9. Kryzhanovskaya Ya. S. (2009). Vizualnoe i zrelishnoe. *Voprosy kulturologii*. № 10, S. 4-7. [in Russian].
10. Lachko O. (2019). Retseptsiia postmodernizmu v suchasni teatralnii kulturi Ukrainy : dys. ... kand. myst-va: 26.00.04 / Kh.: KhDAK, 196 s. [in Ukrainian].
11. Liutyi T. (2018). Kultura vydovyshchnykh zadovolen. Tyzhden. № 4. 25 sichnia. URL: [https // tyzhden.ua/Columns/50/208331](https://tyzhden.ua/Columns/50/208331). (Data zvernennya: 08.07.2019). [in Ukrainian].
12. Mol A. (1973). *Sociodinamika kultury*. Moskva: Progress, 407 s. [in Russian].
13. Naumova L. M. (2006). Vydovyshche yak fenomen kultury. *Sotsiokulturnyi vimir*. Kyiv : KyMU, 234 s. [in Ukrainian].
14. Sudakova V. M. (2017). Novi media v suchasnomu suspilstvi: kulturolohichnyi vimir: monohrafiia / V. M. Sudakova, M. Yu. Naumova ta in. K.: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 352 s. [in Ukrainian].
15. Pashkevych M. (2009). Zmist i typolohiia vydovyshch yak osoblyvoi formy kultury. *Kultura i suchasnist*. K. № 2, S.106-110. [in Ukrainian].
16. Ratner Ya. V. (1980). *Esteticheskie problemy zrelishnyh iskusstv*. Moslva: Iskusstvo, 135 s. [in Russian].
17. Saenkova L. P. (2003). *Massovaya kultura: Evolyuciya zrelishnyh form*. Mn.: BGU, 123 s. [in Russian].
18. Sklyarova V. S. (2017). Vizualnye povoroty i zrelishnaya kultura: teoreticheskie aspekty i kulturnye praktiki. *Vestnik kultury i iskusstv*. № 4 (52), S.116-120. [in Russian].
19. Stanislavska K. I. (2016). *Mystetsko-vidovyshchni formy suchasnoi kultury: monohrafiia*. Kyiv : NAKKКиМ, 352 s. [in Ukrainian].
20. Stanislavska K.I. (2012). *Teoretyky vydovyshchnoi kultury pro zmist ta klasyfikatsiiu vydovyshch*. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Kyiv: Milenium, Vyp. 21. S. 190-196. [in Ukrainian].
21. Hrenov N. (2006). Zrelishe v epohu vosstaniya mass. Moskva : Nauka, 646 s. [in Russian].
22. Hrenov N. (2014). Vzaimodeystvie zrelishnyh i vizualnyh form v sovremennoj kulture. *Kultura kultury*. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-zrelischnyh-i-vizualnyh-form-v-sovremennoy-kulture>. (Data zvernennya: 06.08.2019). [in Russian].
23. Shyrman R. (2012). Rezhyser i televizijne vydovyshche/ *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini*. Vyp. 7. S. 132-144.
24. Shubina I. B. (2006). *Dramaturgiya i rezhissura zrelisha. Igra, soprovodzhdayushaya zhizn*. Rostov na Donu : Feniks, 285 s. [in Russian].

РЕЛИЩЕ И ЗРЕЛИЩНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ УКРАИНЫ

Гайдукевич Екатерина – кандидат культурологии,
доцент кафедры ивент-менеджмента и индустрии досуга,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Обосновано, что зрелища характеризуются специфичными признаками, среди которых необходимо акцентировать внимание на культурной ценности, которая выражается в использовании зрелищем разных составляющих культуры. Доказано, что зрелище является показателем общественных сдвигов в системе ценностей,

ідеологій, явних і латентних проблем, устремлений і желаний общественности. Показано, що в сучасній культурі України пріоритетною є функція соціальної регуляції і формування громадського мненія, котра реалізується в форматі імітативної практик і багаточисельних культурних інтерпретацій. Проаналізовані напрямки, по котрим розвиваються зрелища і зрелищность в Україні: зміцнення і популяризація традиційних зрелищних заходів; зміцнення нових зрелищних практик; збагачення зрелищної культури інноваційними формами і практиками.

Ключевые слова: зрелище, зрелищность, зрелищная культура, культурні практики, культурні цінності.

SPECTACLE AND ENTERTAINMENT IN THE MODERN CULTURE OF UKRAINE

Haidukevich Katerina – Candidate of Cultural Studies,
Associate Professor of Event Management and Leisure Industry Department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

It is substantiated that the spectacle is characterized by specific features, among which it is worth emphasizing the cultural value that is expressed in the use by the spectacle of different components of the culture. It has been proved that the spectacles are indicators of social shifts in the system of values, ideologies, existing and latent problems, aspirations and desires of the public. It is shown that in the contemporary culture of Ukraine the priority is the function of the social regulation and the formation of the public opinion that is implemented in the format of imitative practices and multiple cultural interpretations. The directions for development of the spectacles and entertainment in Ukraine are analyzed: strengthening and promoting traditional entertainment events; establishing new entertaining practices; the enrichment of the spectacular culture with innovative forms and practices.

Key words: spectacle, entertainment, spectacular culture, cultural practices, cultural values

UDC 791.9

SPECTACLE AND ENTERTAINMENT IN THE MODERN CULTURE OF UKRAINE

Haidukevich Katerina – Candidate of Cultural Studies,
Associate Professor of Event Management and Leisure Industry Department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Relevance of research. The world of spectacles, going far beyond the traditional arts, determines spectacular signs in the universal features of the modern culture. Therefore, *the aim of this paper* is to substantiate the importance of the spectacle in the modern culture of Ukraine and to find out the tendencies of the development of entertainment in the domestic cultural space. *The research methodology* is based on the application of an interdisciplinary approach, which allowed to integrate the methods from different humanities. In particular, the use of comparative analysis and synthesis created the conditions for revealing the basic features of the spectacle and justified their change in the context of a specific historical and cultural reality. The structural and functional method allowed to reveal the essence of the spectacle, its structural and receptive aspects, which contributed to the understanding of the cultural value of the spectacle as a social institution. With the help of the historical-genetic method it was possible to trace the evolution of the spectacle in the modern cultural space of Ukraine and to identify the factors that influence the trends of the development and conditions of functioning of the spectacular culture. *The scientific novelty* is the conceptualization of new knowledge regarding the trends in the development and formation of the spectacular culture in the domestic space. **Conclusions.** The spectacle and entertainment are characterized by specific features, among which it is advisable to emphasize the cultural value, which is expressed in the use of the spectacle of different components of culture (symbols, signs, rituals, ceremonies, art, cultural practices). Spectacles are sensitive indicators of the societal shifts in the public values, ideologies, existing and latent problems, aspirations and desires. The actualization of numerous functions of the spectacle is in accordance with the urgent problems of the present day, that is why in the modern culture of Ukraine the priority is the function of the social regulation and formation of the public opinion. Unlike traditional culture, where the specified function is realized through the observance of the sacred customs and rituals, in the modern society the spectacle implements this function in the form of imitative practices and multiple cultural interpretations. It is justified that the spectacle and the entertainment in the culture of modern Ukraine will develop in the following directions: strengthening and promoting the traditional entertaining activities aimed at preserving and promoting the traditional cultural values of the Ukrainians; establishing new entertaining practices due to the continuity of the cultural influences and borrowings; the enrichment of the spectacular culture with innovative forms and practices.

Key words: spectacle, entertainment, spectacular culture, cultural practices, cultural values.

Надійшла до редакції 18.11.2019 р.

УДК 792.05:[7.072.2:167

СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР : ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЛОГІЇ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Юдова-Романова Катерина – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-2665-390X>,
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.300>
iudovakateryna@gmail.com

Досліджено сценічний простір як універсалью художньої культури у контексті поняттєвого апарату сучасного мистецтвознавства. З метою концептуалізації поняття сценічного простору здійснено аналіз його гносеологічного інструментарію, зокрема: культурний простір, простір культури, художній простір, театральний простір, простір театру, простір сцени, ігрова діяльність, дизайн сценічного простору, сценографія, а також поняття «театральність» та «сценічність». У підсумку визначено, що сценічний простір – це певна існуюча в просторі і часі локація, в межах якої відбувається процес створення та сприйняття глядачем твору сценічного мистецтва.

Ключові слова: поняття, сценічний простір, сценічне мистецтво, театральність, сценічність.

Постановка проблеми. Культурна діяльність людини як соціального індивідуума має чітко визначені просторові характеристики і виняткового багатofункціонального значення набирає в сценічному мистецтві. Сценічне мистецтво – інтегроване поняття, що включає різні види мистецтв (театральне, музичне, образотворче, хореографічне, естрадно-циркове, кіномистецтво, архітектуру, художню літературу та ін.), об'єднані функціонуванням у сценічному просторі. У культурології та мистецтвознавстві поняття простір та час використовуються як у метафоричному значенні, чий зміст розкриваються через сценічне дійство, так і для характеристики конкретних фізичних параметрів того чи іншого культурно-мистецького явища.

Останні дослідження та публікації. У роботах вітчизняних та зарубіжних авторів Р. Барта, Г. Башляра, С. Безклубенка, Ж. Бодрійяра, Ю. Борева, Т. Гуменюк, Ф. Джеймсона, У. Еко, А. Костіної та ін. розглядаються як загальні естетичні, культурологічні, мистецтвознавчі проблеми, так і питання взаємодії особистості та художнього середовища. Великого значення у цьому контексті набирає осягнення процесу художньої творчості як образного мислення, способу створення особливої художньої реальності. Дослідники О. Орлова та К. Возгрівцева під різним кутом зору розглядають поняття театральний простір: перша аналізує його як різновид культурного простору, а друга – досліджує театральний простір як складову театральної культури, порівнюючи поняття театального простору та простору театру. О. Остороверх зосереджується на вивченні театального простору, зокрема, драматичних вистав в українській культурі. Однак сучасних мистецтвознавчих досліджень з проблем понятійно-термінологічного розуміння сценічного простору бракує. Тож, із метою подальшої концептуалізації поняття сценічного простору вдаємося до аналізу його гносеологічного інструментарію.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із ключових понять, базуючись на якому можливо окреслити способи дослідження сценічного мистецтва в його просторових параметрах, є *культурний простір*. Якщо слідом за дослідниками культури пристати до думки, що «культурний простір – це простір, утворений безліччю феноменів культури, що переплітаються і взаємодіють між собою» [4; 202], то зрозуміло, що сценічне мистецтво є однією з його активно діючих моделей, займає відповідне місце в його структурі та є системотворчим фактором культурного простору.

Як зазначає культуролог О. Орлова, «культурний простір передбачає певну концентрацію: ціннісну, часову, просторову, включаючи в себе тип культури, який утворює ментальність цього простору, його духовний зміст» [8]. Культурний простір оформлюється через художнє перетворення оточуючого середовища і, відповідно, творча діяльність в переосмисленні дійсності є однією зі сфер культурної діяльності. Важливо й те, що слово «простір» для «культурного простору» має цілком умовне значення, оскільки не йдеться про вимірювання його фізичними параметрами.

Варто зазначити, що в сучасній культурології йдеться про виокремлення також такого поняття як *простір культури*, яке, на думку дослідників, «є значно масштабнішим і виконує констатуючо-інформаційну роль, визначаючи саме існування культури» [8]. Зіставлення двох понять «культурний простір» і «простір культури», на думку цієї ж дослідниці, дає можливість виявити їхні відмінності, а саме: перше визначає спосіб існування культури в процесі її функціонування, тоді як друге – фіксує монолітність, цілісність, єдність культури як феномена.

Однією з важливих якостей функціонування культурного простору дослідники його феномену називають перцептивне сприйняття [2; 53–56]. Йдеться про чуттєве сприйняття культурного простору людиною та визначення нею кордонів реального простору в своїх відчуттях. Ця проблематика

актуалізує питання структури, видових модифікацій культури та окремих видів художньої діяльності, зокрема сценічного мистецтва.

У цьому зв'язку неможливо оминати увагою ідеї німецького філософа М. Гайдеггера, які стосуються художнього простору. У статті «Мистецтво і простір» М. Гайдеггер пише про те, що «художній простір є одним із важливих видів просторовості взагалі, поруч із повсякденним та іншими видами простору. Художній простір автономний і не зводиться до якогось іншого виду простору як до чогось більш фундаментального. Він не зводиться, зокрема, до простору науки і техніки, який є ізотропним і нескінченним. Вірне витлумачення художнього простору передбачає розуміння суті простору як такого, оскільки художній простір – це спосіб, яким художній твір перейнятий простором» [7].

Проблематика художнього простору, розглянута у філософсько-культурологічних працях чималої кількості вчених та окремо актуалізована щодо різних видів мистецтв і літератури [15, 16], є принципово важливою для розгляду функціонування *сценічного простору*, під яким розуміємо локацію, в межах якої відбувається процес матеріалізації та сприйняття глядачем через різні органи чуттів творів сценічного мистецтва.

Сценічний простір як місце, де розвивається сценічне дійство, бере витоки з перших прадавніх театралізованих обрядів, що відображали світоглядні уявлення архаїчних народів. У давніх театралізованих обрядових формах відбувалося перетворення дійсності, що давало можливості уявного просторового розширення. Відтак, головним призначенням сценічного простору є утримувати в певних межах творчий акт, художнє перетворення дійсності, ілюзію. Водночас воно підкорено законам фізичної реальності. Отже, сценічний простір завжди має фізичні кордони, які можуть бути найрізноманітнішими: природним ландшафтом, сценічною рампою, архітектурними формами, водоймами тощо.

Структуротворчим та смислотворчим фактором сценічного простору постає *ігровий елемент, ігрова діяльність*. Згідно концепції Й. Гейзінґи [17; 31-32] під підчас гри людина організовує та перетворює простір, сама по собі гра виступає певним засобом організації навколишнього світу і надає цьому світові естетичних форм. Водночас, можна переконливо твердити, що ігровим елементом може виступати не лише людина, а й сам простір, природні явища, механізми. Яким би не був ігровий елемент, але саме він, а ширше ігрова діяльність, через фізичне та уявне освоєння реальності спонукали до створення особливого *театралізованого простору*.

Театралізація довколишньої реальності, одним із завдань якої було створення естетично кодованої комунікативної системи, відбувалася в певних просторових межах. Театралізовані ритуали спрямовувалися на «приручення» довколишнього світу, порозуміння з ним. Природний простір отеатралювався з тим, аби зробити його сакральним, оскільки через художні форми людина прагнула до зближення сакрального і профанного просторів. Таким чином за допомогою художніх прийомів театралізації, в основу яких покладено ігровий елемент, створюється театралізований простір, що є складовою культурного простору.

Специфіка розуміння театралізованого простору передбачає виокремлення внутрішньо-театрального простору, який у сучасній культурології і мистецтвознавстві означається поняттям *театральний простір*, що визначає місце та особливості функціонування театру як виду мистецтва в культурному просторі. Як зазначає О. Орлова, «театральний простір як вид культурного простору також має всі його характеристики і водночас має специфіку, що відображає неоднозначність ціннісних засад, які характеризуються часовою протяжністю і власне просторовими кордонами. Головною особливістю цінностей театрального простору є їхня одномоментність. Вони виникають та помирають разом із виставою і в завтрашній виставі можуть не повторитися. [...] Навіть зафіксована на плівці вистава перестає бути театром, яким він є в безпосередньому, живому виконанні. Наступна вистава може нести інші смисли, робити інші акценти, таким чином цінності, які створюються театром зберігають атмосферу унікальності даного вечора, як для глядача, так і для людей, які створюють цю атмосферу. Відчуття винятковості моменту, художньої події наділяють театральну дію ефемерними цінностями і є особливою відзнакою лише театрального простору» [9; 37].

Інша дослідниця К. Возгріцева визначає театральний простір як «динамічну структуру, у якій відбувається поява і взаємодія елементів театральної культури; театральний простір виникає в результаті освоєння, перетворення людиною дійсності і самої себе за допомогою феноменів та інститутів театральної культури (гра, перевтілення, критика, режисура тощо). Театральний простір організується, структурується і наповнюється людиною, яка бере на себе роль того, хто творить і споживає театральну культуру» [1; 59]. Отже, цим визначенням вказується на театральний простір, як певне об'єднане начало всіх засобів, які дають можливість здійснювати театральний процес. Загалом, К. Возгріцева виокремлює два основних варіанти визначення театрального простору: по-перше, як сценічного майданчика та

глядачевої зали, умовно називаючи його сценографічним, та, по-друге, театральний простір як синонім театральної культури [1; 57]

Поруч із поняттям «театральний простір» широкоживаним є поняття *простір театру*. У науковій літературі поняття «простір театру» тлумачиться як поєднання художнього простору, що виникає завдяки акторській грі й сценографії та реального простору глядачевої зали, інших приміщень театральної споруди. Простір театру є частковим проявом структурування театального простору і залежний від особливостей конкретного театального простору. Простір театру і театральний простір не можуть існувати один без одного. «Розширення меж театального простору, ущільнення його змістовного шару призводить і до змін стану простору театру, його якісних характеристик і навпаки» [1; 40].

Простір театру є зосередженим на театальному приміщенні, будівлі. Він вбирає в себе те, що знаходиться всередині, все те, що стосується творчої діяльності, а також виробничої бази. Крім того, поняття «простір театру» охоплює нематеріальні субстанції, тобто внутрішньо театральні стосунки, взаємовідносини всередині колективу тощо. Простір театру обумовлює сутність театального простору, але не вичерпує його.

На відміну від простору театру театральний простір об'єднує простір багатьох театрів і співвідносить їхню діяльність із простором культури в цілому. Тому очевидно є опозиція понять «простір театру» – «театральний простір». Театральний простір має більш широкі кордони, великий спектр, а також, це поняття несе характеризуючий сенс, що включає особливості театру, тоді як простір театру має локальніше значення і прив'язано до певного матеріалізованого театралізованого простору.

Уточнення вищезазначених понять «культурний простір», «простір культури», «художній простір», «театралізований простір», «театральний простір», «простір театру» є вкрай необхідним з огляду на велику кількість дефініцій одних і тих самих понять у культурології та різних мистецтвознавчих дисциплінах.

Так, дослідниця еволюції просторових систем українського драматичного театру О. Островерх зосереджує увагу на театальному просторі драматичних вистав і дотримується одного з найбільш популярних визначень цього терміну, запропонованих П. Паві у «Театальному словнику». За концепцією П. Паві театральний простір складається зі сценічного простору – простору сценічного майданчику, де відбувається сценічна дія; ігрового простору – простору гри актора; простору глядача, де він комунікує зі сценічним та ігровим просторами; драматичного простору – простору, про який, власне, йдеться у виставі [11]. Авторка зазначає: «Специфіка театального простору в цілому полягає у тому, що він є багаторівневою структурою, яка складається зі сценічного простору (реальний, об'єктивно існуючий простір, в якому відбувається гра), простору глядача (реальний простір, організація якого визначає кут сприйняття, відношення між акторами та глядачами під час вистави), ігрового простору (простір гри актора, який визначається пластико-ритмічною партитурою вистави), предметно-пластичного комплексу вистави» [10; 151].

Разом із тим, при такому тлумаченні поняття «сценічний простір» істотно звужується і трактується як *«простір сцени»*, що є однією зі складових *«театального простору»*.

Поняття *«театральність»* є змістовним продовженням якостей театального мистецтва. В контексті вивчення сценічного мистецтва це поняття набирає широкого філософського, культурологічного, соціального значення та передбачає наповнення реальності різноманітними театральними елементами. У сучасній науковій літературі поняття «театральність» широкого розглянуто та проаналізовано. Зокрема, К. Станіславська присвятила цьому питанню розділ своєї монографії [14] і статтю [13], де зазначила увагу до цього поняття філософів, культурологів сучасності.

Натомість, слідом за іншими мистецтвознавцями К. Станіславська звернулася до праць режисера, драматурга і теоретика театру М. Євреїнова, який одним із перших на початку ХХ ст. висловив припущення, щодо існування «інстинкту театральності». Узагальнивши низку тлумачень поняття театральності, К. Станіславська доходить висновку, що «з філософсько-культурологічної точки зору «театральність» виступає як концепт, що передбачає своєрідне «подвоєння» реальності засобами гри, фантазії, рольового існування. Театральність дозволяє вибудовувати «іншу» реальність, «пережити» її в різних варіантах, виробити та апробувати нові моделі соціальної поведінки» [13; 137].

Як цілком слушно зазначає О. Клековкін у «THEATRICA: Лексикон» «інколи поняття «театральність» уживають для визначення особливої яскравості і виразності сценічної форми вистави або акторського виконання і навіть тяжіння режисера й акторів до оголення сценічної умовності» [6; 722]. Близьким до поняття театральність вважається термін *сценічність*. А на думку українського режисера В. Василька воно є «найближчим терміном до поняття театральності [...] Під ним розуміємо знання законів сцени, вміння проникнути в секрети акторської майстерності, психологію сприймання вистави глядачами, знання законів сценічного часу, вміння бути яскравим, лаконічним,

ударним у своїх виражальних засобах. До поняття сценічності входить уміння розвеселити чи розчулити глядачів, захопити їхню увагу і тримати її в напруженні до самого кінця вистави» [6; 466].

Попри сталі уявлення про близькість понять «театральність» і «сценічність», сучасні теоретики чимало уваги приділяють їхньому розмежуванню. Так, польська дослідниця Д. Ратайчакова у статті «Театральність і сценічність» пише: «І театральність, і сценічність є системоідальними розташуваннями норм, що установлюють певні засади конструкції і відбору драматично-видовищних світів. Системоідальними, бо не піддатливі дефініції, бо обмежені, насамперед, до прагматики творчості – вони функціонують «поточно», за звичаями епох, і тому приречені на поверхневі визначення, інтуїцію, більш менш докладний опис, що, отже, вимагає реконструкційних дій. Попри те основну різницю між цими двома явищами – як гадаю – можна осягнути, спираючись на інші відмінні, творчі й сприймаючі практики, що виникають під час постанови у замкненому чи відкритому просторі» [12; 108-109].

Отже, відмінність між поняттями «театральність» і «сценічність» Ратайчакова вбачає, передовсім, в обставинах, умовах, у просторі, де здійснюється дійство, оскільки театральність відповідає вимогам відкритої просторово-виконавської організації, а сценічність притаманна дійству сконструйованому як закрита форма.

Говорячи про сценічне мистецтво в цілому, сакральні дійства, публічні акції тощо можемо відзначати не тільки ступінь їхньої театралізації, а також видовищності. *Видовищність* – поняття близьке до театральності, під яким мається на увазі ефектність сценічного дійства. Видовищність формується під час найдавніших театралізованих обрядових дійств і, в залежності від зміни художніх епох, її параметри змінюються. Це поняття також потрапило до кола уваги сучасної вітчизняної дослідниці К. Станіславської, яка окреслює різні типи видовищ і розглядає видовищність у площині культуро-творчих процесів постмодернізму [14; 26-40].

При дослідженні гносеологічного інструментарію поняття сценічного простору як системоутворюючого компоненту сценічного мистецтва, важливим є уточнення термінів для окреслення естетично-просторових параметрів сценічного дійства *декорація* та *сценографія*, які в культурології та мистецтвознавстві ХХ ст. часто вживаються синонімічно. Зазвичай «*театральньо-декораційне мистецтво*» визначається як «вид образотворчого мистецтва, що відтворює просторово-зображальне середовище, зоровий образ, місце і час дії театральної постановки» [3].

Новий зміст, функцію і образотворчу роль декорації у сценічному мистецтві характеризує П. Паві в підрозділі «революція у сучасній декорації»: «Починаючи від ХХ ст., у галузі сценічної пластики спостерігається справжня революція (свідомо й систематично протягом останніх двадцяти-тридцяти років). Декорації не тільки позбавляються імітативної функції, на них покладаються завдання вести усю виставу, відтак вони стають своєрідним внутрішнім двигуном. Розташовані у трьох вимірах, із спеціально задуманими пустотами, що також мають певний сенс, декорації обіймають увесь сценічний простір. Щодо гри актора та сприймання вистави публікою, декорація стає велично пластичною (важливого значення набуває освітлення), просторовою та пов'язаною з дією. Усі техніки нетрадиційної, синхронної, контрапунктної гри є застосуванням нових сценографічних принципів: вибір форми або базового матеріалу, пошук ритмічної тональності бо структурного принципу, візуальна інтерпретація суто людських і пластичних матеріалів» [11; 98].

Вважається, що слово «сценографія» етимологічно походить від словосполучення «сцена» – латинською *scene*, грецькою *σκηνή* та «графія» – грецькою *γράφω*, що означає пишу. За авторською уточненою версією, цей термін походить від англійського слова *scenery*, який означає «декорації» у поєднанні з грецьким «...графія» (пишу, креслю, малюю), що у складних словах поєднуючись з іншими поняттями, наприклад, «декорація», утворює словосполучення «малювання декорацій». Таке розуміння етимології цього слова спричиняє інакше його трактування – створення художнього зорового образу вистави шляхом використання, власне, мальованих декорацій. Розуміння «сценографії» як «малювання сцени», пов'язане з відокремленою галуззю мистецтва у Давній Греції – сценографією, яка передбачала художнє поєднання архітектури, скульптури і живопису, призводить до більш широкого розуміння терміну – оформлення сцени різними засобами виразності, а не лише декораційно-живописними.

У сучасному термінологічному користуванні суть багатоваріантності способів оформлення не лише театральної, а й ширше – сценічного дійства – реалізується у терміні «*дизайн сценічного простору*». Понятійно-категоріальне розуміння терміну «дизайн», зокрема, його різновиду «дизайн сценічного простору», передбачає широке та універсальне розуміння оформлення сценічного простору як мистецького феномену у порівнянні зі сценографією.

Термін «дизайн» має багато різних аспектів тлумачення в залежності від сфери застосування і сьогодні вільно використовується в усіх мистецтвах, зокрема, й у сценічних. Об'єктом дизайну може стати практично будь-який новий технічний промисловий виріб фактично в будь-якій сфері життєдіяльності

людей, де соціально-культурно обумовлено людське спілкування. У загальному розумінні дизайн передбачає таке художнє проектування, характерною рисою якого, перш за все, є взаємозв'язок деталей, передбачених для створення когерентного і ефективного цілого. На результативність такого художнього проектування впливають чотири обмежуючих фактори: можливості матеріалів, що застосовуються, вплив методів, що адаптують ці матеріали до втілення, існування частин всередині цілого і вплив цього цілого на тих, хто може бачити об'єкт дизайну, використовувати його або брати участь у ньому.

Дослідники американського театрального мистецтва підкреслюють синонімічність понять «мистецтво сценографії» та «сценічний дизайн». При цьому кінознавець Ю. Клейман зазначає, що «до 1910-х років у США професії «сценограф» як такої не існувало. [...] до середини 1920 років [...] американські рецензенти ігнорували імена авторів візуального образу» [5, с.57]. Щодо дизайну сценічного простору, то можна конкретизувати, що мова йде про художній твір крафтового (ремісничого) виробництва у сфері функціонування сценічного мистецтва, який слугує задоволенню потреб людини у контакті з цим мистецтвом у різних формах – візуальних, звукових, ольфакторних, тактильних.

Висновки. Однією зі значних тенденцій сучасних гуманітарних досліджень є зростання інтересу до поняття сценічного простору як системоутворюючої складової сценічного мистецтва. Поняття сценічного простору варто розглядати як базисну, універсальну категорію культури, яка потребує усвідомлення та уточнення сенсових меж у науках про культуру та мистецтво. Розуміння сценічного простору тісно корелюється з поняттями культурний простір, простір культури, художній простір, театральний простір, простір театру, простір сцени, ігрова діяльність, дизайн сценічного простору, сценографія, а також поняттями театральності та сценічності. Поняття сценічного простору розуміється як певна існуюча в просторі і часі локація, в межах якої відбувається процес створення та сприйняття глядачем твору сценічного мистецтва.

Удосконалення та розробка поняттєвого апарату, пов'язаного з дослідженнями сценічного простору, в науках про художню культуру та мистецтво, зокрема, сценічне може стати предметом подальших наукових розвідок.

Список використаної літератури

1. Возгривцева К. И. Театральное пространство: культурологический аспект. *Известия Урал. гос. ун-та.* 2005, № 35. С. 57-63. URL: [http:// el.ar. urfu.ru/handle/10995/23960](http://el.ar.urfu.ru/handle/10995/23960) (дата обращения: 10.12.2019).
2. Гуткин О. В., Листвина Е. В., Петрова Г. Н., Семенищева О.А. Феномен культурного пространства. Саратов: Науч. кн., 2005. 138 с.
3. Драк А. М. Театрально-декоративне і кінодекоративне мистецтво. *Українська радянська енциклопедія* : у 12 т. Т. 11: кн. перша: стодола – фітогеографія / редкол.: М.П. Бажан (голова), Ф.С. Бабичев, А.В. Кудрицький та ін. Київ : Гол. ред. УРЕ, 1984. С. 174.
4. Кармин А. С. Культурология. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 832 с.
5. Клейман Ю. А. Сценический дизайн как миссия: Роберт Эдмонд Джонс и Ли Симонсон. *Диалоги и встречи. Русский и американский театр. XX век* : сб. науч. тр. науч.-практ. конф. (Вологда, 25-26 февр. 2012 г.). Вологда: Изд. решения, 2013. С. 57–64.
6. Клековкін О. Ю. Theatrica. Лексикон. Киев : Фенікс, 2012. 801 с.
7. Никитина И. П. Пространство картины мира и художественное пространство. Минск: Белорусская цифровая библиотека LIBRARY.BY. URL: https://library.by/portalus/modules/culture/eadme.php?subaction=showfull&id=1441747663&archive=&start_from=&ucat=& (дата обращения: 01.12.2019).
8. Орлова Е. В. Культурное пространство: определение, специфика, структура. *Аналитика культурологии.* 2010. №18. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-prostranstvo-opredelenie-spetsifika-struktura> (дата обращения: 01.12.2019).
9. Орлова Е. В. Феномен театрального пространства: культурфилософский анализ. *Известия Саратов. ун-та. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика.* 2009. № 3. С. 36-41. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-teatralnogo-prostranstva-kulturfilosofskiy-analiz> (дата обращения: 10.12.2019)
10. Островець О. Проблеми театрального простору: теоретичний аспект. *Мистецькі обрії* : альм. Київ, 2002. № 3. С. 143-154.
11. Паві П. Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 639 с.
12. Ратайчакова Д. Театральність і сценічність. *Театр: історія, теорія, практика.* Львів, 2013. С. 102-121
13. Станіславська К. І. До питання ескалації театральності у культурі ХХ – початку ХХІ століть. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство.* 2013. № 1. С. 132-138. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_1_24 (дата звернення 10.12.2019)
14. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с.
15. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического: *Избранное.* Москва: Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. 624 с.
16. Флоренский П. А. История и философия искусства. *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии.* Москва : Мысль, 2000. 446 с.

17. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статті по історії культури. Москва : Прогресс-Традиція, 1997. 416 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/huizinga_homo_ludens_all_2_volum=81.pdf (дата обращения: 01.12.2019).

References

1. Vozgrivtceva K. I. Teatralnoe prostranstvo: kulturologicheskii aspekt. *Izvestiia Uralskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2005, № 35. S. 57-63. URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/23960> (data obrashcheniia: 10.12.2019)
2. Gutkin O. V., Listvina E. V., Petrova G. N., Semenishcheva O. A. Fenomen kulturnogo prostranstva. Saratov: Nauchnaia kniga, 2005. 138 s.
3. Drak A. M. Teatralno-dekoratsiine i kinodekoratsiine mystetstvo. *Ukrainska radianska entsyklopediia* : u 12 t. T. 11: kn. persha: stodola – fitoheohrafiia / redkol.: M. P. Bazhan (holova), F. S. Babychev, A. V. Kudrytskyi ta in. Kyiv : Hol. red. URE, 1984. S. 174.
4. Karmin A.S. Kulturologiia. Sankt-Peterburg : Lan, 2001. 982 s.
5. Kleiman Iu.A. Stenicheskiy dizain kak missiia: Robert Edmond Dzhons i Li Simonson. *Dialogi i vstrechi. Russkii i amerikanskii teatr. XX vek* : sb. nauch. tr. nauch.-prakticheskoi konf. (Vologda, 25-26 fevr. 2012 g.). Vologda: Izdatelskie resheniia, 2013. S. 57–64.
6. Klekovkin O. Yu. Theatrica. Leksykon. Kyev : Feniks, 2012. 801 s.
7. Nikitina I.P. Prostranstvo kartiny mira i khudozhestvennoe prostranstvo. *Minsk: Beloruskaia tcfrovaia biblioteka LIBRARY.BY*. URL: https://library.by/portalus/modules/culture/readme.php?subaction=showfull&id=1441747663&archive=&start_from=&ucat=& (data obrashcheniia: 01.12.2019).
8. Orlova E. V. Kulturnoe prostranstvo: opredelenie, spetsifika, struktura. *Analitika kulturologii*. 2010. №18. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-prostranstvo-opredelenie-spetsifika-struktura> (data obrashcheniia: 01.12.2019).
9. Orlova E. V. Fenomen teatralnogo prostranstva: kulturfilosofskii analiz. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Seriia Filosofii. Psikhologii. Pedagogika*. 2009. № 3. S. 36-41. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-teatralnogo-prostranstva-kulturfilosofskiy-analiz> (data obrashcheniia: 10.12.2019)
10. Ostroverkh O. Problemy teatralnogo prostoru: teoretychnyi aspekt. *Mystetski obrii : almanakh*. Kyiv, 2002. № 3. S. 143-154.
11. Pavi P. Slovyk teatru. L.: Vydavnychiy tsentr LNU im. I. Franka, 2006. 639 s.
12. Rataichakova D. Teatralnist i stsenichnist. *Teatr: istoriia, teoriia, praktyka*. Lviv, 2013. S. 102–121.
13. Stanislavska K. I. Do pytannia eskalatsii teatralnosti u kulturi XX – pochatku XXI stolit. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriia : Mystetstvoznavstvo*. 2013. № 1. S. 132-138. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_1_24 (data zvernennia 10.12.2019)
14. Stanislavska K. Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury: monohrafiia. Kyiv : NAKKKiM, 2016. 352 s.
15. Toporov V.N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe. Moskva : Izdatelskaia gruppa «Progress-Kultura», 1995. 624 s.
16. Florenskii P.A. Istoriia i filosofiiia iskusstva. *Stati i issledovaniia po istorii i filosofii iskusstva i arkheologii*. Moskva : Mysl, 2000. 446 s.
17. Huizinga J. Homo Ludens; Stati po istorii kultury. Moskva : Progress-Traditciia, 1997. 416 s. (URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/huizinga_homo_ludens_all_2_volum=81.pdf (data obrashcheniia: 01.12.2019).

СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО : ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Юдова-Романова Екатерина – кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Исследовано сценическое пространство как универсально художественной культуры в контексте понятийного аппарата современного искусствоведения. С целью концептуализации понятия сценического пространства осуществлен анализ его гносеологического инструментария, в частности: культурное пространство, пространство культуры, художественное пространство, театральное пространство, пространство театра, пространство сцены, игровая деятельность, дизайн сценического пространства, сценография, а также понятие театральность и сценичность. В итоге определено, что сценическое пространство – это определенная существующая в пространстве и времени локация, в рамках которой происходит процесс создания и восприятия зрителем произведения сценического искусства.

Ключевые слова: понятие, сценическое пространство, сценическое искусство, театральность, сценичность.

STAGE SPACE: PROBLEMS OF TERMINOLOGY IN SCIENTIFIC RESEARCH

Iudova-Romanova Kateryna – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.

Stage space as a universal of artistic culture in the context of the conceptual apparatus of contemporary art criticism is investigated.

In order to conceptualize the notion of stage space, an analysis of its epistemological instruments was carried out, in particular: cultural space, space of culture, artistic space, theater space, theater space, stage space, play activities, stage space design, set design, and the notion of theatricality.

As a result, it is determined that the stage space is a certain location in space and time within which the process of creation and perception by the viewer of a work of performing art takes place.

Key words: concept, stage space, performing arts, theatricality, scenic.

UDK 792.05:[7.072.2:167

STAGE SPACE : PROBLEMS OF TERMINOLOGY IN SCIENTIFIC RESEARCH

Iudova-Romanova Kateryna – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.

The purpose of the article is to conceptualize the notion of stage space as a universal of artistic culture by analyzing its epistemological tools. The methodology of the study is to apply semantic and terminological analysis of texts to identify sensory patterns of terms and main ideas, as well as comparative and system-logical methods. The aforementioned **methodological approach** makes it possible to analyze and reveal the content of the notion of stage space in the context of the conceptual apparatus of contemporary cultural studies and art criticism. **Results.** One of the major trends in contemporary humanitarian research is the growing interest in the notion of stage space as a systematic component of the performing arts. The notion of stage space should be seen as a basic, universal category of culture that needs to be aware of and refined to the semantic boundaries in the sciences of culture and art. Understanding stage space is closely correlated with the concepts of cultural space, artistic space, theatrical space, theater space, stage space, play activities, stage space design, set design, as well as the concepts of theatricality and scenic. The notion of stage space is understood as a certain location in space and time within which the process of creation and perception by the viewer of a work of performing art takes place.

The novelty of the work is to improve the epistemological apparatus of the humanities by conceptualizing the notion of stage space. **Practical meaning.** The conceptualization and connotation of the conceptual apparatus related to the exploration of the performing arts in the sciences of artistic culture and the performing arts will contribute to the development of the theoretical base of research in the field of the performing arts.

Key words: concept, stage space, performing arts, theatricality, scenic.

Надійшла до редакції 1.11.2019 р.

УДК 791.6

СВЯТО В ПРОСТОРИ СУЧАСНОЇ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: ПИТАННЯ ХУДОЖНОСТІ І СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЗНАЧЕННЯ

Островська Марина Василівна – старший викладач кафедри режисури,
Харківська державна академія культури, м. Харків
<http://orcid.org/0000-0002-4399-6587>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.301>
mvostrovskaya31@gmail.com

Публікацію присвячено обґрунтуванню сутності еволюційних трансформацій художності і соціокультурного значення свята в просторі міської культури, що може вважатися укоріненням новітніх тенденцій його «перереформування» з позиції особливостей сучасної культурної ситуації, принципово відчутного зміщення граней між буденною і святковою сферами, практичного розмивання різниці між ними, що призводить до втрати відчуття виняткового і сакрального сенсу святкової події, обертається безглуздістю на ціннісно-змістовному рівні.

Аналізуються принципи організації художнього контенту святкового проекту як цілісної форми з точки розу класичного розуміння комедії та трагедії, що зводиться до особливого театралізованого дійства, до історичних першоджерел театральності як такої, крім того, трактує потенціал культурного ресурсу свята і обґрунтовує як дієвий соціокультурний механізм.

Ключові слова: свято, святкова культура, «пректність» свята, стилістика, художній матеріали, першосмислами культури, цінності.

Постановка проблеми. Кожному часу завжди відповідає своє неповторне культурне обличчя, що репрезентує святковий дискурс із власними ціннісними інтонаціями. Розпад єдиної святкової культури, втрата справжньої природи свята у сучасному повсякденні залишається нині проблемою, що вимагає свого усвідомлення.

Що ж являє собою сучасний феномен святковості? По-перше, – це прагнення до розвантаження від одноманітної повсякденності, культ безпроблемності, відповідно, пересичення святковістю і відсутність суворого поділу часу на будні й свята з їх особливою атмосферою, колоритом та самобутністю; по-друге – зникнення одних свят і народження зовсім нових. Зумовлюючи певною мірою соціокультурну ситуацію, святкова культура нині ознаменована перетвореннями і появою нових свят, які витісняють попередні, що, безсумнівно, відбиває новітні культуротворчі сенси і кристалізує новітні цінності спільноти. Кожне свято в

культурному просторі – вихід за межі буденного життя з потужним емоційно-психологічним впливом на людську свідомість – механізм соціуму, крок у культурно-мистецькому розвитку, що не має бути поверховим, сповненим беззмислової видовищності і позбавленим глибинного змісту.

Міське свято з властивою йому семантичною наповненістю, трансляцією змісту культури, покликане залучати підсвідомість учасників до творчості, проникати в неусвідомлювані структури особистості, будити першочерговість зв'язків і відносин традиційних культурних цінностей, що виховуються поколінням.

Усвідомлювані як стан навколишнього світу, сучасні міські свята являють собою створювані професіоналами складні творчі комплекси, що об'єднують у собі аудіо- та відео-, образотворчі та вербальні ряди-складові, спроможні притягнути святкуючих до колективної причетності дії. Під цим розуміється: святкове оформлення й пластичне рішення свята, всілякі відео-інсталяції й виступи зірок музики, театру і кіно. Сучасні міські святкові заходи можна вважати особливим різновидом творчих проєктів.

Свята сьогодення, безсумнівно, можна віднести саме до постмодерністських проєктів, оскільки вони підпорядковані не натхненню, а загальній ідеї домінування тенденцій мультикультурності, проявленню властивій постмодерну епатажній парадоксальності.

Здебільшого на шкоду художності окремих складових вони редагуються-організуються сучасними фахівцями святкової сфери, орієнтованими на пошук обов'язково відкритих звернень до глядача; святковий захід із використанням в ньому художнім контентом, як правило, не постає самодостатнім, бо є залежним від інвесторів і «модних» глядацьких очікувань. Надумані, позбавлені глибокого життєвого сенсу, фундаментального культурного ґрунту, проте орієнтовані на бажаний «енергетичний ритм» і комунікативну взаємодію сучасні міські свята втрачають сенс як такий, підміняються сьогочасним «залученням» у процес технічно-поставленої, художньо-оформленої видовищності.

Отже, на авторську думку нині актуалізується як необхідність осмислення сучасних перетворень культури міського свята, так і пошук шляху осмисленого відновлення дійсної, традиційної сутності свята в художньому просторі сьогодення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій за обраною темою з'ясує, що з пласта існуючих нині дослідницьких розвідок і науково-теоретичних міркувань відносно еволюційного поступу святкової культури виокремлюються, головним чином, дослідження свята останніх років В. Стрельчук, Т. Гаєвської, Е. Дукова у сучасному соціокультурному вимірі і під прогностичним кутом зору; Л. Сисоєва і М. Слюсаренко – в екзистенціальному вимірі; Т. Паренчука – у вимірі поліфункціональної природи святковості як такої; Н. Аксьонової, В. Борисенко, Н. Здоровеги, О. Курочкіна, О. Лиманської – у вимірах історичних обґрунтувань.

Мета дослідження полягає у виявленні сутності еволюційних трансформацій художності і соціокультурного значення свята в просторі сучасної міської культури, що може вважатися укоріненням новітніх тенденцій їх «пере-форматування» з позицій особливостей сучасної культурної ситуації.

Виклад основного матеріалу. Для будь-якого свята «проєктність» – як ідея – фундаментальна риса у ставленні до решти змісту. У таких заходах, як можна бачити, участь окремих художніх творів є регламентованою, адже міське свято – цілісний художній твір, присвячений фіксації в людській пам'яті і підкресленню особливого місця певної події історії (загальної чи приватної). В якості безпосередніх носіїв ідеї свята переважно виступають реальні авторитетні особи як своєрідні «благодійники» і «розпорядники» святкового дійства. Якщо в традиційній культурі такими частіше були релігійні лідери, то нині це місце займають представники влади: політичної або економічної. Для свят стають характерними оголошення про «спонсорські підтримки», «подяки» тощо. Такі умовні лідери виступають напередодні свята ніби «від самої вічності», пов'язуючи у святковому «посвяченні» сучасність зі славним історичним минулим.

Справжнє свято є невід'ємним від сакральності, міфопоетики, фольклорної традиції як такої. І в традиційних святах, будь то в релігійних, національних чи сімейних, міститься вказівка на «піднесено чудесний вимір» життя, який не лише про себе нагадує, а спонукає до його осмислення. Цією «чудесністю» обумовлено прагнення організаторів і учасників свята, виконавців і глядачів до ефектної яскравості втілення сенсу подійності свята.

Поглиблення у царині святковості сенсів масової культури, нав'язаних ЗМІ й відбитих модифікацією соціально-культурних практик нашого часу, спричинили загалом слабку вираженість специфічного статусу міського свята в художньому житті сьогодення: можна спостерігати в існуючому культурному розмаїтті втрату початкового смислового, символічного змісту свят на ціннісно-змістовному рівні.

Вочевидь, що святкова культура сучасності розвивається на тлі жорсткої конкуренції між національними та планетарними святами – в дусі популярного легкого ставлення до життя, по суті, святкові дати (оскільки свята приурочені найчастіше до календарю) переходять з однієї національної культури в іншу разом з усією відповідною атрибутикою. Ідейний зміст, що виражає дійсність

національної культури, доходючи до масового споживача, переважно зберігає лише назву й символіку. Але це не сприймається як проблема, оскільки знаходить умовне виправдання в популяризації святкування як такого, супроводженого ЗМІ і зумовленого сувенірною економікою. Недбалість організації свята з точки зору його художньої цілісності нерідко спостерігається у наявній стилістиці святкового заходу, якому характерна святкова сюжетна канва з невдало нанизаними окремими виступами, що можуть являти самостійну мистецьку цінність.

Оскільки у святковому заході, як у певному цілому, відбувається поєднання автономних художніх складових різних походжень та якостей, то найчастіше не враховується навіть їх підпорядкована роль в обслуговуванні ідеї символічної або хоча б емоційної цілісності святкового заходу. Постмодерна еkleктика за потребою виступає основою стилю більшості сучасних свят.

Нарешті, слід зауважити, що у відчутному відриві сучасних свят від фольклорних традицій можна спостерігати їх підпорядкування виключно «професійному підходу» до них. Відповідно, новою вимогою постмодерністських орієнтацій життя постає те, що свята, нерідко навіть сімейні, створюються і обслуговуються колективом фахівців і, безумовно, враховують, перш за все, їх комерційні вигоди (важливими властивостями свята тепер стають професійні інтереси щодо ідейно-художнього редагування й технічної присутності).

Отже, з авторської точки зору, спостерігається явне «спотворення» традиційних рис сьогоденних свят, якими заповнюється буденний простір у світлі постмодерністських реалій сучасності.

Разом із тим, слід окремо обґрунтувати принципи існування художніх творів у святкових проектах. Насамперед, у святах художні твори не виступають в якості основного мотиву, бо цю роль відіграє символічний сенс календарної дати. Обслуговуюча роль художніх творів, використовуваних у сучасних святах, полягає в тому, що до них вдаються лише як до додаткових складових загальної театралізованої або видавничої форми заходу. Художні твори обираються до свят /святкових видавничих проектів з метою створити настрій і тематичне єднання учасників. Присвячені ідеї свята твори «оповідають» історію події і постають засобом звернення уваги в обраному напрямі – на зміст свята або його головну особу. Деструктивними тенденціями втілення урочисто-святкових подій може виступати: втрата змістових сенсів заради святкування як такого, некритичний підбір, пристосування до свята як художнього цілого невдалих творів та їх сюжетних зв'язків, домінантне значення інвестиційних та професійних режисерсько-редакторських інтересів.

Таким чином, культурний сюжет, що виступає мотивом святкового проекту, інформаційно-історичний в цілому і, можливо, зовсім нудний у своїй повсякденній об'єктивності, повинен збагачуватися через художні твори емоційною складовою. Ці твори, залучені в якості елементів загального сюжету святкових проектів, виконують, з авторської точки зору, дві основні задачі: створюють ореол «чудесності» історичного, об'єктивного змісту дії й підтримують сталість емоційного глядацького залучення в сенс і настрій святкового заходу. Самі художні твори, представлені у проекті, повинні в ідеалі бути певним смисловим чином пов'язаними з основою дією й нести позитивний настрій, який з метою утримання глядацького інтересу має відрізнятись від твору до твору. Зв'язок різноманітних художніх творів з уявною цілісністю ілюстрованого ними сюжету свята нерідко буває «притягнутим», штучним. У більшості спостережуваних нині випадків він забезпечується не стільки безпосереднім, органічним і мотивованим розвитком святкового дійства, скільки усними коментарями ведучих.

Відповідно, художні твори у святкових сюжетах є однозначно вторинними, бо лише обслуговують ідею свята та є розділеними на дві групи: оповідальну й ліричну. Твори першої групи розкривають сенс події, що святкується; другої – створюють належний супроводжувальний настрій.

Основна мета організації художнього контенту святкового проекту (єдності творів) полягає в рішенні з їх допомогою важливих психологічних завдань: подиву, залучення і підтримки глядацької уваги й симпатії до сюжету або його дійових осіб. Треба думати, спочатку ефекти, без яких жодне свято немислиме, спрямовувалися на те, щоб показати глядачеві «чудесність», духовну основу події, що відзначається в даний момент як святкова; вони навіть були націленими на очікування та невід'ємну впевненість у чудовому повторенні видатної і сприятливої події.

Попри те, що на відміну від минулих часів глядачі вже достатньо досвідчені в сфері технічних основ «чудесності», автори і виконавці в рамках святкових проектів спроможні і нині на масштабний та навіть шокуючий психологічний вплив. Крім виразних засобів, ефектності творів, що демонструються в рамках святкових проектів, якість впливово тиску є заснованою на взаємодії високої майстерності виконавських технік з яскравою театралізацією. Завдяки їй – принципового атрибута свята – представлені художні твори, поза сумнівом, є свого роду піднесеними, ніби вилученими з повсякденності фізичними даностями. Однак у залежності від сенсу самого свята, його якості та ідеї, вони можуть нести глядачеві як розважальні і сміхові, так і поглиблені духовні переживання.

Відповідно, святковий проект, як цілісна форма, зводиться до особливого театралізованого дійства, до історичних першоджерел театралізації як такої (мається на увазі класичне розуміння комедії і трагедії).

Отже, комедійність як сюжетна комічність розважального заходу з притаманною художньою ідеєю зазвичай спостерігається у «прославлянні» особи ювіляра. Суть такого свята полягає у розповіді про «диво появи» (народження) та подальше суспільне визнання героя вшанування. Мають місце, зрозуміло, певні ідеалізації і підкреслення особистісних достоїнств; актуалізується сміхове начало. Однак навіть такому випадку нерідко притаманне використання художніх творів, що мають глибоко психологічний сенс і драматизм, що й відбиває спогади про непростий життєвий шлях героя. Проте, дотримуючись загального настрою цього жанру, по ходу святкового дійства не губиться, а радше підкреслюється натхнений підйом. Піднесеність художніх творів, обраних для таких святкових проектів, виконує в моральному сенсі ніби втішну функцію, коли автори і виконавці прагнуть надати особі ювіляра (строго кажучи, єдиному глядачу) впевненість у його талантах і обов'язковому щасливому майбутньому, можливо, злегка торкаючись певних печалей життя й труднощів, але лише тих, які були успішно подолані. У цих безпосередніх, щирих змістових аспектах свято виступає як певне ціле, проте за умови справжньої художності і взаємоузгоджені за ліричним настроєм використовуваних в ньому творів. У міру ознак особистісної спрямованості до героя заходу (свого глядача) використані художні твори, можливо, і не самодостатні відносно сюжетного цілого, можуть все ж досягти тих же високих цілей, що і класика ліричного змісту. Таким чином, ідея свята і обслуговуючих його художніх творів зводиться до прославляння /вшанування ювілейної особи, яка, по суті, є єдиною сприймаючою стороною; створюється втішно-гумористичний настрій, що зберігається від твору до твору.

Навпроти, заходи, що наслідують трагедійну традицію, створюються в сенсі пам'ятно-епічної сюжетної спрямованості. Всупереч розповсюдженому уявленню про небуденний, урочистий захід, який зазвичай реалізує традиції сміхового начала (розважальний сенс «байдикування»), у цьому випадку ідея заходу зосереджується навколо події героїчної смерті /жертвовного подвигу особи. Для таких заходів з їх художніми творами є характерним епічне, урочисто-стримане емоційне тло, морально-психологічна зосередженість дії, що відбувається. Тема смерті переважно пробуджує віру в інший, піднесений вимір буття, сприяючи актуалізації морально-екзистенційних мотивів, художньо-духовному самопізнанню.

По ходу дії ідея, розташовуючись в епічних координатах, спрямовується у бік спогадів й прославляння людської жертвовності /життєвого подвигу. А за рахунок емоційної символізації ідеї відбувається усвідомлення релігійної, національної єдності присутніх, виявлення зв'язку повсякденності з вічністю, яка дивним чином проявляється у безпосередньому емоційному розвитку дійства.

Змістовна сутність вшанування героя трагічного оповідання, з огляду на використання художніх творів, може не принципово відрізнитися від протилежного випадку (зрозуміло, поза атмосферою радісного піднесення).

Можна вважати: сама форма урочистого /святкового проекту спонукає до використання художніх творів, наближених у своїх кращих зразках до художньої класики з чітко вираженою духовною складовою, що є орієнтацією на прославляння особистості на змістовному рівні, наповненому щирим пієтетом до людської місії. Тож художність урочистого /святкового проекту не має поставати «життєво простою», протиставленою «високій культурі», а повинна існувати у єдності з нею.

Сутність художнього змісту урочистого /святкового проекту суголосна з принциповим аспектом його соціокультурного значення. Під соціокультурним значенням автором розуміється, з одного боку, свято в контексті ціннісних орієнтирів, що задають напрям для творчого розвитку людини і соціуму та забезпечують безпосередній зв'язок із першосмислами буття культури, коли відбувається поглиблене усвідомлення константних цінностей, що скріплюють соціокультурне співтовариство, дають акцент на особистісне самовираження.

З другого боку, мова йде про здатність святкового дійства, що знімає психологічну напругу, усувати фактори відчуження і руйнуючи ієрархій відносин, створювати атмосферу єднання людей, які володіють різним досвідом і ідентичністю, навіть належать до різних соціальних страт і культур. Свято постає технологією консолідації людей: вирішення проблем комунікації, встановлення зв'язків між людьми, згуртування колективу й адаптація його нових членів, об'єднання декількох груп людей в єдину спільноту.

Ключовими при цьому можна вважати наступні аспекти:

– святкова подія, з огляду створення стабільного і безпечного простору для спонтанного прояву позитивного потенціалу учасників, має організовуватися на принципах толерантності і її безумовного прийняття;

– створення «справжнього» свята має на увазі звернення до суб'єктивного відчуття комфорту людини всередині святкової події – конструювання приємного, радісного її переживання.

Визначальною організуючою силою святкової події у «сучасному руслі» виступає «провідник», що конструктивно модулює окультурено-організовану активність та об'єднує функції аніматора і тьютора. Аніматор об'єднує людей в загальному емоційному пориві, тьютор виконує роль наставника, орієнтованого на діалог з індивідуальностями.

Технології організації та проведення святкової події зосереджуються на обов'язковій наявності принципово видатних організаторських навичок і особистісних якостей її ведучого, орієнтованого на досягнення синергійного ефекту. З авторської точки зору, слід також обов'язково до цього додати продуктивну психологічну установку на невимушеність спілкування і лояльність у ставленні до оточуючих. Ведучий не усувається від учасників свята й жодною мірою не дистанціюється від подій, що відбуваються (в дусі погляду М. Бахтіна, «карнавал не знає поділу на виконавців і глядачів» [1]). Ведучий, направляючи перебіг подій у запланованому руслі, часто змінюється ролями з учасниками, не тільки дозволяючи їм брати ініціативу, а й постійно спонукаючи до активності і вираженню креативності.

Ведучий як аніматор будує відносини з учасниками, проявляючи свою зацікавленість у кожній людині, виявленні її особистісного потенціалу, завдяки чому відчувається звільнення від рамок офіційності, здатність кожного виявляти себе спонтанно і одночасно відчувати себе суспільно потрібним. Цю установку на щирість і неформальну відкритість можна вважати «емоційною співучастю». А ведучий як тьютор встановлює святкову комунікативну рівновагу і задає динамічність, дипломатично, але послідовно наполягаючи на дотриманні негласних правил, організовуючи взаємодію учасників, задаючи основні орієнтири поведінки в рамках спільноти. Якщо учасники відчують «емоційну співучасть», то у разі зриву зовнішніми обставинами будь-якої важливої складової програми зазвичай задіюється спонтанна творча активність учасників, що створює своєрідну святкову атмосферу і настрої.

Слід підкреслити, що святковій ідеї консолідуєть соціум, гармонізують ритм життя, виявляючи його смисли й потребу набуття людиною свободи самовираження, відчуття «подиху» небуденності, і тому важливо збереження справжності святкової події в її унікальності, неповторності.

Отже, векторний рух розвитку свята постає розгортанням специфічного комунікативного простору, ієрархія якого визначається базовими цінностями культури та тримається на перевірених життєвих практиках і засвоєних моральних засадах, підводячи до усвідомлення ідеї необхідності самореалізації і самоактуалізації людини, тобто гармонізації реакцій на вплив зовнішнього світу, по суті, як «дотик до духовно-культурного», залучення до вічних цінностей. Це й окреслює змістові виміри свята.

Висновок. Актуальні механізми соціально-історичних перетворень реальності в епоху сучасної високорозвиненої культури переважно нівелюють і вихолощують глибинну духовну сутність свята як соціокультурної практики з притаманною постановкою сакраментальних питань, провокуючи прагнення до розвантаження від повсякденності. Відповідно, у повному пересиченні святковістю необхідне відродження і створення ідейно наповнених свят, із щирою цінністю, без підсиленних, але порожніх ефектів, що не мають смислової підстави і не здатні до виробництва й трансляції духовного досвіду, перетину зі справжніми цінностями.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва: Эксмо, 2015. 640 с.
2. Новые традиции: коллективная монография / под общ. ред. Е. Э. Суровой, С. А. Рассединой ; Центр изучения культуры. Санкт-Петербург : Петрополис, 2009. 368 [3] с.
3. Кибалко В. В. Праздник и праздничность: деградация смыслов? *Социальные и гуманитарные исследования*. Т. 3, № 4, 2017. С. 54–58.
4. Литвинова М. В. Массовый праздник как полифункциональное явление. *Наука. Искусство. Культура*. 2013. № 2. С. 5–13.
5. Мостицкая Н. Д. Праздничность и повседневность в проекции константности и динамичности бытия культуры. *Философская мысль*. 2016. № 4. С. 129–143. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=18338
6. Перцева П. С. От праздника к праздничности как путь современной культуры. *Гуманитарные научные исследования*. 2015. № 9 URL: <http://human.snauka.ru/2015/09/12615>
7. Чердениченко Т. Праздничность. *Новый мир*. 2002, №11. С. 155–167.

References

1. Bakhtin M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i renessansa*. M.: Eksmo, 2015. 640 s.
2. *Novye traditsii: kollektivnaya monografiya / pod obshch. red. Ye. E. Surovoy, S. A. Rassadinoy ; Tsentr izucheniya kulturey*. Sankt-Peterburg : Petropolis, 2009. 368 [3] s.
3. Kibalko V. V. *Prazdnik i prazdnichnost: degradatsiya smyslov? Sotsialnye i gumanitarnye issledovaniya*. T. 3, № 4, 2017. S. 54–58.
4. Litvinova M. V. *Massovyy prazdnik kak polifunktsionalnoe yavlenie*. *Nauka. Iskusstvo. Kultura*. 2013. № 2. S. 5–13.

5. Mostitskaya N. D. Prazdnichnost i povsednevnost v proektsii konstantnosti i dinamichnosti bytiya kultury. *Filosofskaya mysl*. 2016. № 4. S. 129–143. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=18338
6. Pertseva P. S. Ot prazdnika k prazdnichnosti kak put sovremennoy kultury. *Gumanitarnye nauchnye issledovaniya*. 2015. № 9 URL: <http://human.snauka.ru/2015/09/12615>
7. Cherednichenko T. Prazdnichnost. *Novyy mir*. 2002, № 11. С. 155–167.

ПРАЗДНИК В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ И СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ЗНАЧЕНИЯ

Островская Марина Васильевна – старший преподаватель кафедры режиссуры, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Обосновывается сущность эволюционных трансформаций художественности и социокультурного значения праздника в пространстве городской культуры, что можно считать укоренением новейших тенденций его «переформатирования» с позиции особенностей современной культурной ситуации. Принципиально осязаемое размывание границ между будничной и праздничной сферами, приводит к потере ощущения исключительности и сакрального смысла праздничного события, оборачивающегося нелепостью на ценностно-смысловом уровне.

Анализируются принципы организации художественного контента праздничного проекта как целостной формы с точки зрения классического понимания комедии и трагедии, что сводится к особому театрализованному действию, к историческим первоисточникам театральности как таковой. Кроме того, автор трактует потенциал культурного ресурса праздника и обосновывает как действенный социокультурный механизм.

Ключевые слова: праздник, праздничная культура, «пректность» праздника, художественный материал, первосмыслы культуры, ценности.

HOLIDAY IN THE MODERN SPACE URBAN CULTURE: THE QUESTIONS OF ARTISTIC AND SOCIO-CULTURAL SIGNIFICANCE

Ostrovskaya Marina – Senior Lecturer of the Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The article is devoted to substantiating the essence of the evolutionary transformations of artistic and socio-cultural significance of the holiday in the space of modern urban culture. This can be considered a conditional rooting of the latest trends of its «reformatting» from the standpoint of the characteristics of the modern cultural situation. The blurring of the boundaries between the everyday and festive spheres becomes fundamentally tangible, leads to a loss of exclusivity and sacred meaning of the festive event, turns into absurdity at the value-semantic level.

The author considers the principles of organizing the artistic content of the holiday project as an integral form in the context of the classical understanding of comedy and tragedy, which boils down to a special theatrical action, to historical sources of theatricality as such. In addition, the author interprets the potential of the cultural resource of the holiday and substantiates as an effective socio-cultural mechanism.

Key words: holiday, holiday culture, «project» of the holiday, art material, the primary concepts of culture, values.

UDC 791.6

HOLIDAY IN THE MODERN SPACE URBAN CULTURE: THE QUESTIONS OF ARTISTIC AND SOCIO-CULTURAL SIGNIFICANCE

Ostrovskaya Marina – Senior Lecturer of the Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The purpose of this work is revealing the essence of evolutionary transformations of art and socio-cultural significance of the holiday in the space of modern urban culture.

Research methodology. The author relies on general scientific methods of analysis within the framework of culturological and art-historical approaches to the study of the holiday, since this methodological orientation claims the possibility of a deep understanding of the substantive essence of the holiday, which has significant artistic, cultural and social character.

Results. It is noted that the vector of holiday development is the deployment of a specific communicative space, the hierarchy of which is determined by the stable values of culture and based on proven life practices and learned moral principles, leading to the principle of awareness of the need for self-realization and self-actualization of man, harmonization of own reactions to the influence of the outside world. This forms the content dimensions of the holiday as a touch to the space of cultural and spiritual reality with an attraction to eternal values.

Actual mechanisms of socio-historical transformations of reality in the era of modern highly developed culture significantly reduce of the deep spiritual essence of the holiday as a socio-cultural practice with the inherent formulation of sacramental issues. Accordingly, it is necessary to revive and create ideally filled holidays, with their sincere value, without reinforced but empty effects that have no semantic basis and are not capable of producing and transmitting spiritual experience, important truths.

The author comprehends the potential of the cultural resource the holiday and considers it from the point of view of essential embodiment as an effective socio-cultural mechanism.

The novelty of the article. The author interprets the evolutionary transformations of the artistic and socio-cultural significance of the holiday in the space of modern urban culture as rooting the latest trends of its «reformatting» from the standpoint of the characteristics of the modern cultural situation.

In addition, the author considers the principles of organizing the artistic content of the holiday project as an integral form in the context of the classical understanding of comedy and tragedy, which boils down to a special theatrical action, to historical sources of theatricality as such.

The practical significance. The information contained in this article may be useful for the development of new strategies and tactics of the festive sphere of culture.

Key words: holiday, holiday culture, «project» of the holiday, art material, the primary concepts of culture, values.

Надійшла до редакції 23.11.2019 р.

УДК 477.5.17

ПИВО У ПОБУТОВІЙ КУЛЬТУРІ Й ФОЛЬКЛОРІ УКРАЇНЦІВ

Курочкін Олександр Володимирович – доктор історичних наук, професор,

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-3365-7266>

DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.302>

olexkuro@gmail.com

Мета статті – простежити основні етапи історії пива на українських землях від доби середньовіччя до початку ХХ ст., розкрити помітну участь цього напою як у матеріальному, так і духовному житті етносу, зокрема, святково-обрядовій культурі й усній поетичній творчості.

Методологія. Дослідження проведене на основі міждисциплінарного підходу, шляхом системного аналізу документальних, літературних і фольклорних джерел. **Наукова новизна дослідження** визначається тим, що історія пива на українських землях вперше висвітлюється з позицій етнокulturології. У фокусі уваги автора національні традиції пивоваріння, типові прийоми і стереотипи використання пива у різних святково-ритуальних контекстах. Евристичну цінність становить оригінальна підбірка документальних і фольклорних текстів, які деталізують зміст обраної теми.

Висновки. Проаналізовані матеріали дозволяють констатувати, що пиво здавна відіграло важливу роль у житті й побуті українців. Тривалий час його використовували не лише в якості алкогольного напою, а й як необхідну частину раціону харчування. В ході історичної еволюції виділяються такі типи виробництва пива: домашній (громадський), монастирський, мануфактурно-ремісничий, приватно-підприємницький, заводський.

Ключові слова: українці, пиво, солод, хміль, броварня, свято, обряд, фольклор

Актуальність теми дослідження. Аналізуючи економічні підвалини європейської цивілізації доіндустріальної доби, відомий французький історик Ф. Бродель присвятив чимало уваги такому важливому аспекту побутової культури як виготовлення і споживання алкогольних напоїв. У своїй монументальній праці «Структура повсякденності» він вказував, зокрема, на обумовлений природно-кліматичними чинниками давній поділ Європи на 2 зони: виноробства і пивоваріння. За його спостереженнями, «Лінія проведена від гирла Луари на Атлантичному океані, до Криму і далі – до Грузії й Закавказзя, означає північний кордон товарного виноградарства» [4; 251]. Там, де закінчується «виноробна Європа», з давніх-давен розташовувалася «Європа пивна», яка охоплювала велику територію помірного поясу від Англії й Ірландії до земель, заселених східнослов'янськими народами.

Слово «пиво» присутнє у всіх слов'янських мовах, що доводить древність цього напою.

Традиційною країною пива і пивоваріння, по праву, вважається і Україна. На українських теренах пиво побутувало задовго до прийняття християнства, займаючи почесне місце у матеріальній культурі й системі харчування землеробського населення. Наразі у вітчизняній науковій літературі слабо висвітлена своєрідність пива як бенкетного образу, важливого компонента святково-обрядової комунікації й усної поетичної творчості українців. Заповнити почасти цю лаку намагається автор даної публікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення пивних традицій, стереотипів і уподобань конкретного народу пов'язано з комплексом наукових дисциплін, таких як історія, етнологія, фольклористика, культурологія, гастрономія, цитологія та ін. Світова література, присвячена цій проблематиці, справді неозора.

Джерельну базу нашого дослідження складають дотичні до теми публікації вітчизняних і зарубіжних науковців (Л.Артюх, Ф. Бродель, А. Данилов, В. Довгань, Т. Лавренєва, М. Махній і Ю.

Русанов, В. Похльобкін), а також окремі історичні документи й матеріали, почерпнуті зі скарбниці національної словесності українців – фольклору.

Виклад основного матеріалу. Деякі археологи вважають, що люди кам'яного віку раніше ознайомилися з пивом, ніж із хлібом. Припускають навіть, що й саме гончарство народилося через потребу наших предків у посуді для збереження пива.

Перші свідчення про цей напій дійшли до нас від древніх шумерів. Вони варили пиво, використовуючи ячмінний солод. Детально процес пивоваріння описаний на клинописних таблицях, яким понад 5000 років. Від шумерів та інших народів, які населяли Месопотамію, пиво поширилось у Древньому Єгипті, а потім і серед народів Європи.

Більшість землеробських народів, зокрема древні русичі – предки українців, здавна були знайомі з технологією виготовлення пива. За класичною рецептурою його варять із солоду, хмелю і води. Вихідним матеріалом для виготовлення солоду служать різні злаки, найчастіше ячмінь і пшениця. Тривалий час пиво готувалося без застосування хмелю і являло собою ледь проціджену хлібну масу, що підлягала процесу бродіння (звідси синонімічна назва напою – «рідкий хліб»). Ініціаторами використання хмелю у пивоварінні (хміль надає пиву гіркуватий присмак і забезпечує його схоронність), напевне, були середньовічні ченці. Розквіт монастирських броварень (пивоварень) почасти завдячує строгим правилам посту деяких чернечих орденів, які дозволяли своїм братам під час посту лише рідкі страви. Пиво, зазначає етнолог Л. Артох, «ставиться в багатьох давніх текстах поруч із брашном – їжею, що свідчить про його значну роль у харчуванні» [2; 44]. Найдавніша у світі й днюча сьогодні броварня св. Стефана (Weihestefan) заснована у німецькій землі Баварія ще у УШ ст. У наші дні до неї приїздить фахівці з усіх усюд, щоб вивчати секрети пивного господарства і мистецтва [4; 104].

Традиційне варіння пива – тривалий і доволі трудомісткий процес. Відібране зерно замочували у річковій воді, а потім пророщували, розсипавши нетовстим шаром. Потім зерно сушили на печі або в спеціальних приміщеннях – солодовнях. Сухе зерно очищували й мололи на ручних жорнах або в млинах. Проросле й крупно змелене зерно, що мало солодкуватий присмак, називалося солодом. Всього на його виготовлення потрібно було майже два тижні.

Наступна операція пивоваріння полягала у перетворенні солоду на сусло. Для цього у спеціальну дерев'яну діжку, що мала отвір у дні й примітивний фільтр із соломи, накладали солод і заливали спочатку холодною, а потім теплою водою. Її кип'ятили, кидаючи у діжку розпечене на вогнищі каміння. Коли сусло перекипіло і відстоялося, його переливали у великий залізний казан (подібні громадські казани для варіння м'яса і пива колись зберігалися в церквах) і знову варили, додаючи хміль (приблизно фунт хмелю на пуд солоду). Пиво як і мед у часи Київської Русі варили у спеціальних чанах – переварах, які служили, крім того, й загальноновизнаними мірами виготовленого напою. Далі зварене з хмелем сусло проціджували і розливали у дерев'яні діжки, а в рідину додавали суміш із борошна і дріжджів, що викликало процес бродіння. Сусло, яке перебродило з хмелем, було вже власне пивом. Його проціджували і переливали крізь решето в іншу діжку й закупорювали, зберігаючи в погребі до свят. Проміжним продуктом була брага – різновид невареного пива чи зброженого сусла. Від слова «брага» походить дієслово бражничити – пиячити. В середньовічних документах і художніх творах брага часто згадується поруч з іншими алкогольними напоями: «І кубками пили слив'янку, мед, пиво, брагу, сирівець, горілку просту і калганку» [9; 18].

Звичайний для українського хлібороба господарський цикл приготування пива правдиво відображений у традиційному фольклорі. Ось так його подає, зокрема, пісня, записана І.С. Нечуєм-Левицьким на його рідній Черкащині:

Та й уже ж той ячмінь та й у полі зійшов,
Та й уже ж той ячмінь та й у полі поспів.
Та й вже ж той ячмінь у полі пожали,
Та вже ж той ячмінь у копи зложили,
Та вже ж той ячмінь і помолотили,
Та вже ж той ячмінь в солод поростили,
Та вже ж з того солоду й пиво наварили [12; 61].

Складність і довготривалість виготовлення пива пояснює той факт, що в традиційному суспільстві цим займалися колективно (громадою), готуючись до найбільш поважних свят і урочистостей. Крім весіль і хрестин, у часи пізнього середньовіччя селяни варили самотужки пиво на осінні поминальні «діди» й інші великі календарні свята. За даними історика О. Субтельного, період до середини XVI ст. був для українських хліборобів «золотим віком», коли феодала в своїх маєтках виробляли продукти не для торгівлі, а переважно для задоволення власних потреб й ще не перейшли до інтенсивних форм

експлуатації робочої сили. У той період, за підрахунками історика, раціон пересічного українця, крім інших продуктів, «складався з 0,6 кг хліба та 2,5 літрів пива» [14; 82].

«Пиво всі хвалять, та не всі його варять» – говорить народне прислів'я.

Великий попит на пиво в містах, що отримали Магдебурзьке право, сприяв тому, що пивовари, як й інші ремісники, створювали свої цехові об'єднання, що жили і працювали за своїми правилами і ритуалами. Професійну мозаїку середньовічного міста характеризує наступна пісня:

Зібралися ми та всі тутечки,
Не прості люде, все реміснички:
То писарі, то малярі,
То ковалі, то слюсарі,
То музики, то дзвонарі,
То шевчики, то крамарі,
Виновари й пивовари,

Купер'ян – цехмістер над соломою [16; 589].

Цікаво, що у древніх пластах фольклору, зокрема у веснянках, пиво органічно пов'язується із шлюбною тематикою, зокрема у пісні: «А я пива наточу, наточу. Таки жону ухвачу, ухвачу» [8; 64]. Звертає на себе увагу і той факт, що в народних уявленнях пиво вважалось афрозіаком – трунком, який посилює статевий потяг: «коновочка пива, щоб стояла жила».

В українських лірично-побутових піснях процес пивоваріння порівнюється з непереборним прагненням парубка до своєї обраниці:

Говорило пиво, говорило пиво
Та до своєї пивоварочки:
- Як ви мене доварите, то ви ж мене не вдержите
Ані в бочках, ані в кухвочках,
Ані в щирозлотих кубочках.
Говорив же пан Іван до свого панотченка:
- Як ви мене не ожените,
То ви мене не вдержите
Ані в полі, ані в дворі,
Ані на воронім коні [18; 82, 226].

Зрозумілі народній свідомості поетичні образи *граючого пива* і *хмелю* можуть виступати також символічними індикаторами рівня любовних почуттів:

Ходила Галя коло провалля,
Кивала, моргала на пивоваря:
- Ой пивоварю, чом пиво не грає?
- Серце, Галюсю, хмелю немає.
Поїхав Охрім за сім миль по хміль
Не купив хмелю, купив ячменю –
За сім золотих повну жменю [12; 55].

А в козацьких думках процес пивоваріння виступає алегорією військової Звитяги:

Ой обізветься пан Хмельницький
Отаман – батько Чигиринський:
«Гей, друзі, молодці
Браття козаки запорожці!
Добре дбайте, барзо гадайте,
Із ляхами пиво варити зачинайте.
Лядський солод, козацька вода
Лядські дрова, козацькі труда»
Ой, з того пива

Зробили козаки з ляхами превелике диво... [1; 33].

Стійкість образного метафоричного порівняння пивної гостини з битвою підтверджують і традиційні підписи на народній картині «Козак Мамай», де читаємо:

...Случалось мені в степу пиво пити:
Пив турчин, пив і татарин, а лях не диво
Даже давно і тепер по степу валяється
Мертвих голов і костей з похмілля
От того веселья... [11; 49].

Задовго до прийняття християнства у Київській Русі сформувався звичай влаштовувати колективні бенкети-братчини на честь шанованих богів і аграрних свят. Перед цим варили мед і пиво, заготовляли м'ясо баранів, биків, випікали хліб і пироги. Можна гадати, що в святкових бенкетах первіснообщинної і ранньофеодальної доби брали участь усі дорослі чоловіки племені або поселення. Пізніше цей порядок був порушений. Окремо за столами збиралася боярська дружинна верхівка на чолі з князем, окремо пригощалися прості селяни, городяни і ремісники. За звичаєм на бенкетах по колу пускали ритуальну чашу з хмільним напоєм – братину, що мала обійти всіх присутніх. Святкові застілля часів слов'янського язичества, очевидно, супроводжувалися грою на музичних інструментах, виступами професійних акторів – скоморохів і співців-рапсодів.

Традицію язичницьких бенкетів-братчин після прийняття християнства перейняли церковні братства, які гуртувались навколо місцевих храмів і виконували насамперед релігійно-моральну функцію. Однією з головних турбот братчиків була підготовка і проведення колективних громадських трапез, які влаштовувалися на великі свята церковного календаря, у так звані храмові празники («братчини», «меди», «пива», «Микільщини». «Спасівщини» тощо).

Цікаво, що в деяких локальних традиціях св. Миколу називали «пивним богом», а слово «ніколить» у північноросійських діалектах є синонімом дієслова бенкетувати, гуляти, пиячити [7; 384].

Календарно-обрядова поезія українців зафіксувала давній зв'язок пивних братчин зі святом Миколая. Старовинна колядка називає пивоваріння серед сакральних звичаїв, якими «держиться світ»:

Чому так нема, як було давно,

Як було давно, а з первовіку:

Святим Миколам пива не варять... [1; 33].

У цій же колядці звертає на себе увагу ще один момент: всі лиха, які випали на долю людей, пояснюються тим, що «Святим Миколам пива не варять...» як було колись.

Нарікання колядки на те, що давній звичай вже не додержується, мають своє історичне пояснення. В добу пізнього середньовіччя, з метою покріпачення вільного селянства, феодальна верхівка зухвало забирала в нього колишні привілеї і права. Одним з них було право вільного пива – і медоваріння. В «Описі України» Г.Боплана (серед. XVII ст.) читаємо: «... з нагоди весіль, а також хрестин їхніх дітей місцевий пан дозволяє їм (селянам – О.К.) варити пиво. Завдяки цьому привілею його можна пити набагато дешевше і в більшій кількості, бо слід зауважити, що в інший час броварні належать панам, і всі піддані мусять купувати пиво там» [3; 78-79].

Відмова від складного і трудомісткого способу варіння пива і меду почасти була обумовлена і технічним прогресом. Десять наприкінці середньовіччя, завдяки винаходам алхіміків, указані святкові напої поступово витісняються іншим, більш універсальним і міцним – оковитою або горілкою, яку виготовляли шляхом винокуріння з хлібного зерна. Пріоритет у становленні цієї нової галузі господарства сьогодні оспорюють різні країни: Німеччина, Данія, Литва, Польща, Росія та ін. Має що сказати у цій дискусії Україна, де вже у XVI ст. працювали дрібні гуральні, на 1-3 казани, майже в кожному фільварку, маєтку чи селі. Винокуріння давало прибуток у 2-4 рази більший, ніж продаж хліба і отже відзначалося високим ступенем товарності. У першій пол. XVII ст. на українських теренах було вже чимало гуралень на 4-6 казанів, де працювало в середньому 6-8 осіб, які обслуговували ці дрібні підприємства [15; 168].

Протягом XVI-XVIII ст. гуральництво (виготовлення горілки), як і броварництво (виготовлення пива) розвивалося в Україні як початкова форма мануфактурного виробництва. Продукція цих приватних підприємств продавалася у шинках, корчмах, на базарах, ярмарках, вивозилась до інших сіл і міст.

Тривале співіснування пива і горілки в побутовій життєдіяльності українців, як відомо, не призвело до витіснення одного напою іншим. Натомість сформувався своєрідний алкогольний паритет, де кожний напій міцно займає власну нішу, створивши навколо себе розвинену інфраструктуру економічних, соціальних і культурних зв'язків. У багатьох ситуаціях пиво і горілка не конкурують, а доповнюють одне одну, що суперечить медичним і гастрономічним рекомендаціям. Тут, вочевидь, спрацьовує відома алкогольна сентенція: «Пиво без горілки – гроші на вітер».

Давня практика змішування популярних напоїв простежується у вітчизняному фольклорі. Наведемо для прикладу обжинкову пісню:

А вже сонце заходить,

А місяченько сходить.

Женці вже дожинають,

Стигле жито кінчають.

Жніте, женчики, жниво

Буде горілка і пиво [10; 234].

З пивом пов'язано чимало весільних обрядів. На Гуцульщині, сідаючи за стіл, бояри співали:

Красно бойари сіли,
Що здригнулися стіни
А не так они сі здригнут,
Як сі пива напют.
Ой нам пива і меду
Спід студеного леду [19; 51].

Без пива не обходилося і частування гостей в обряді хрестин новонароджених. Зазвичай на Наддніпрянщині після учти бабу-повитуху і кумів висаджували на віз і гуртом доправляли до корчми. Дорогою співали:

Запрягайте, запрягайте
Да шестнадцять пар волів,
Да повезем бабусеньку у пиво;
Запрягайте, запрягайте
Да чотирнадцять пар волів
Да повезем пана-кума у пиво [17; 70].

Пиво, поряд з іншими хмільними напоями (медом, брагою, горілкою) в давні часи вважалось неодмінним атрибутом і символом свята. Традиція вживати ці напої у будні, а то й щодня, є однією з негативних прикмет нашого часу.

Протягом віків пивоваріння відіграло важливу роль у господарській діяльності монастирів України. Чимало з них (як чоловічих, так і жіночих) утримували власні броварні й ретельно стежили за якістю свого пива. Традиційні зв'язки пива з монастирським побутом відображає назва розташованого на Полтавщині старовинного Пивогородського Пустинно-Миколаївського монастиря, який відіграв помітну роль у козацько-селянських повстаннях XVII ст. Історичні джерела свідчать, що серед ченців були справжні фахівці пивоваренного ремесла, які володіли його секретами і вміли передати їх наступним поколінням. До нас дійшли два цікавих документи середини XVIII ст. із господарства Київського Видубицького монастиря, в яких містяться рекомендації щодо виготовлення солоду і пива. Тут, зокрема, читаємо:

«Солод на землі или на току в солодовни усуненій, видает жолтавое, здоровое и доброе пиво. Солод не добре вирощений мало пива видает...для чего смотреть надобно, чтоб солод был в меру вирощен...солод завременно треба молоть. Солод умолотій видихається, для того солод змоловши до пива, надобно в кадуби зсипавши добре прикрити» [13; 733].

Занепад домашнього, а потім і монастирського пивоваріння в Україні пов'язаний з розвитком товарно-ринкових відносин. У період індустріальної революції виробництво пива поступово відокремлюється від сільського господарства і стає окремою галуззю харчової промисловості. В багатьох регіонах спостерігався бурхливий розвиток місцевого пивоваріння, яке набирало значних масштабів. Уже 1715 р. був заснований сучасний пивний завод у Львові.

Продукція місцевих приватних броварень йшла переважно на продаж. Ілюстрацією може служити діяльність броварень графів Браницьких із Фастівщини (Київська губернія). На них виготовлялося пиво кількох сортів: «просте», «мартовське» і «на манер англійського». Маємо відомості про те, що на пивоварні в с. Снігурівка 1824 р. виготовлено і продано 24000 відер простого пива або 600 сорокавідерних бочок. На пивоварнях графів Браницьких у Білій Церкві і с. Устинівка в тому ж році виготовлено 16335 відер простого пива, або 408 бочок, з яких 355 бочок продано, а 53 спожили при дворі [6; 40].

Пивоваріння, вочевидь, приносило добрі прибутки. Саме тому у 60-х роках XIX ст. Браницькі без офіційного дозволу перебудували колишній шкіряний завод на пивоварний. [6; 40].

Розвиток капіталістичних форм господарства сприяв постійному скороченню кількості дрібних броварень на користь середніх і великих, які постійно збільшували випуск продукції. Технічно переоснащуючись, великі броварні перетворюються на заводи масового виробництва пива. Ця закономірність діє і в наші дні, коли найбільшими виробниками пива в Україні стали великі спеціалізовані підприємства-концерни, що випускають такі популярні марки хмільного напою як «Оболонь», «Чернігівське», «Рогань», «Львівське», «Сармат» та ін.

Важливо зауважити, що сфера виробництва і споживання пива була і залишається полем активних міжкультурних контактів. Майстерність німецьких і чеських пивоварів й висока якість їхньої продукції вже давно отримала широке міжнародне визнання. Недарма в багатьох країнах світу місцеві пивовари успішно використовують виробничі технології і рецепти уславлених європейських колег. Переконалим доказом цих плідних впливів є проникнення в українську мову через посередництво польської таких спеціальних термінів німецького походження як: *бровар*, *броварня*, *броварити* (від brauen – варити пиво), *гальба* (від halb, півлітровий кухоль), *кнайпа* (від knaipе – пивна), *шинок*, *шинкар* (від Schänke – торгівля спиртними напоями) та ін.

Характерну тенденцію спостерігаємо в останні десятиліття. У контексті європейського вибору в Україну прийшла комерційна мода на пивний німецький антураж. Вона заявляє про себе в оформленні численних барів, ресторанів, пивних із традиційним дизайном, колоритом й пропозицією визнаних міжнародних пивних брендів.

Явно комерційну мету мають й більш або менш вдалі спроби прищепити на українському ґрунті відоме баварське пивне свято «Oktoberfest». Наскільки успішним буде це ново введення покаже час. Відомо, що запровадження нових культурних моделей в іноетнічному середовищі – процес складний і довготривалий.

Висновки. Пиво – один із найпопулярніших напоїв у світі. Фахівці відносять його до продуктів необхідних людині, оскільки в ньому містяться потрібні нашому організму речовини: вода, цукор, білки, вітаміни, біоенергетичні елементи.

Залучені матеріали дозволяють констатувати, що пиво здавна відіграло важливу роль у житті й побуті українців. Тривалий час його вживали не лише як алкогольний напій, а й як необхідну частину харчового раціону. Проаналізовані документальні й фольклорні джерела допомогли простежити історію броварництва (пивоваріння) на українських землях від доби Середньовіччя до початку ХХ ст. В ході цієї еволюції виокремлюються такі типи виробництва пива: домашній (громадський), монастирський, мануфактурно-ремісничий, приватнопідприємницький, заводський.

Представлені у статті зразки народної пісенної творчості виразно розкривають традиційну роль пива як атрибута міжособистісної дозвілдової комунікації, неодмінного супутника свят і ритуалів різних соціальних станів українського суспільства.

Список використаної літератури

1. Антонович В., Драгоманов М. (1875). *Исторические песни малорусского народа* (Т. II). Киев.
2. Артюх Л. *До історії напоїв у харчовій культурі українців* (2006). *Народна творчість та етнографія*. № 5.
3. Боплан, Г.-Л. (1990). *Опис України*. Київ: Наук. думка.
4. Бродель Ф. (1986). *Структуры повседневности. Возможное и невозможное* (Т. I). Москва: Прогресс.
5. Воропай О. (1991). *Звичаї нашого народу*. (Т. I). Київ: Оберіг
6. Дросенко В. (2015). *З історії пивоваріння на Фастівщині. Фастівщина. Краєзнавчі розвідки*. Фастів: Держ. краєзнавчий музей.
7. Зеленин Д. К. (1991). *Восточнославянская этнография*. Москва: Главная ред. восточ. лит.
8. *Ігри та пісні*. (1963). Київ: Наук. думка.
9. Котляревський І. (1968). *Енеїда*. Київ: Дніпро.
10. Курочкін О. (2014). *Святковий рік українців від давнини до сучасності*. Біла Церква: вид. О.Пшонківський.
11. Марченко Т. (1991). *Козаки Мамаї*. Київ-Опішне.
12. *Народні пісні в записах Івана Нечуя-Левицького* (1985). Київ: Муз. Україна.
13. *Приготовление пива и солода в монастырях* (1883, август). *Киевская старина*.
14. Субтельний О. (1991). *Україна. Історія*. Київ: Либідь.
15. Україна і світ. (1994). *Історія господарства від первісної доби і перших цивілізацій до становлення індустріального суспільства*. Київ: Генеза.
16. *Українські народні пісні* (1969). Київ: Муз. Україна.
17. Чубинський П. (1995). *Мудрість віків*. Т. 2. Київ: Мистецтво.
18. Чубинский П. (1872). *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край* (Т. III). Москва.
19. Шухевич В. (1902). *Гуцульщина* (Т. III). Львів.

References

1. Antonovych V., Drahomanov M. (1875). *Ystorycheskye pesny malorusskoho naroda* (Т. II). Kyev.
2. Artiukh L. *Do istorii napoiv u kharchovii kulturi ukraintiv* (2006). *Narodna tvorchist ta etnografia*. № 5.
3. Boplan, H.-L. (1990). *Opys Ukrainy*. Kyiv: Nauk. dumka.
4. Brodel F. (1986). *Strukturu povsednevnyosti. Vozmozhnoe y nevozmozhnoe* (Т. I). Moskva: Prohress.
5. Voropai O. (1991). *Zvychai nashoho narodu*. (Т. I). Kyiv: Oberih
6. Drosenko V. (2015). *Z istorii pyvovarinnia na Fastivshchyni. Fastivshchyna. Kraieznavchi rozvidky*. Fastiv: Derzh. kraieznavchyi muzei.
7. Zelenyn D. K. (1991). *Vostochnoslavianskaia etnografyia*. Moskva: Hlavnaia red. vostochn. lyt.
8. *Ihry ta pisni*. (1963). Kyiv: Nauk. dumka.
9. Kotliarevskiy I. (1968). *Eneida*. Kyiv: Dnipro.
10. Kurochkin O. (2014). *Sviatkovyi rik ukraintiv vid davnyny do suchasnosti*. Bila Tserkva: vyd. O.Pshonkivskiyi.
11. Marchenko T. (1991). *Kozaky Mamai*. Kyiv-Opishne.
12. *Narodni pisni v zapysakh Ivana Nechiua-Levytskoho* (1985). Kyiv: Muz. Ukraina.
13. *Pryhotovlenye pyva y soloda v monastyriakh* (1883, avhust). *Kyevskaia staryna*.
14. Subtelny O. (1991). *Ukraina. Istorii*. Kyiv: Lybid.

15. Ukraina i svit. (1994). *Istoriia hospodarstva vid pervisnoi doby i pershykh tsyvilizatsii do stanovlennia industrialnoho suspilstva*. Kyiv: Geneza.
16. *Ukrainski narodni pisni* (1969). Kyiv: Muz. Ukraina.
17. Chubynskyi P. (1995). *Mudrist vikiiv*. T. 2. Kyiv: Mystetstvo.
18. Chubynskyi P. (1872). *Trudu etnografychesko-statystycheskoi ekspedytsyy v Zapadno-Russkyi krai* (Т. III). Moskva.
19. Shukhevych V. (1902). *Hutsulshchyna* (Т. III). Lviv.

ПИВО В БЫТОВОЙ КУЛЬТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ УКРАИНЦЕВ

Курочкин Александр Владимирович – доктор исторических наук, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – проследить основные этапы истории пива на украинских землях начиная с эпохи средневековья до начала XX ст., раскрыть заметное участие этого напитка как в материальной, так и духовной жизни этноса, в частности, в празднично-обрядовой культуре и устном поэтическом творчестве. **Методология.** Исследование проведено на основе междисциплинарного подхода, путем системного анализа документальных, литературных и фольклорных источников. **Научная новизна исследования** определяется тем, что история пива на украинских землях впервые освещается с позиций этнокультурологии. В фокусе внимания автора национальные традиции пивоварения, типичные приемы и стереотипы использования пива в различных празднично-ритуальных контекстах. Эвристическую ценность представляет оригинальная подборка документальных и фольклорных текстов, детализирующих содержание избранной темы.

Выводы. Проанализированные материалы позволяют констатировать, что пиво издавна играло важную роль в жизни и быту украинцев. Длительное время его употребляли не только в качестве алкогольного напитка, а и как необходимую часть рациона питания. В ходе исторической эволюции выделяются такие типы производства пива: домашний (общинный), монастырский, мануфактурно-ремесленный, частно-предпринимательский, заводской.

Ключевые слова: украинцы, пиво, солод, хмель, броварня, праздник, обряд, фольклор.

BEER IN HOUSEHOLD CULTURE AND FOLKLORE OF THE UKRAINIANS

Kurochkin Oleksandr Volodymyrovych – Doctor of History, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to trace the main stages of beer history in Ukrainian lands from the Middle Ages to the beginning of the 20th century, to reveal the noticeable participation of this drink both in the material and spiritual life of the ethnic group, in particular, in the festive and ceremonial culture and oral poetry.

Methodology. The research was conducted on the basis of an interdisciplinary approach, through a systematic analysis of documentary, literary and folklore sources.

The scientific novelty of the study is determined by the fact that the history of beer on Ukrainian lands is covered for the first time from the standpoint of ethno-cultural studies. In the focus of the author's attention are national brewing traditions, typical techniques and stereotypes of using beer in various festive ritual contexts. The original selection of documentary and folklore texts detailing the content of the chosen theme is of heuristic value.

Conclusions. The analyzed materials allow to state that beer has long played an important role in the life and household of the Ukrainians. For a long time it was used not only as an alcohol drink, but also as a necessary part of the diet. In the course of historical evolution the following types of beer production are distinguished: domestic (communal), monastic, manufacture craft, private entrepreneurial, factory.

Key words: the Ukrainians, beer, malt, hops, brewery, holiday, ceremony, folklore.

Надійшла до редакції 22.10.2019 р.

УДК 392.8:008]:001.4

ФЕНОМЕН ЇЖИ ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОМПОНЕНТ: КАТЕГОРІЇ ТА ТЕРМІНИ

Кобзар Марина Вікторівна – аспірантка, Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля, м. Северодонецьк
<http://orcid.org/0000-0001-5601-8187>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.303>
kobzarmt@meta.ua

Здійснена порівняльна характеристика ряду важливих термінів, які використовуються у сучасних культурологічних дослідженнях феномену їжі. Визначена багатозначність категорії «гастрономічна культура». Показано, що концепт «їжа» має узагальнене значення. Розглянуто питання про харчовий культурний код, який

слугує маркером приналежності до етносу. Доведено, що дефініції народна, національна, внутрішня кухня набувають певних конотацій в контексті культурологічних інтерпретацій харчової поетики народу.

Ключові слова: гастрономія, кулінарія, народна кухня, гастрономічна культура, глютонія, харчовий код культури, концепт «їжа», національна кухня.

Актуальність теми. Поступово, з розвитком цивілізації їжа з базової потреби людства перетворилася в особливий концентрат культурних смислів, що ототожнюють взаємовідносини людини та суспільства. Вона набула певних нових конотацій та визначається як важлива частина культурно-побутового укладу життя людини.

Мета даної роботи – розкрити поліаспектність категорій, що характеризують феномен їжі як культурний компонент.

Наукова новизна полягає у компаративному дослідженні деяких важливих дефініцій, що використовуються при культурологічному аналізі кулінарних традицій.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Науковцями поки що не приділено достатньої уваги проблемі охоплення й порівняння якомога ширшого спектру понять та дефініцій, що вживаються в культурології для вивчення кулінарних традицій. Українські та зарубіжні вчені, як правило, досліджують досліджують зазначену тему через призму кількох обраних понять.

Так, зміст концепту «їжа» у філософському, лінгвістичному та культурологічному аспекті намагалися розкрити такі науковці, як Ю. Степанов [22], І. Стернін [18], О. Савельєва [20], Н. Марушкіна [11] та ін.

Вивченню феномену їжі в якості харчового культурного коду присвячені праці деяких зарубіжних учених. Традиції дослідження цього питання сходять до праць семіотиків та структуралістів (К. Леві-Строса [10], Р. Барта [1] та ін.). Їх послідовники (Е. Капелюшник [6], В. Красних [8], Т. Цив'ян [24], М. Дуглас [25]) вивчають їжу як особливий код культури, в якому узагальнюється певна інформація про ідентичність народу або етносу.

Дискурс «гастрономічна культура» представлений у роботах зарубіжних та вітчизняних культурологів, де йдеться про поліаспектність цього явища (М. Капкан [7], І. Сохань [21], О. Плюта [17]).

Проблемами досліджень національної кухні займаються науковці, в коло інтересів яких входить як тлумачення поняття «національні кулінарні традиції», так і історичні аспекти їх вивчення (В. Похльобкін [19], В. Наулко [12], М. Борисенко [2]).

Виклад основного матеріалу. У вивченні питання кулінарних традицій певного народу або гастрономічної культури як такої спостерігається різноманітність тлумачень цих понять, що визначено різноплановими підходами дослідження.

Терміни «кулінарний», «гастрономічний», «харчовий», «глютонічний» використовуються як синоніми. Однак, у контексті культурології ці дефініції значно відрізняються. Так, *кулінарія* – це галузь людської діяльності, пов'язана з приготуванням їжі. Вона складається з техніки приготування, технічного забезпечення та рецептів. Слово «кулінарія» походить від латинського «*culina*» – кухня й означає кухонну або кухарську справу. Кулінарія – це, насамперед, мистецтво приготування страв [9]. Кулінарія вважається головною частиною гастрономії, яку фахівці відносять до мистецтва і соціальних наук. *Гастрономія* (від грец. γαστήρ – шлунок) трактується як наука, що вивчає зв'язок між культурою та харчуванням. У словнику В. Даля гастрономія визначається як кухарське мистецтво, майстерність куховарства [3; 346].

Термін «*глютонічний*» з'явився в науковому вжитку нещодавно і став синонімом слова «гастрономічний». Серед зарубіжних дослідників проблемами гастрономічної культури займався А. Оляніч, який розробляв теорію презентаційного дискурсу. Він маркував цей феномен «глютонічним» (від латинського *gluttire* – «поглинати, ковтати»). Науковець під «глютонією» має на увазі лінгвокультурну і етнокультурну специфіку номінацій, пов'язаних із приготуванням їжі [15; 394]. Вчений зазначає, що лінгвістичні знаки глютонічного дискурсу утворюють сукупність, яка, в свою чергу, розчленовується на фрейми. Вони зберігаються в людській свідомості у вигляді меню, рецептів страв, правил поведінки і ритуалів під час трапези. «Їжа і пов'язаний з нею дискурс є знакова система, в якій сконцентрований культурний капітал, національна самоідентифікація, персональна ідентифікація і суб'єктивне ставлення (смак), гендерні характеристики і характеристики соціальні (класові)» [15; 506]. На думку вченого, термін «глютонічний» корелює з поняттям гастрономії і співвідноситься з когнітивною системою глютонії будь-якої етнічної культури [16; 168].

Уведений до наукового обігу у другій пол. ХХ ст. термін «*гастрономічна культура*» має різні тлумачення. Так, І. Сохань вважає, що гастрономічна культура є синонімом культури їжі та «включає в себе прийняті у даній соціокультурній спільноті набір продуктів та страв, що відповідають

пануючим стратегіям задоволення та базовим культурним кодам; а також практики споживання, пов'язані з відтворенням актуального типу тілесності та його ідентичністю» [21].

На думку О. Плюти, під терміном «гастрономічна культура» мається на увазі її «розуміння <...> як національної кулінарної традиції, сукупності страв, типових для даного народу», а також «індикатора рівня розвитку суспільства» [17; 160].

М. Капкан дає своє тлумачення терміну: «гастрономічна культура – це культурно специфічна система норм, принципів і зразків, що втілюється в (а) способи приготування їжі, (б) наборі прийнятих у даній культурі продуктів та їх поєднаннях, (в) практиці споживання їжі, а також (г) рефлексії над процесами приготування і вживання їжі» [7; 9].

Інші вчені вважають, що це культурне явище має свою чітку структуру, що складається з трьох елементів: «1) культури вибору, приготування та обробки їжі (кулінарія); 2) комплексу моделей харчування та варіантів соціальної інтеракції за столом із відповідним регламентом та організацією трапези, а також їх зв'язками з різноманітними соціокультурними подіями та явищами; 3) рефлексії щодо процесів збирання, приготування, продажу, а також споживання їжі в ракурсі її онтологічних, символічних і соціальних ознак» [14; 11].

Отже, багатозначність цього терміну визначає його широкий спектр використання та варіативність тлумачення в різних аспектах. Так, згідно мети дослідження національних кулінарних традицій в культурологічному ракурсі доцільно вважати гастрономічну культуру як сукупність знань, втілених у кулінарні практики певного народу, деякою ознакою нормативності у сфері приготування та споживання їжі.

Із гастрономічною культурою певного народу ототожнюються кулінарні традиції, національні кухні, народна кулінарія, практики приготування їжі. Але між ними є різниця, яка дозволяє вживання цих термінів у різних смислах. Так, *національна кухня*, як невід'ємна частина національної культури етносу, виокремлює особливості кулінарних практик, що використовуються в країні або в її окремому регіоні. Вона постає як важливий фактор формування національної ідентичності, її репрезентації в умовах міжкультурної комунікації. *Народна кулінарія* позначається як вагома частина матеріальної культури певного народу, поряд із мовою та мистецтвом. У порівнянні з професійною кухнею народна (домашня) кухня вбирає в себе той неоцінений здобуток народу, що складався віками у селянських та міських домівках, княжих палатах, дворянських маєтках та монастирях. Народна кухня виступає своєрідним етнічним маркером, що позначає буденне існування нації. Також існує поняття «*внутрішня кухня*», застосоване К. Леві-Стросом для позначення повсякденної їжі, що готувалася, на відміну від святкової, переважно жінками [10].

В останні десятиріччя в науковому дискурсі з'являються праці, присвячені такому поняттю, як *концепт «їжа»*. Сам термін «концепт» виник ще на початку ХХ ст. «Концепт – це неначе згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини. І, з іншого боку, концепт – це те, за допомогою чого людина – рядова, звичайна людина, не «творець культурних цінностей» – сама входить у культуру, а в деяких випадках і впливає на неї» [22; 42].

Так, Ю. Степанов виділяє 3 компонента культурного концепту: 1 – основна, актуальна ознака; 2 – додаткова (пасивна) ознака або ознаки, що є вже неактуальними; 3 – внутрішня форма, відбита в зовнішній, словесній формі [22; 46].

Концепт «їжа» являє собою унікальне явище, в якому можна виділити, за Степановим, три елемента. По-перше, без їжі неможливе фізичне існування людини. Отже, їжа – це першооснова людського життя. Процес харчування є основною актуальною ознакою даного культурного концепту. По-друге, до пасивних ознак відносяться додаткові, культурні ознаки традицій харчування (національні, релігійні, обрядові та інші кулінарні практики, що сформувалися на історичному шляху розвитку нації). Такий шар найбільш репрезентативний при виявленні національної складової концепту «їжа». Третій пласт – це зовнішня форма явища, тобто етимологія терміну «їжа» в українській мові. Вона йде від дієслова «їсти», що близько до слова «існувати».

У народному фольклорі концепт «їжа» має такі значення:

- збірне значення всіх придатних для людини в їжу страв; все, що є їстівним;
- процес прийому їжі;
- блюдо, страва.

Смисли даного поняття можна розділити на біологічні, культурні, філософські й психологічні.

До *біологічних сенсів*, якими наділений концепт «їжа» в народному фольклорі, відносять насичення організму людини поживними речовинами, необхідними для підтримки життя [13].

Тут треба наголосити, що в народних казках вкрай важлива семантика хліба, як елемента концепту «їжа». Популярність хліба в канві казкового оповідання обумовлена тим, що вже в IX ст. з'являється хліб

на квасній заквасці, який має незвичайний смак і взагалі добре зберігається. У зв'язку з цим хліб фігурує у багатьох фольклорних жанрах як продукт для фізіологічної підтримки організму людини (приклад: казка «Царівна-жаба», в якій герой взяв з собою у далеку дорогу саме хліб. Українська народна казка «Котигорошко» також має в сюжеті момент, коли головний герой просить матір: «печіть, мамо, буханці та сушіть сухарці, – піду» [4] шукати своїх братів та сестру). В багатьох казках вироби з тіста (хліб, пироги, пиріжки, печиво тощо) мають властивості чарівного предмету, наповненого надзвичайною силою. До числа *філософських й психологічних смислів*, якими їжа наділена в народних казках відносять таке:

- їжа як феномен буття;
- отримання почуття впевненості і захищеності;
- зв'язок із тією чи іншою релігією [13].

Яскравим прикладом може слугувати казка «Гуси-лебеді», де продукти харчування (кисіль, яблуко, житній пиріжок) мають сакральний смисл та риси чарівності, надають герою почуття захищеності від злих сил. «Казка про одного чоловіка, який давав на божєє вола, щоб бог дав йому сторицею» наочно ілюструє співвідношення побутової сторони існування (їжі в тому числі) з православним світосприйняттям.

До *культурних смислів* науковці відносять прилучення за допомогою харчування до певної традиції, прийнятої в тій чи іншій національній спільноті [13]. Так, у східнослов'янських побутових казках широко представлені селянські харчові звичаї, властиві цим народам (різні каші, сало, вареники зі сметаною, гречані галушки, борщ, м'ясні та рибні страви тощо). В деяких чарівних казках їжа сприймається як дарунок, що несе в собі побажання добра та достатку головному герою (наприклад, мотив української народної казки «Горшіще – кіселіще»).

Таким чином, на багатому епічному матеріалі можна зрозуміти глибину та культурний зміст концепту їжі, що вбирає в себе різноманітні смисли, слугує індикатором добробуту або бідності, несе побажання багатства і вдачі. Він є відображенням відношень між людьми, між людиною і суспільством, а також маркером приналежності до етнічної пам'яті певного народу.

В останні роки у культурологічних дослідженнях з'явився термін «*харчовий код культури*», який вважається одним із базових культурних кодів. Узагалі «код культури – це нормативно-ціннісна система, що організує етнокультурну свідомість та проявляється в процесах категоризації світу» [6; 107]. За словами В. Красних, набір кодів культури для людства універсальний, однак їх прояви, питома вага кожного з них у певній культурі, а також метафори, в яких вони реалізуються, завжди національно детерміновані й обумовлені конкретною культурою [8; 232]. Визначається, що «концептуальна сфера “їжа” служить багатим джерелом метафоричної інтерпретації різних сфер дійсності, засобом метафоричної характеристики людини і її властивостей» [23; 32].

Гастрономічний (харчовий) код культури трактується дослідниками також як сукупність «обумовлених культурою стереотипних уявлень про властивості, характеристики продуктів харчування, які виступають як джерело осмислення людиною світу і несуть на додаток до своїх природних властивостей функціонально значущі для культури смисли» [5; 386].

За допомогою їжі можливо передавати інформацію, яка має суттєве соціальне і культурне значення. Семантика продуктів і кулінарних процесів узагалі сходять до релігійних і міфологічних уявлень. Вона маркує події, які є значимими для колективу або окремих людей. Їжа вказує на культурні цінності, соціальні відносини, гендерні відмінності. Стереотипи, пов'язані з їжею, виявляються важливим елементом міжкультурної взаємодії, в якій міститься комплекс інформації про представників іншого народу, тобто їжа слугує каналом трансляції різноманітних смислів.

Отже, розуміння культури як сукупності знакових систем призвело до особливого погляду на проблеми харчування, яке стало розглядатися як ще один спосіб кодування культурної інформації. Такий підхід до вивчення їжі отримав розвиток у працях структуралістів і семіотиків. Аналіз кулінарних практик у даному випадку будується на уподібненні приготування і вживання їжі вербальній мові. Французький антрополог К. Леві-Строс уперше розглядає їжу як код у ряду інших кодів, відводячи харчовому коду центральне місце в трансляції найважливіших опозицій. Найбільш значущою опозицією, на його думку, є протиставлення природи і культури. В своїх дослідженнях К. Леві-Строс виходив з універсальних міфологічних значень їжі.

Ідея їжі як мови і засобу трансляції з її допомогою соціальних значень отримала більш детальну розробку в працях М. Дуглас і Р. Барта. Вони зосередили увагу на харчовому коді повсякдення, пошуку його значущих опозицій. Р. Барт при аналізі їжі обґрунтував ідею буквального уподібнення мови їжі вербальній мові. Пошук аналогій між ними привів його до розробки основних принципів, що визначають структуру харчового коду [1]. Британський антрополог М. Дуглас, продовжуючи дослідження Р. Барта, звертається до аналізу культурних і соціальних смислів, що передаються за допомогою їжі в різних культурах. На думку М. Дуглас, кожна культура використовує їжу для

передачі власного набору значень і вибудовує особливий код із неповторними сполученнями знаків, а тому питання про харчовий код вимагає індивідуального підходу, а не універсального [25].

Аналіз їжі як особливого культурного коду в рівній мірі може бути застосовний як до повсякденної їжі, так і ритуальних харчових практик і релігійних дієтарних законів.

Отже, гастрономічний код культури містить інформацію про культурні традиції, ціннісні орієнтири, базові елементи картини світу, поведінкові патерни, а також соціальну структуру та принципи соціальної диференціації певного етносу. Це говорить про важливість такого культурного коду для самоідентифікації нації, для побудови її специфічного образу світу.

Висновки. На підставі аналізу низки головних термінів для опису кулінарних традицій можна констатувати, що найбільш широкий, узагальнюючий зміст має концепт «їжа». В культурологічному вимірі цей концепт є давнім базовим концептом культури, який одночасно належить і до концептосфери повсякдення, і до національної концептосфери. Ця категорія часто вживається при вивченні епічного матеріалу, народного фольклору, зокрема казок, де їжа постає в різних смислах, від оберега або дарунка до предмета, наділеного чарівною силою.

Сучасні дослідники активно вивчають коди культури загалом і гастрономічний культурний код зокрема. Ці поняття виникли під впливом структуралізму та семіотики та розглядаються як сукупності культурних текстів. Харчовий код культури слугує засобом передачі культурно значимої інформації. Він уособлює собою особливий міфопоетичний космос та міцно впливає образи їжі в історичну та культурну канву, що важливо для регенерації етнічної пам'яті, для збереження ідентичності народу.

У контексті прикладних культурологічних інтерпретацій кулінарних традицій опірними поняттями, якими оперує дослідник, можуть стати такі терміни, як гастрономічна культура, національна кухня, кулінарні практики, народна кулінарія, внутрішня кухня тощо. Вони вживаються на різних стадіях дослідження культури їжі – від складання рецептів та процесу обробки продуктів до ритуалів вживання страв із метою виявлення їх культурно-символічного змісту та глибинного розуміння етнічної ідентичності. Ці дефініції найчастіше використовуються як синоніми, але мають певні конотації. Так, поняття «національна кухня» та «народна кулінарія» сформувалися в період накопичення історичної, народознавчої, фольклорної інформації про етнос. Національні кулінарні практики постають як засіб репрезентації нації в просторі міжкультурної комунікації; народна кулінарія виявляє добуток домогосподарств в галузі буденного та святкового харчування; внутрішня кухня позначає кулінарне мистецтво з гендерною ознакою; а гастрономічна культура складається крім, власне, з практики приготування та споживання їжі, ще й з правил поведінки під час трапези.

Перспектива розвідок полягає в подальшому уточненні категорійно-понятійного апарату, який використовується при культурологічному дослідженні феномену їжі.

Список використаної літератури

1. Барт Р. Система Моды. *Статті по семиотике культуры*. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. Борисенко М. В. Побут міських мешканців України в 30-х роках ХХ ст. *Етнічна історія народів Європи*. 2008. Вип. 24. С. 12–18.
3. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Москва : Русский язык, 1989. Т. 1. А-З. 699 с.
4. Дунаевська Л. Ф. Українська народна казка. Київ : Вища шк., 1987. 127 с.
5. Захаренко И. В. Молочные реки [и] кисельные берега / молочные реки с кисельными берегами. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / отв. ред. В.Н. Телия. Москва : Аст-Пресс Книга, 2006. С. 386.
6. Капелюшник Е. В. «Сладкое» в кулинарном коде культуры (на материале лексики образного семантического поля «еда» / «пища»). *Язык – Текст – Дискурс: Традиции и новации: материалы междунар. науч. конф.* : в 2 ч. Самара : Изд-во Самарск. ун-та, 2009. Ч. 1. С. 107–115.
7. Капкан М. В. Феномен гастрономической культуры: специфика форм репрезентации (на примере России XIX–XX веков) : автореф. дисс. ... канд. культурологии : 26.00.01. Екатеринбург, 2010. 26 с.
8. Красных В. В. Этнопсихолінгвістика і лінгвокультуро́логія. Москва : Гнозис, 2002. 284 с.
9. Кулінарія. Словник іншомовних слів. URL:<http://www.rozum.org.ua/index.php?a=term&d=18%20&t=19878>. (дата звернення: 18.10.2019).
10. Леви-Стросс К. Мифологики: сырое и приготовленное. Москва : Free Fly, 2006. 441 с.
11. Марушкина Н.В. Концепт еда в контексте диалога: автореф. дисс. .канд. культурологии : 26.00.01. Иваново, 2014. 25 с. URL:<http://cheloveknauka.com/kontsept-eda-v-kontekste-dialoga> -ultur#ixzz4fWka NYrH. (дата обращения: 11.11.2019).
12. Наулко В. І. Культура і побут населення України / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін. Київ : Либідь, 1993. 255 с.
13. Нестерова И. А. Семантика еды в русских сказках. *Энциклопедия Нестеровых*. URL: <http://odiplom.ru/lab/semantika-edy-v-russkih-skazkah.html>. (дата обращения: 11.10.2019).

14. Ніколенко В. В. Гастрономічні детермінанти суспільного життя: соціологічний вимір : автореф. дис. ... д-ра соціол. наук : 22.00.01. Харків, 2015. 33 с.
15. Олянич А. В. Гастрономический дискурс в системе массовой коммуникации: семантико-семиот. характеристики. *Массовая культура на рубеже XX-XXI веков : человек и его дискурс* : сб. науч. тр. / РАН. Ин-т языкознания. Москва, 2003. С. 167-201.
16. Олянич А. В. Потребности – дискурс – коммуникация : монография. Волгоград : Парадигма, 2004. 507 с.
17. Плюта О. П. Трансформація національної кухні в умовах соціокультурних змін : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2018. 207 с.
18. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. Москва : АСТ: Восток-Запад, 2010. 314 с.
19. Похлѣбкин В. Национальные кухни наших народов. Москва : Центрполиграф, 2004. 329 с.
20. Савельева О. Г. Концепт «еда» как фрагмент языковой картины мира: лексико-семантический и когнитивно-прагматический аспекты (на материалах русского и английского языков) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2006. 25 с.
21. Сохань И. Тоталитарный проект гастрономической культуры общества (на примере сталинской эпохи). Томск: Изд-во Томского ун-та, 2011. URL: <http://kniga.seluk.ru/k-astronomy/641413-1-sohan-irina-vladimirovna-totalitarniy-proekt-gastronomicheskoy-kulturi-na-primere-stalinskoj-epohi-1920-1930.php>. (дата обращения: 05.09.2019).
22. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд. Москва : Академический проект, 2004. 991 с.
23. Тарасова Ф. Х. Паремии с компонентом «пища» в татарском, русском и английском языках : лингвокультурологический и когнитивно-прагматический аспекты. Казань : РИЦ, 2012. 304 с.
24. Цивьян Т. В. Модель мира и ее лингвистические основы. Москва : УРСС, 2005. 280 с.
25. Douglas M. Deciphering a meal. *Food and Culture: A Reader* / ed. by C. Counihan and P. Van Esterik. New York; London: Routledge, 1997. P. 36-54.

References

1. Bart R. *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury*. Moskva : Izd-vo im. Sabashnikovyykh, 2003. 512 s.
2. Borysenko M. V. Pobut miskyykh meshkantsiv Ukrainy v 30-kh rokakh KhKh st. Etnichna istoriia narodiv Yevropy. 2008. Vyr. 24. S. 12–18.
3. Dal' V. *Tolkoviy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* : v 4 t. Moskva : Russkii yazyk, 1989. T. 1. A-Z. 699 s.
4. Dunaievskaya L. F. *Ukrainska narodna kazka*. Kyiv : Vyshcha shk., 1987. 127 s.
5. Zakharenko I. V. Molochnye reki [i] kisel'nye berega / molochnye reki s kisel'nymi beregami. Bol'shoi frazeologicheskii slovar' russkogo yazyka. Znachenie. Upotreblenie. Kul'turologicheskii kommentarii / otv. red. V.N. Teliya. Moskva : Ast-Press Kniga, 2006. S. 386.
6. Kapelyushnik E. V. «Sladkoe» v kulinarom kode kul'tury (na materiale leksiki obraznogo semanticheskogo polya eda / pishcha). *Yazyk – Tekst – Diskurs: Traditsii i novatsii: materialy mezhdun. nauch. konf.* : v 2 ch. Samara : Izd-vo Samarsk. un-ta, 2009. Ch. 1. S. 107–115.
7. Kapkan M. V. Fenomen gastronomicheskoi kul'tury: spetsifika form reprezentatsii (na primere Rossii XIX-XX vekov) : avtoref. diss. ... kand. kul'turologii : 26.00.01. Ekaterinburg, 2010. 26 s.
8. Krasnykh V.V. *Etnopsikholingvistika i lingvokul'turologiya*. Moskva : Gnozis, 2002. 284 s.
9. Kulinariia. *Slovyk inshomovnykh sliv*. URL: <http://www.rozum.org.ua/index.php?a=term&d=18%20&t=19878>. (data zvernennia: 18.10.2019).
10. Levi-Stross K. *Mifologiki: syroe i prigotovlennoe*. Moskva : FreeFly, 2006. 441 s.
11. Marushkina N. V. Kontsept eda v kontekste dialoga: avtoref. diss. ... kand. kul'turologii : 26.00.01. Ivanovo, 2014. 25 s. URL: <http://cheloveknauka.com/kontsept-eda-v-kontekste-dialoga-ultur#ixzz4fWkaNYrH>. (data obrashcheniya: 11.11. 2019).
12. Naulko V. I. *Kultura i pobut naselennia Ukrainy* / V. I. Naulko, L. F. Artiukh, V. F. Horlenko ta in. Kyiv : Lybid, 1993. 255 s.
13. Nesterova I. A. *Semantika edy v russkikh skazkakh*. Entsiklopediya Nesterovykh. URL: <http://odiplom.ru/lab/semantika-edy-v-russkih-skazkah.html>. (data obrashcheniya: 11.10.2019).
14. Nikolenko V. V. *Hastronomichni determinanty suspilnoho zhyttia: sotsiolohichni vymir* : avtoref. dys. ... doktora sotsiol. nauk : 22.00.01. Kharkiv, 2015. 33 s.
15. Olyanich A. V. *Gastronomicheskii diskurs v sisteme massovoi kommunikatsii: semantiko-semiot. kharakteristiki*. Massovaya kul'tura na rubezhe XX-XXI vekav : chelovek i ego diskurs : sb. nauch. tr. / RAN. Institut yazykoznaniya. Moskva, 2003. S. 167-201.
16. Olyanich A. V. *Potrebnosti – diskurs – kommunikatsiya*: monografiya. Volgograd : Paradigma, 2004. 507 s.
17. Pliuta O. P. *Transformatsiia natsionalnoi kukhni v umovakh sotsiokulturnykh zmin* : dys. ... kand. kulturolohii : 26.00.01. Kyiv : Kyivskiy nats. universytet kultury i mystetstv, 2018. 207 s.
18. Popova Z. D., Sternin I.A. *Kognitivnaya lingvistika*. Moskva: AST: Vostok-Zapad, 2010. 314 s.
19. Pokhlebin V. *Natsional'nye kukhni nashikh narodov*. Moskva : Tsentrpoligraf, 2004. 329 s.
20. Savel'eva O. G. *Kontsept «eda» kak fragment yazykovo kartiny mira: leksiko-semanticheskii i kognitivno-pragmaticheskii aspekty* (na materialakh russkogo i angliiskogo yazykov) : avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. : 10.02.19. Krasnodar : Kubanskii gos. universitet, 2006. 25 s.
21. Sokhan' I. *Totalitarniy proekt gastronomicheskoi kul'tury obshchestva* (na primere stalinskoi epokhi). Tomsk: Izd-vo Tomskogo universiteta, 2011. URL: <http://kniga.seluk.ru/k-astronomy/641413-1-sohan-irina-vladimirovna-totalitarniy-proekt-gastronomicheskoy-kulturi-na-primere-stalinskoy-epohi-1920-1930.php>. (data obrashcheniya: 05.09.2019).

22. Stepanov Yu. S. Konstanty : Slovar' russkoi kul'tury. 3-e izd. Moskva : Akademicheskii proekt, 2004. 991 s.
23. Tarasova F.Kh. Paremii s komponentom «pishcha» v tatarskom, russkom i angliiskom yazykakh : lingvokul'turologicheskii i kognitivno-pragmaticheskii aspektu. Kazan' : RITs, 2012. 304 s.
24. Tsiv'yan T. V. Model' mira i ee lingvisticheskie osnovy. Moskva : URSS, 2005. 280 s.
25. Douglas M. Deciphering a meal. Food and Culture: A Reader / ed. by C. Counihan and P. Van Esterik. New York; London: Routledge, 1997. P. 36-54.

ФЕНОМЕН ЕДЫ КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ: КАТЕГОРИИ И ТЕРМИНЫ

Кобзарь Марина Викторовна – аспирантка,
Востоchnoукраинский национальный университет
имени Владимира Даля, г. Северодонецк

Осуществлена сравнительная характеристика ряда важных терминов, используемых при культурологических исследованиях феномена еды. Определена многозначность категории «гастрономическая культура». Показано, что концепт «еда» имеет обобщенное значение. Рассмотрен вопрос о пищевом культурном коде, который служит маркером принадлежности к этносу. Доказано, что дефиниции народная, национальная, внутренняя кухня приобретают определенные коннотации в контексте культурологических интерпретаций пищевой поэтики народа.

Ключевые слова: гастрономия, кулинария, народная кухня, гастрономическая культура, глоттония, пищевой код культуры, концепт «еда», национальная кухня.

FOOD PHENOMENON AS A CULTURAL COMPONENT: CATEGORIES AND TERMS

Kobzar Maryna – postgraduate,
Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Severodonetsk

The article provides a comparative description of number of terms used in cultural studies of the food phenomenon. The multidimensionality of the category «gastronomic culture» is determined. It is shown that the food concept has a generalized meaning. The question of the food culture code, which serves as a marker of belonging to a ethnic group, is considered. It is proved that the definitions of folk, national, domestic cuisine acquire certain connotations in the context of cultural interpretations of people's food poetics.

Key words: gastronomy, culinary, folk cuisine, gastronomic culture, gluttonia, food culture code, the food concept, national cuisine.

UDC 392.8:008]:001.4

FOOD PHENOMENON AS A CULTURAL COMPONENT: CATEGORIES AND TERMS

Kobzar Maryna – postgraduate,
Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Severodonetsk

The aim of this paper is to maximize the full disclosure of the polyaspectivity of those important categories that characterize the food phenomenon as a cultural component.

In the work the **complex of methods** was used: comparative, logical-analytical, diachronic, semiotic.

Results: Based on the analysis of a number of key terms to describe culinary traditions, it can be argued that the food concept has a generalized meaning. This category is actively used in the study of epic material, in particular fairy tales, where food appears in different aspects biological, cultural, philosophical. It is revealed that modern researchers are actively studying the gastronomic cultural code, which emerged under the influence of structuralism and semiotics and serves as a means of transmitting culturally relevant information. It has been shown that in the context of applied culturology interpretations of culinary traditions, such terms as gastronomic culture, national cuisine, culinary practices, folk cuisine, etc. can become basic concepts. These terms are most commonly used as synonyms, but have certain connotations. They are used at different stages of a food culture research, from making recipes and processing of products to the food rituals, in order to identify its cultural and symbolic content and deep understanding of ethnic identity.

The scientific novelty is the comparative study of some important definitions used in the culturology analysis of culinary traditions.

The practical significance: the results of the study allow to the realization and to generalize knowledge about the interpretation of the concepts that characterize people's food poetics in culturology measurement.

Key words: gastronomy, culinary, folk cuisine, gastronomic culture, gluttonia, food culture code, the food concept, national cuisine.

Надійшла до редакції 15.11.2019 р.

УДК 069.1+316.73

**МУЗЕЙ ЯК «ФОРМА БУТТЯ» СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ
(ТЕХНОЛОГІЧНІ ВПЛИВИ І ТРАНСФОРМАЦІЇ)**

Стас Тетяна Володимирівна – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри кіно і телебачення,
Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0003-3036-7842>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.304>
stastv86@gmail.com

Дослідження присвячено осмисленню музею як форми буття сучасної культури. Встановлено, що трансформація музею як установи культури відбуваються за двома основними напрямками – трансформація місця і функцій музею в сучасній культурі, і трансформація форм презентації музейних експонатів. Виділені інтерактивність та віртуалізація як характерні особливості сучасної музейної практики. Зроблено висновок, що діяльність сучасних музеїв орієнтована на утвердження власного місця в сучасній культурі. Вона є більш гнучкою, орієнтованою на вимоги часу та пошук нових форм презентації артефактів і взаємодії з відвідувачами.

Ключові слова: музеї, музейна експозиція, інноваційні інструменти, мультимедія, технології, інтерактивність, віртуальність, віртуальний музей.

Постановка проблеми. Культура втілює взаємопроникнення теперішнього та майбутнього, завдяки чому вона здатна відтворювати себе та цілеспрямовано розвиватись. Мова йде про культурну спадщину, яка містить у собі відповіді на більшість проблем сучасного світу та, водночас, допомагає зрозуміти сенс сучасних глобальних трансформацій. «Цілком очевидним є те, що спадщина може бути зрозумілою не стільки через сучасність, стільки сучасність може бути визначеною, усвідомленою та оціненою через спадщину» [2]. Культурна спадщина має бути інтегрованою у суспільне життя сучасності, оскільки саме через сучасність минуле набуває своєї соціальної значимості, а сучасне через минуле свою функціональну завершеність. «Не можна винайти кращого тесту на справжність культури, ніж через позицію, яку вона займає у ставленні до минулого, до його інститутів, скарбів мистецтва та культури. <...> Це є безцінним ресурсом, який дозволяє людству звіряти годинник, не впадати в безпам'ятство та самонадійність, точніше оцінювати свої можливості у сьогодні» – зазначає Е. Сепір [4; 64-65]. У цьому вимірі музейна сфера є саме тим культурним проектом, який зберігає культурну спадщину та орієнтується на майбутнє.

Сьогодні можна говорити про трансформацію картини світу в зв'язку з руйнуванням звичної системи координат, втрати відчуття колишніх кордонів, цілісності і стабільності навколишньої дійсності. В цих умовах музей набуває особливий ціннісний статус, перетворюючись в інститут, що дає в безмежному морі візуальних та інших культурних артефактів, за висловом Ч. Дженкса, «віхи орієнтації»: «Люди продовжують приходити в музей в пошуках оригіналів. <...> В результаті відтворення значних символів культури, як відносно твердих орієнтирів серед загальної мінливості, не тільки не зменшилось, а навпаки, зросло» [1; 8]. Музеї, зберігаючи артефакти минулого, невпинно крокують у ногу з часом та активно залучають найактуальніші інноваційні тренди у базу своєї діяльності. У цьому контексті *актуальним* є вияв тенденцій розвитку сучасної культури та переосмислення соціальної функції музеїв, напрямків їх діяльності, стилю спілкування з соціумом, нових форм комунікації та організації музейної практики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Музей є об'єктом вивчення філософії, соціології, музеєзнавства та інших наук. У сучасному мистецько-культурологічному знанні увага приділяється культурним аспектам функціонування музею. Серед дослідників, які цікавилися вищевказаною проблематикою варто виділити наступних: Вайдахер Ф., Гопенко І.В., Дженкс Ч. Ільєсова Л.С. Ионесов І., Капустіна Н., Сепір Е. та ін. Але системного аналізу сучасного стану музеїв, виділенню трансформаційних процесів та перспектив функціонування у дослідженнях не представлено.

Метою роботи є осмислення музею як форми буття сучасної культури. Визначення трансформацій музейної діяльності, викликаних зміною у культурі, зокрема технологічними впливами.

Виклад основного матеріалу. Музей, як культурний проєкт ХХІ ст., не може не враховувати динаміку розвитку інновацій і подій, що відбуваються у сучасності. Сутнісні трансформаційні процеси у культурі не могли не вплинути на особливості функціонування та позиціонування самих музеїв як інститутів культури. Важливим фактом сучасного музею є пошук адекватної новій соціальній ситуації стратегії утвердження власного місця в сучасній культурі. Це не лише пошук напрямків діяльності як особливого культурного інституту. Музеї, як менш гнучкі утворення в минулому, сьогодні вимушені вимушені поєднувати дослідницьку практику з пошуком нових форм презентації, застосовуючи успішні стратегії з інших сфер. Музей повинен бути актуальним, цікавим, відомим, створювати належні умови

для проведення вільного часу в контексті сучасних тенденцій «цивілізації дозвілля» тощо. Саме тому в музейному маркетингу органічно взаємодіють, з одного боку, інноваційні методики (паблік рилейшнз (PR)), пабліситі – техніка успішного формування іміджу, партнерські відносини (друзі музею) та ін.), а з іншого – інтерактивні (створення в музеї рекреаційних зон, зон творчості, ігрового простору, музейного магазину, арт-кафе та ін.).

Загалом інновації та інтерактивність музейного маркетингу мають спільний знаменник, означений поняттям «маркетинг інновацій», який може бути інтерпретований як сукупність дій, прийомів, методів, систематична активність суб'єктів економічних відносин щодо розроблення і просування на ринку нових товарів, послуг та технологій для задоволення потреб і запитів споживачів (суспільства) у ефективніший, ніж у конкурентів, спосіб на основі оновлення та підвищення рівня складових потенціалу підприємства, пошуку нових напрямів та засобів його використання з метою отримання прибутку та забезпечення умов тривалого виживання й розвитку на ринку [3].

Зміна меж тезауруса феноменів і артефактів культури, сучасні творчі експерименти роблять музей не тільки заповідником культури, але й особливою формою буття культури.

У сучасних музейних проектах особливу роль набуває побудова музейної експозиції за новими вимогами часу. Трансформувалось саме визначення музейної експозиції, змінилось рішення внутрішнього простору музею. Адже сучасного споживача інформації цікавлять не лише рідкісні, навіть унікальні музейні речі, але й узагальнююча інформація з тематики музею. Устремління до внутрішньої єдності і ємності музейної експозиції об'єктивно наближує її до інформаційної системи, в якій не має нічого випадкового, механічного. В сучасних музеях вирішальну роль набуває просторова різноманітність приміщень, прозорі перегородки, багатство ефектів освітлення та кольорових гам, які створюють непередбачувані художні ефекти, генеруючи якісно нові алгоритми художнього сприйняття. Як приклад, можемо навести будівлю музею Ордрупаард у Данії (арх. З. Хадід). Основою колекції цього музею є французький живопис XIX – поч. XX ст. Музей розташований в парку і суцільне скління створює ілюзію єдиного природного та музейного простору.

Нова будівля Музею сучасного мистецтва МоМА в Нью-Йорку також демонструє ультрасучасні технологічні можливості та, водночас, є декларацією ідеї демократичності музею. Ця споруда, побудована за проектом японського архітектора Й. Танігучі, доводить до логічного кінця ідею прозорості, відкритості музею, його зв'язку зі світом, розмитості меж між мистецтвом і життям. Відвідувач музеїв «нової генерації» вільний сам вибирати маршрут свого руху експозиційним простором, створювати власний, індивідуальний образ художнього цілого. А отже і моделює особливості художнього мислення нашого часу.

Отже, сучасна музейна експозиція це не лише демонстрація артефактів минулого, а цілеспрямована і науково обґрунтована демонстрація музейних предметів, що організовані композиційно, забезпечені коментарями, технічно і художньо оформлені, створюючи, таким чином, специфічний музейний образ суспільних і природних явищ. Результатом такого творчого процесу перетворення окремих предметів у цілісну картину, є музейний текст, у якому кожен предмет перетворюється в символ і стає елементом картини, яка здатна активно впливати на відвідувача. Тому музейну експозицію, як своєрідний «текст», необхідно не тільки споглядати, але й осмислювати. Адже головною метою музею як форми буття сучасної культури є – через співпереживання і пізнання захопити людину образною картиною світу.

Музеї активно застосовують сучасні технології як для залучення глядача, так і для оптимізації збереження, вивчення та презентації музейних експонатів. Головними їх перевагами є інтерактивність і діалогічність. Мова йде про спеціально створені мультимедійні програми, які виступають повноправними учасниками експозиційного дійства, поряд з традиційними музейними предметами.

У першому випадку інноваційний потенціал технічної апаратури слугує розкриттю сценарію експозиції, а цифрове обладнання виконує допоміжну роль (цифрові етикетки, інформаційні кіоски, звукові ефекти та ін.). У другому випадку цифровому обладнанню або цифровому твору відводиться центральна роль. У цьому контексті мультимедіа в музеї стають самостійним об'єктом мистецтва. Спеціально створені аудіо-, відео- і мультимедійні програми, технічні можливості яких дають змогу відчутти себе в «іншій» реальності, набувають ваги перед відвідувачами поруч із традиційними музейними експонатами. Електронні експозиції можуть бути створені на основі цілісної колекції конкретного музею, або можуть бути штучними, об'єднуючи предмети з різних колекцій, якщо вони пов'язані спільною тематикою. Використання аудіо- і відеоматеріалів підвищує повноту, ефективність і реалістичність сприйняття користувачем поданої інформації. Але за однієї умови – успіх цієї продукції залежить, між іншим, від вдалого вирішення інтерфейсу, високої технічної якості візуальної інформації.

Серед сучасних новацій музейної діяльності є нова форма традиційних і електронних засобів презентації – спроба освоїти мультимедійний простір як експозиційний. Такий простір вже називають віртуальним музеєм. Сьогодні, в епоху «віртуалізації» свідомості, можна говорити про актуальність

віртуалізації музейної експозиції, яка може стати не тільки, у певному сенсі, атракціоном, а може взяти на себе вирішення і більш складних музейних завдань.

Спроби віртуалізації реальності спостерігаються ще з 1977 р., коли в Массачусетському технологічному інституті була створена «Aspen Movie Map» – перша система віртуальної реальності. На сторінках газет, науковій літературі все частіше став з'являтися термін «віртуальний», а в 1990-ті роки виник і термін «віртуальний музей».

Щодо використання цього терміну, є деякі особливості, які потребують уточнення. Як правило, цим поняттям означають в Інтернеті сайти під назвою «віртуальний музей», що є не зовсім правильним, оскільки вони не є ні віртуальними, ні музеями. Це можуть бути альбоми – набори ілюстрацій з підписами, web-сайти музеїв, що реально існують; або «віртуальними музеями» взагалі називають музейні буклети, викладені в мережі Інтернет. Вважаємо, що є лише два правильних варіанти вживання терміну «віртуальний музей» – це сайт, створений за законами музейного проектування, тобто коли є сконструйований простір із розміщеними у ньому музейними об'єктами (можемо увійти всередину і розглянути все з різних ракурсів, неначе опиняємось у середині картинки), та реальний простір (зала, кімната), у якій розміщені електронні зображення музейних об'єктів. Таким, наприклад, є музей Ван Гога в Овері, де немає справжніх витворів мистецтва – вони тільки є проекцією.

Реалізація ідеї «віртуального музею» з використанням оригінальних музейних предметів, гравюр, кінодокументів дозволяє створити принципово нову музейну експозицію. Мова йде про «музей без стін». Ідея «уявного музею» («museum without walls» – «музей без стін») не нова, вона виникла в середині минулого сторіччя. Французький письменник, дослідник культури і мистецтва А. Мальро (1901-1976 рр.), взявши за основу ідеї В. Беньяміна, на сторінках своїх багато ілюстрованих книг досліджував вплив технічних можливостей репродукування та тиражування на наше сприйняття мистецтва. «Уявний музей виявився всеохоплюючою метафорою, що характеризує простір сучасної культури і відображає її специфічні характеристики, пов'язані з роллю сучасних технологій, з новим типом візуальних комунікацій, з руйнуванням традиційних ієрархічних структур, що визначали функціонування культури» [1; 5]. Концепція музею «музей без стін» виявила якісно нові смисли в системі культурної комунікації. Фактично безмежний світ репродукованих (додамо сьогодні: оцифрованих і поміщених у віртуальне середовище) зображень проникає з різних каналів у повсякденне існування мільйонів людей. З одного боку, цей процес є досить демократичним, він руйнує систему колишнього, елітарного по суті, споживання музейного мистецтва. Уявний музей руйнує межі, які визначали побутування мистецтва в культурному просторі, докорінно змінюючи роль і значення візуального фактора в культурі. З іншого боку, «технічно відтворені шедеври опосередковують безпосереднє сприйняття самих творів мистецтва: ми, швидше, беремо участь в комунікативному акті, ніж в істинному – в класичному сенсі – осягненні мистецтва» [2].

Така форма репрезентації має, безумовно, переваги – вона не лише забезпечує зорове сприйняття пам'яток матеріальної культури, а й може супроводжуватись відповідними звуковими ефектами і навіть уможлиблює тактильні відчуття. Інтерактивні експонати доступні для перегляду людьми із захворюваннями органів зору і слуху: замість візуальних елементів у такій експозиції використовуються аудіо-елементи, а замість слухових – оптичні ефекти. Особливість віртуального сервера полягає в тому, що на ньому можуть бути представлені тисячі зображень творів мистецтва з максимально докладним текстом.

Варіантом використання мультимедійних технологій в музейних експозиціях є програма, як складова частина представленого об'єкта. Наприклад, у 2003 р. Музей етнології в Лейдені (Нідерланди) представив виставку політичної карикатури, де поряд із карикатурними малюнками були виставлені монітори з демонстрацією телеінтерв'ю персонажів, які зображуються, що значно збільшувало ефект впливу на глядача.

Більш радикальним є підхід, коли в експозиції виставлений твір сучасного мистецтва, а на моніторі, який знаходиться поруч, автор демонструє свій витвір і виголошує з цього приводу деякий текст. Цей виступ не можна назвати коментарем, оскільки у естетиці постмодернізму він є рівноправною частиною твору, не менш значимою, ніж сам предмет, створений руками художника. Більш того, матеріальний і мультимедійний об'єкти є невід'ємними один від одного і не можуть бути представлені глядачу окремо. Як от, наприклад, є згадуваному музею етнології у Лейдені, де виставлені наряд шамана і відеозапис ритуального танцю. Або виставлені форма і спорядження знаменитого хокеїста у Музею хокею (Торонто) і демонстрація фрагменту матчу з його участю. Таких прикладів ситуації рівноправ'я експозиційної рівності матеріальних і віртуальних об'єктів, створених завдяки мультимедійним технологіям, у сучасній музейній практиці, є достатня кількість. Важливо, що у більшості таких випадків ми не лише маємо справу з парними об'єктами, а парами «об'єкт-процес», що і створює ситуацію їх рівної експозиційної значимості.

Існує і інша ситуація, коли справжній матеріальний об'єкт не може бути представленим в експозиції і мультимедіа бере на себе його функції (демонстрація роботи доменної печі, молекулярних

процесів, виверження вулкану тощо). Раніше це демонстрували завдяки плакатам, схемам, макетам. Сучасні засоби донесення інформації є більш видовищними. Реальні і електронні об'єкти створюють єдину цілісність, стають рівноправними частинами експозиційного видовища. Питання справжності такого, створеного мультимедійними засобами, експоната, у порівнянні з автентичним об'єктом, сьогодні вже не є таким болісним. По-перше, окрім музейного буття є ще реальне буття предмету, про яке відвідувач музею не знає, чи не може пам'ятати. Достовірне відтворення стає можливим, завдяки саме залученню в музейну діяльність мультимедіа. По-друге, для сучасних відвідувачів, особливо молоді, яка наполовину живе у віртуальній реальності, питання достовірності побаченого не стоїть, їм вже набагато легше сприймати музейні експозиції створені за допомогою цифрових технологій.

Незважаючи на нечисленність критичних, або оглядових публікацій з приводу мультимедійних продуктів в музейній практиці, неодноразово піднімалося питання про те, що через створення подібних експозицій музеї можуть втратити частину своїх відвідувачів, які не готові до сприйняття музейних об'єктів у новому форматі. Це дивне питання, бо турбуються про це справжні прихильники музеїв. А кому, як не їм, знати про неповторне відчуття, що охоплює людину у залах музею, про емоційне піднесення від спілкування з пам'ятками історії та мистецтва у своєрідній музейній атмосфері. Але нам здається, що навпаки, подібний продукт – це стимул все ж таки відвідати музей, порівняти свої враження між ілюзією присутності і справжньою реальністю, можливість познайомитися з колекцією музею і отримати цікаву інформацію. На наш погляд, мультимедійні продукти в сучасній музейній практиці є досить перспективними, вони розкривають перед музеями величезні можливості.

Висновки. Отже, інтерес до музею пов'язаний з тією обставиною, що музей як багатофункціональний інститут культури не тільки залежить у своєму розвитку від сучасних йому соціокультурних процесів, але і може служити системної моделлю глибинних пластів культури. Сучасні музеї, будучи історично сформованими соціально-культурними інститутами, активно вбудовуються в динамічні процеси сучасності і, разом з тим, моделюють і роблять зримими тенденції їх подальшої еволюції. Відбувається докорінне переосмислення традиційних музейних практик, місця та ролі музеїв у суспільстві та культурі, що дає музеям змогу належно відповідати на виклики сучасності й залишатися актуальними, насамперед, для відвідувачів. Трансформація місця і функцій музею в сучасній культурі, йде сьогодні по двом основним напрямкам – трансформації музею як культурної установи і трансформації форм презентації музейних експонатів. Відбувається активне залучення нових технологій в життя музею. Музей визнав і прийняв у своїх стінах сучасні засоби відеозображення інформації. Може поки що вони живуть у його залах дещо відокремлено, чи то соромляться зайняти місце поруч із вічними цінностями, чи то лякаються своєї надмірної привабливості для сучасної людини, але фактом є те, що сьогодні відбувається активна взаємна інтеграція музею та нових технологій. Є вагомими підстави припускати, що подальший розвиток музейної справи піде у бік помітного збільшення інтерактивності експозицій та широкого використання сучасних цифрових засобів презентації інформації, що сприятиме, на наш погляд, укріпленню статусу сучасного музею як форми буття культури.

Список використаної літератури

1. Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий. *ПИНАКОТЕКА*. 2000. № 12. С. 5-15.
2. Ионесов В. И. Гуманистическая природа культурного наследия как ресурс современной образовательной практики [Електронний ресурс]. Режим доступу: pdf <http://vestnik-pp.samgtu.ru/uploads/series/1/39/384/2015-2-26-0008>
3. Комаріст О. І. Визначення сутності маркетингу інновацій [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://khntusg.com.ua/files/sbornik/vestnik_125/22.pdf.
4. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. Москва: Прогресс, 1993. 656 с.

References

1. Dzhenkins Ch. Vudovuschnuy myzey – mij xramom i torgovum tzentrom: osmuslennya superechnostey // *Pinakoteka*, 2000. № 12. S. 5-15.
2. Ionesov I. V. Gumanisticheskaya priroda kulturnogo naslediya kak resurs sovremennoy obrazovatelnoy praktiku: [Elektronny resurs]. Rezym dostupu: pdf <http://vestnik-pp.samgtu.ru/uploads/series/1/39/384/2015-2-26-0008>
3. Komarist O. I. Vuznachennya sutnosti marketungy innovatziy [Elektronny resurs]. Rezym dostupu: http://khntusg.com.ua/files/sbornik/vestnik_125/22.pdf.
4. Sepir E. Izbrannue trudu po yazukoznanuyu u kulturologuu. Moskva: Progress, 1993. 656 s.

МУЗЕЙ КАК «ФОРМА БЫТИЯ» СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ВЛИЯНИЯ И ТРАНСФОРМАЦИИ)

Стас Татьяна Владимировна – кандидат педагогических наук,
доцент кафедры кино и телевидения,
Международный гуманитарный университет, г. Одесса

Исследование посвящено осмыслению музея как формы бытия современной культуры. Установлено, что трансформации музея как организации культуры происходят по основным двум направлениям – трансформация места и функций музея в современной культуре, и трансформация форм презентации музейных экспонатов. Выделены интерактивность и виртуализация как характерные особенности современной музейной практики. Сделан взвод о том, что деятельность современных музеев ориентирована на утверждение собственного места в культуре. Она стала более гибкой, ориентированной на требования времени и поиск новых форм презентации артефактов и взаимодействия с посетителем.

Ключевые слова: музеи, музейная экспозиция, инновационные инструменты, мультимедиа, технологии, интерактивность, виртуальность, виртуальный музей.

MUSEUM AS A «FORM OF BEING» OF MODERN CULTURE (TECHNOLOGICAL IMPACTS AND TRANSFORMATIONS)

Stas Tetiana – PhD in Pedagogies
International Humanitarian University, Ukraine, Odessa

The research is dedicated to understanding the museum as a form of being a contemporary culture. It is established that the transformation of the museum as a cultural institution occurs in two main directions – the transformation of the place and functions of the museum in contemporary culture, and the transformation of forms of presentation of museum exhibits. Interactivity and virtualization selected as characteristic of features of modern museum practice. It is concluded that the activity of contemporary museums is oriented towards establishing one's own place in contemporary culture. It is more flexible, time-consuming, and looking for new forms of artifact presentation and interaction with visitors.

Key words: museums, museum exposition, innovative tools, multimedia, technologies, interactivity, virtuality, virtual museum.

UDC 069.1+316.73

MUSEUM AS A «FORM OF BEING» OF MODERN CULTURE (TECHNOLOGICAL IMPACTS AND TRANSFORMATIONS)

Stas Tetiana – PhD in Pedagogies
International Humanitarian University
(Ukraine, Odessa)

The purpose is to identify the transformations of the museum as a form of being a contemporary culture, caused by changes in culture, including technological influences.

Research methodology. In order to achieve this goal, the author applied a cultural approach, methods of analysis and synthesis, comparison and generalization, which made it possible to identify the directions of the museum's transformations in contemporary culture.

Results. The peculiarities of museum activity in the period of modern essential transformations in culture are analyzed. It is established that the transformation of the museum as a cultural institution takes place in two main directions – the transformation of the place and functions of the museum in contemporary culture, and the transformation of forms of presentation of museum exhibits.

It is emphasized that the activity of modern museums is oriented to the approval of an adequate new social situation strategy for establishing one's place in contemporary culture.

It is determined that the modern museum, as a multifunctional institute of culture, changes its status and begins to act as a landmark and «text» of culture.

Museum practices are undergoing transformations. It is researched that modern museums combine the function of preserving the cultural achievements of mankind with the search for new forms of presentation, using successful strategies from other spheres. There is a change in the organization of the museum exhibition, the barrier between the museum exhibit and the visitor disappears, the creation of new algorithms of artistic perception becomes crucial. In modern museums, innovative marketing tools are actively used. Characteristic features of modern museum practice are interactivity and virtualization.

Scientific novelty. For the first time, an attempt is made to understand the museum as a form of being a modern culture, in a period of substantial transformations, including technological ones.

Conclusions. It has been found that museums are becoming more flexible, time-oriented, and finding new forms of presentation. The museum exposition changes; there is an integration of the museum and new technologies, which helps to strengthen the status of the museum as a form of cultural life.

Practical meaning. The actualization of various aspects of the transformation processes of museum practice in the present will help to shift the focus of attention to this issue and further its scientific understanding.

Key words: museums, museum exposition, innovative tools, multimedia, technologies, interactivity, virtuality, virtual museum.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

УДК 7.03:77:93

ГЕНЕЗА ТА СТАН АНІМАЦІЇ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Мараховська Ксенія Дмитрівна – аспірантка кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса
<http://orcid.org/0000-0002-7206-9678>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.305>
kseniia.marakhovska@gmail.com

Досліджується генеза та сучасний стан анімаційного мистецтва. Окреслюються особливості і специфічні риси анімації. Анімація та анімаційне мистецтво розглядається як специфічна мистецька діяльність. Виділені специфічні особливості анімації, а саме – легкість сприйняття, значний потенціал, вплив на емоційну сферу тощо. Зазначено, що основним є персонаж, який є особистістю і наділяється митцем яскравими рисами та можливостями, спостерігати за яким глядачеві цікаво. На матеріалі яскравих світових та вітчизняних здобутків анімації аналізується процес розвитку й технічного вдосконалення процесів творення анімаційних фільмів. Зроблено висновок про перспективність анімаційного мистецтва у майбутньому.

Ключові слова: анімація, анімаційний фільм, мультиплікація, технології, анімаційне мистецтво.

Постановка проблеми. У сучасній культурі анімація посідає важливе місце, впливаючи на розвиток екранних мистецтв та культуру загалом. Мистецтво анімації дає своїм творцям широкі можливості для експериментів, пов'язаних із пошуком нової художньої образності, створенням нових технік та технологій. Однак питання про особливості використання анімації та анімаційних технологій, як форми екранної культури, а також вплив анімаційного мистецтва на культуру, попри широке застосування в сучасності, є недостатньо дослідженим. Еволюція образних засобів анімації, аудіовізуальних технологій, розвиток змішаного жанру, що об'єднує анімаційну стилістику і досвід ігрового кінематографа, демонструють зміни, що відбуваються в анімації та призводять до її переходу на новий рівень розвитку.

Актуальність теми полягає в дослідженні потенціалу анімаційного мистецтва, яке з суто кінематографічної галузі перетворилась на загальнозживаний елемент багатьох сфер людської діяльності. Анімація багато в чому зумовлює розвиток екранних мистецтв, посідаючи провідну позицію.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Питання анімації, як виду екранних мистецтв, досліджувалось як зарубіжними, так і вітчизняними науковцями. Кривуля Н., Брюховецька Л., Канівець А., Заря С., Колодко А., Безклубенко С., Попов Є., Абдель Х., Фахри А., Нго М. Л., Гвон Г. досліджували різні аспекти анімації, проте питанню генези та стану анімації в сучасній культурі було недостатньо приділено уваги, що і зумовило подальшу його розробку.

Метою роботи є дослідження генези анімації, починаючи від його найперших експериментів, до окреслення сучасного стану анімаційного мистецтва в світовому художньому просторі.

Виклад дослідницького матеріалу. 25 тис. років тому у печерах південно-східної Європи кроманьйонець зробив малюнки тварин, на яких полював. Його образи не лише точні і професійно намальовані; чимало з них, мають своє внутрішнє життя. З того часу здійснено безліч спроб закарбувати життя за допомогою фарб, глини, каміння тощо. Безперечно, митцям вдалося досягти дивовижних результатів. Скульптура, малюнки, гравюра, картини наділені енергетикою і життєвістю. Але пошуки зафіксувати життя у динаміці не припинялися. Наприкінці XIX ст. нарешті з'явився пристрій, за допомогою якого це стало можливим.

Фундатором анімаційного мистецтва став французький винахідник Е. Рейно, який у 1892 р. сконструював та запатентував праксиноскоп (оптичний прилад, що допомагав бачити послідовність малюнків у плавному русі). Усі свої роботи Рейно малював, розмальовував та монтував сам, наносячи малюнки на стрічку. Кожен сюжет складався з декількох сотень малюнків.

Ним вперше застосовано деякі прийоми, що стали основою технології. В їх числі – роздільне малювання персонажів і декорацій. Свою першу анімацію Еміль показав у Паризькому музеї Гревен.

Це була демонстрація декількох сюжетів, сеанс яких тривав 15-20 хв. Але вже в 1895 р. народження кінематографу завдало удару анімації Рейно: його рукотворні стрічки не могли змагатися з більш швидкими у виробництві і більш дешевими кінофільмами. Майже всі його роботи були знищені за винятком фільмів «Бідний П'єро» і «Навколо кабінки».

Український кінематограф майже одноліток світового. Харківський винахідник Й. Тимченко

зібрав апарат для показу живих фотографій у 1893 р. Тоді ж в Одесі відбулась перша прем'єра двох короткометражних фільмів, «Вершник, що скаче» та «Списометальник». І це на два роки раніше, ніж прем'єра стрічки Братів Люм'єрів «Прибуття потягу».

Поряд з удосконаленням кінокамер і зростанням здатності кіноплівки витримувати складний технічний процес проявлення відображень, народилась й нова форма мистецтва – анімація.

Знаним мультиплікатором і послідовником заснованого Левандовським художньо-технічного експерименту у сфері анімації був С. Гуецький. У його творчому доробку зокрема фільм «Тук-тук та його товариш Жук» (1935 р.).

У ті часи паралельно розвивається й американська анімація. Не зачаруватися роботами голлівудської студії В. Діснея не можливо. Персонажі Мікі Маус, Дональд Дак, пєсики Плуто і Гуфі надихали українських митців. Українські художники наслідували голлівудські техніки, вплітаючи їх у контекст національної культури. Так, значно пізніше, В. Дахно, автор мультфільму «Як козаки куліш варили» (1967 р.), що став його режисерським дебютом, говорив своїм учням, що слід навчатися класичної анімації В. Діснея, а вже потім діставши цих знань, працювати над своїм стилем».

Незважаючи на конкуренцію з кінематографом, інтерес до анімації не втрачено. Створюючи послідовність зображень та проектуючи їх на екран із постійною швидкістю, художник-аніматор зміг створювати будь-які рухи та внутрішню життєвість, на яку тільки був здатний. Якщо хотів, митець міг представити реалістичних героїв, ретельно схопивши їх рухи та дії, крім того, міг перебільшити їх, зменшити або зробити кумедними. До того ж, стало можливим зображати емоції, почуття, страхи. З'явився спосіб зробити уявне дійсним. Аніматор міг створювати персонажів, які не лише оживали на екрані, а ще й розмірковували і навіть приймали самостійні рішення. І головне, всі були здивовані як новий вид мистецтва змушував відчувати емоції мультиплікаційного героя. З'являється нова площина для творчості та самовираження.

У Європі та Америці використовували термін «animated cartoon» («живий картон»), «animation», які походять від латинського «anime», що означає «оживлення», «одушевлення». До речі, на вітчизняному просторі у минулому не використовували термін «анімація», оскільки, марксистсько-ленінська ідеологія не вживала слова «душа». За часів радянської культури використовувався термін «мультиплікація», в основу якого закладений від латинського «multiplicatio» – множення, збільшення. Сьогодні ще поняття «анімація» і «мультиплікація» використовуються як синоніми. Але, у світовій культурі більш вживаним є анімація, або анімаційне мистецтво.

Анімаційне мистецтво з самого початку свого історичного поступу продемонструвало неабиякі можливості. По-перше, з позиції доступності і зрозумілості даного виду мистецтва. Будь-якій людині незалежно від віку, на якій мові вона говорить, до якої конфесії належить тощо – анімація буде зрозумілою. А тим більше в сучасності, коли більшість людей є візуалами. Анімація, у цьому сенсі має майже магічну здатність проникати в свідомість людей і спілкуватися з людьми всього світу.

По-друге, анімація, поряд з іншими мистецтвами, здійснює потужний вплив на емоційну сферу, особливим чином впливаючи на емоції, уяву і фантазії глядачів. Майстерність аніматора і уява глядача перетворює анімаційного персонажа на живу людину. Герой живе в уяві глядача. Якщо глядач починає хвилюватися за долю героя, стежити за його долею і вчинками, то це є свідченням і майстерності аніматора і впливовості даного виду мистецтва.

Для того, щоб герой став справжнім, він повинен бути особистістю, цікавим, мати характер. Адже тільки герой як яскрава особистість може утримувати увагу глядача. Безумовно, глядачі можуть сміятися над комічним трюком, дивуватися новим ефектам, бути заінтригованими чимось новим, але навряд чи будуть утримувати увагу більше, ніж 10 хв. Цілком правим був Ч. Чаплін, висловлюючись про свій перший досвід у кіно: «Я мало знав про кіно, але вже тоді я розумів, що ніщо не перевершить особистість» [4; 341]. «Окрім гегів (гег – комічний трюк) та ефектів, має бути точка входу, крізь які глядач зможе себе асоціювати та ідентифікувати із ситуацією історії, а найкращий варіант – крізь персонаж, який чимось схожий на знайомого» [1; 70]. Він може бути героїчним, або як у житті, або страшним, або трікстерам (комічний персонаж) але має бути доволі людяним, щоб глядачі зрозуміли його і ототожнювали його з собою, своїм життям, проблемами, які є близькими будь-якому глядачу.

По-третє, анімація, попри спорідненість із кінематографом, є особливим видом мистецтва. В анімації є важливою динамічність і зміна дії, через яку аніматор має змогу продемонструвати різні можливості персонажа. Краще за все персонаж розкривається коли має реагувати на несподіваності.

Актор в кіно повинен володіти мовою тіла і спектром символів у комунікації, тому що це його робочий інструмент. А в анімаційному фільмі роль актора виконує аніматор. Аніматор має і багато інших ролей. Найважливіший прийом аніматора – персонаж, якій завдяки аніматору наділяється акторською майстерністю, майстерністю володіння словом і тілом. Однак аніматор стикається з деякими труднощами.

Коли актор грає на сцені, то він, крім вищезгаданих символів та рухів, може використовувати свої харизму та чарівність, які також добре відображають почуття та емоції. Коли в грі актора є харизма, коли він підключає свою чарівність, взаємодія з глядачем стає більш живою. Тим не менш, якими б дивовижними не були можливості анімації, поки що прийоми цього мистецтва доволі грубі, щоб досягти подібного тонкого результату.

Якщо аніматору треба показати, що герою сумно, то персонаж опускає плечі й голову, поникає усім тілом, його обличчя витягується, а сам він ледве пересуває ноги. Також ці ознаки можуть говорити, що герой втомився, або збентежений чи байдужий. Якщо показати сльози, то можна підкреслити настрій героя трохи краще, але можливості аніматора, поки що цим обмежуються.

В актора є і інші переваги: він взаємодіє з іншими акторами, що грають в тій же виставі або знімаються в одному фільмі. Між живими акторами може виникнути «хімія», справжнє тяжіння, чи навпаки недоброчливість один до одного, яка буде мати відгук у глядача. Актор, у першу чергу – людина, а в кожній людині є власна, унікальна енергія. А якщо брати анімацію, то митець починає створювати з чистого аркуша! В. (Білі) Тітл говорив, що «В анімації нема нічого не можливого, якщо, звичайно, брати до уваги композицію. Я не знаю жодного карикатуриста, який би так вправно володів лінією, як аніматор зі своїми здібностями обертати та сплітати їх як завгодно» [5; 15]. За допомогою олівця аніматор має можливість створювати справжніх, живих героїв, які взаємодіють один з одним, природно рухатись, спілкуватись, взаємодіяти тощо. Звісно, завдяки технічному прогресу, аніматори в сучасності мають більше можливостей.

Розмірковуючи про специфічність анімаційного мистецтва, не можна не торкнутися питання взаємодії із глядачем. Мова йде про залученість глядача до анімаційного видовища. Глядачі мають не лише насолоджуватись малюнком, а справді відчувати те, що переживає персонаж, мають цікавитись долею персонажа.

Початок ХХ ст. ознаменовується бурхливим розвитком кінематографу. Місце анімаційного мистецтва тільки-но почало визначатися. Студії, що виробляли анімаційні фільми, отримували незначні прибутки. Митці здебільшого відповідали запиту глядачів. Тому пошук нових підходів, трюків, свіжих ракурсів – став основним завданням майстрів анімаційного мистецтва.

У той період в анімаційному мистецтві з'являється одіозна постать В. Діснея. «Будь-яка людина, яка б мала такий самий талант як у Уолта, але не мала б такої самої завзятості, сили, ніколи б не мала такого ж успіху» – говорили про нього колеги [5; 22]. Та й сам про себе він висловлювався досить відверто «Все своє життя я змагався. Будучи мрійником, я не жив у світі ілюзій, Я завжди знав, що мені робити» [5; 23]. Уолт постійно боровся, зазнавав поразок та розчарувань, втрачав права на своїх героїв, від нього йшли співробітники, а продюсери порушували обіцянки та розривали контракти. Коли до нього прийшов перший успіх, студії загрозувала участь бути розіграною на торгах. Він удосконалив техніку, купив нове обладнання, почали з'являтися нові ідеї, та одночасно почалися проблеми з судами.

Але це не зупинили великого митця. Уолт ніколи не переставав любити людей і ніколи не втрачав віру в їх професійні якості. «Я хочу розважати людей, приносити їм задоволення, дарувати сміх і радість, а не займатися виразом своїх неясних творчих відчуттів» [5; 23] – писав він у своїх спогадах.

Особливим було ставлення В. Діснея до можливостей анімації. Він вважав анімаційні фільми – потужним каналом для вираження ідей. Бекграунд, костюми, герої, їх емоції – все це працювало на одну чітку мету. Усі ілюстрації були підібрані тільки якщо вони відповідали задуму і мали значення для фільму. Уолт доволі легко справлявся з цим завданням. Оцінюючи, наскільки вправно малюнки справляються зі своїм завданням, казали що зображення «читається» або «не читається». Дж. Хенч, один із найталановитіших художників студії, казав: «Мені складно зрозуміти, чи навчилися ми справді говорити за допомогою малюнків, чи вдалось нам розвинути, так звану, візуальну грамотність» [5; 23]. Вміння говорити образами – окремих вид мистецтва, який потребує особливих навичок і дисципліни. Не кожен художник може досягнути потрібного рівня майстерності. Лише можна оцінити, наскільки добре створений художній або мультиплікаційний фільм, чи можна зрозуміти мову образів, завдяки яким автор намагається спілкуватися з глядачами, чи добре сприймаються візуальні символи? Коли спитали видатного скрипаля І. Стема, в чому різниця між великим і дійсно великим твором, він відповів: «Здатність про щось розповісти – це, ключовий інгредієнт будь-якої форми мистецтва» [5; 23].

Досягти «ілюзії життя» в анімації доволі складно. Крім усіх героїв, сюжетів, різних прийомів, саме «ілюзія життя» не дозволяють глядачам відірвати очі від екрану. Щоб домогтися «ілюзії життя», тобто правдоподібності, необхідно досліджувати саме життя, людей, ситуації тощо, володіти знаннями. Так, наприклад, відомий мім М. Марсо казав, що принципи взаємодії з глядачем є незмінними вже 2000 років. Вони передаються від вчителя до учня. Головним у цих знаннях є те, як зробити так, щоб змусити глядача поставити себе на місце героя і співчувати йому, за допомогою яких технік зображуються емоції, як викликати радість, хвилювання, як захопити і розважити [2]. У студії Діснея

також створення «ілюзії життя» було важливим завданням. Митцям, під керівництвом В. Діснея вдалося винайти особливий спосіб взаємодії з глядачами через майстерно створений образ персонажа – живого, зі справжніми почуттями і емоціями.

Незважаючи на пріоритетність тоталітарної ідеології, в першій половині ХХ ст. українська анімаційна культура набувала свого особливого стилю. Поступово вибудовувався феномен української анімації.

Нова віха української анімації починається у 60-70 роки. Саме у той час створено фільми «Пригоди Перця». «Кирило Кожум'яка» «Чому у Півня короткі штани», а також започатковано вже згадуваний серіал «Козаки». Цей фільм відрізнявся особливим стилем, лірикою та гумором, притаманним українській ідентичності.

Упродовж 70-90 років українська анімація переживала справжнє піднесення. У той період творили Д. Черкаський, Б. Храневич, О. Дахно та ін. Було створено чимало мультфільмів та серіалів, серед яких відомі стрічки «Пригоди капітана Врунгеля», «Острів скарбів», «Аліса в країні чудес», зворушливий ляльковий – «Ниточка і кошеня» та ін. Завдяки творчості українських аніматорів з'являються багато яскравих аутентичних персонажів – Петрик П'яточкин, Капітошка, український супергерой – Котигорошко, озвучений українською мовою.

Історія української анімації унікальна, навіть у радянському просторі. Українську анімацію вирізняв особливий стиль, де один фільм був несхожий на інший.

У 1991 р. на екрани вийшов повнометражний фільм В. Дахна «Енеїда» за мотивами однойменної поеми Котляревського, бурлескної пародії на «Іліаду» Гомера та «Енеїду» Вергілія. «Енеїда» – гумористична, навіть сатирична оповідка, у якій козак Еней, пройшовши довгий шлях курйозних ситуацій, битв і відкриттів, заснував Римську Січ (До речі, з жовто-блакитним прапором).

Пошук нових шляхів у нові часи призводить до появи нових студій, різноманітних творчих об'єднань. В Україні, у 2000-х роках з'являються нові автори та формати. Зокрема у співпраці з музикантами було реалізовано велику кількість анімаційних кліпів.

Української анімації початку ХХІ ст. відзначається появою фільму С. Коваля «Йшов трамвай № 9 (2003 р.), який отримав нагороду – Срібного ведмеда на Берлінському міжнародному кінофестивалі; «Пригоди Котигорошка» (2014 р.); «Бабай» (2014); «Микита Кожум'яка» (2016 р.), який брав участь у Канському кінофестивалі та ін.

У 2017 р. в історії української анімації сталася визначна подія. Вперше на міжнародному фестивалі анімаційних фільмів Україна представила власний стенд у французькому м. Ансі. Це найбільш престижний анімаційний форум. Поодинокі випадки презентацій українських студій чи авторів були, але ніхто з європейської спільноти не ідентифікував нас як Україну. Міжнародній спільноті були представлені «Микита Кожум'яка», «Викрадена принцеса», «Ескімоска», «Мавка. Лісова пісня», «Віктор-робот» та «Анімована поезія» за мотивами «Кобзаря» Т. Шевченка. Ці фільми мають високу технологічну складову. В них у символічній формі інтегруються в анімацію оригінальні ландшафти, костюми, музика, тощо та транслюється своєрідність української культури, її архетипи, філософія і ментальність.

Українська анімація зараз увійшла у період свого активного розвитку. Чимало студій у своїй роботі орієнтуються на західний ринок, створюючи образи зрозумілі закордонним споживачам. Тим не менш, українська анімація не втрачає самобутності, не зраджує характерним особливостям, набутих майже за сторічну історію анімації. Як, наприклад, використання в анімаційних творах образів харизматичних героїв народних казок. Використання сучасних технологій дозволяє зробити героїв привабливими та яскравими. В українських мультфільмах, незважаючи на сучасні світові стандарти та створення продукту, який би сприймався і на західних ринках, є свої характерні риси, які проявляються у персонажах, які побудовані на українських глибинних образах та архетипах. Саме це робить феномен української анімації унікальним – на основі своїх культурних традицій створювати фільми, які будуть зрозумілими усьому світові.

Сьогодні майбутнє анімації виглядає більш хвилюючим та перспективним, ніж за останні сорок років. Початківці, молоді художники з усього світу експериментують з анімацією, вивчають анімацію, марять про анімацію. Художники першовідкривачі були дослідниками, їм потрібно було створити для глядачів ілюзію правдоподібності. Сьогодні ж художники вже знають основні принципи і розуміють технологію роботи, тому вони сміливо експериментують. Крім величезного переліку повнометражних фільмів, за останні роки з'явилося чимало творчих анімаційних проєктів для телебачення, над яким працювали невеликі комерційні студії. Мало-помалу глядачі звикли до живої взаємодії, яскравими і короткими сценками, виразними картинками. Світ познайомився з різними формами анімації і тепер чекає від чогось більшого.

Аудиторія дозріла, а космічна ера принесла художникам багато нових тем і нових технологій. Процес творення анімації багато в чому змінилися завдяки відеокамері, яка працює на швидкості 24 кадри в секунду: тепер сцену можна переглядати і коригувати під час самого процесу анімації.

Майже щодня з'являються нові типи комп'ютерів, завдяки можливостям яких більшість трудомістких процесів було замінено. Але, як вважає президент «Walt Disney Productions» Кардон Уолкер, комп'ютерні технології ніколи не замінять творчу і обдаровану особистість митця, «без уяви і самотності якого, не можна домогтися новизни, справжності і вічності твору мистецтва» [5; 533].

Крім насаги від можливості експериментувати з новими анімаційними засобами, художники завжди турбувались відносно долі персонажа. Чи будете ви відчувати симпатію до безформного шматка глини? Яка техніка допоможе створити з трьох плям кольору запам'ятовуються персонажів? Як змусити глядачів хвилюватися за промінь світла? Великому аніматору і режисерові Ф. Хитруку вдалося добитися значного успіху в цьому питанні. Глядачі переживали і хвилювалися за його героїв, хоча цей мультиплікатор і працював в жанрі лімітованої анімації, використовував стилізований дизайн і «шарнірних героїв». Наскільки далеко можна піти в цьому напрямі, ніхто не знає. Щоб вигадати абсолютно інший світ, потрібно відштовхуватися від абсолютно особливого типу історії, створити унікальний дизайн, але, хто знає, чи є межі у фантазії та уяві?

Висновки. Мистецтво анімації справді має магічну силу. Стає все складніше і складніше провести межу між реальністю і фантазією. Починаючи від неймовірних організмів, відкритих за допомогою мікроскопа, форм і кольорів підводного світу, до дивовижних фото з космосу, ми бачимо те, що людина навіть не міг би і уявити в найсміливіших мріях. Якщо зачерпнути ложкою воду з планктоном, то в ній буде такою різноманітність форм, що посоромиться будь-який дизайнер.

Ж. Ренуар, видатний режисер, писав у своїх мемуарах: «Глядач – в першу чергу людина, а люди мають здатність міркувати, а значить і уявляти. Люди за своєю природою люблять йти найкоротшою дорогою, але крім того, люди неймовірно допитливі» [3; 141]. Якщо Ренуар мав рацію, то кращий спосіб захопити глядача – це зіграти на його допитливості, розвинути ідею, ведучи його все далі і далі.

Коли досвідченість публіки зростає, ноша аніматора або кінематографіста стає навпаки важчою. Тепер потрібно знайти ідею, яка варта того, щоб бути відображеною у фільмі. Утримати увагу глядачів і захопити їх за допомогою емоцій – непросте завдання. Але без цього анімаційне мистецтво не було б таким популярним.

Нарешті, ще один специфічний компонент цього особливого виду мистецтва, який робить його таким популярним – це почуття підйому, яке охоплює глядачів, коли вони дивляться анімаційні фільми. Як от, наприклад, фільми Волта Діснея. Джон Хенч розмірковував про філософію Волта: «Я знаю, він дивиться на розвагу не лише, як на втечу від реальності. Фільми Діснея підбадьорюють, вони дають відчуття піднесення» [5; 537].

Сподіваємось, що, незважаючи на активний розвиток та впровадження в аудіовізуальну сферу сучасних технологій, анімаційні фільми збережуть свою унікальність і не втратять чарівливості, яку б графічну форму вони б не набули.

Список використаної літератури

1. Баканурський А. Г., Овчиннікова А. П. Сучасний театральньо-драматичний словник. Одеса: Студія «Негоціант», 2007. 304 с.
2. Ольга Скичко. 90 років української анімації. ТСН. URL: <http://tsn.ua/special-projects/animation/> (дата звернення: 14.03.2020).
3. Chaplin. C. My autobiography. London: Penguin Classics, 2003. 512 p.
4. F. Thomas and O. Johnston. The illusion of life: Disney Animation, Disney Editions; Revised, Subsequent edition, 1995. 576 p.
5. Renoir J. My life and my films. New York: Atheneum, 1974. 320 p.

References

1. Bakanurskyi A. H., Ovchynnikova A. P. Suchasnyi teatralno-dramatichniy slovnyk. Odesa: Studiia «Nehotsiant», 2007. 304 s.
2. Olha Skychko. 90 rokiv ukrainskoi animatsii. TSN. URL: <http://tsn.ua/special-projects/animation/> (date of appeal: 14.03.2020).
3. C. Chaplin. My autobiography. London: Penguin Classics, 2003. 512 p.
4. F. Thomas and O. Johnston. The illusion of life: Disney Animation, Disney Editions; Revised, Subsequent edition, 1995. 576 p.
5. J. Renoir. My life and my films. New York: Atheneum, 1974. 320 p.

ГЕНЕЗИС И СОСТОЯНИЕ АНИМАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Мараховская Ксения Дмитриевна – аспирантка кафедри искусствоведения и общегуманитарных дисциплин, Международный гуманитарный университет, г. Одесса

Исследуется генезис и современное состояние анимационного искусства. Очерчиваются особенности и специфические черты анимации. Анимация и анимационное искусство рассматривается как специфическая творческая деятельность. Выделены особенности анимации, а именно – легкость восприятия, значительный потенциал, влияние на эмоциональную сферу, и др. Акцентировано внимание на том, что основным является персонаж, который есть личностью, с яркими чертами и возможностями, наблюдать за которыми зрителям интересно. На материале мировых и отечественных достижений анимации анализируется процесс развития и технического усовершенствования процессов создания анимационных фильмов. Сделан вывод о перспективности анимационного искусства в будущем.

Ключевые слова: анимация, анимационный фильм, мультипликация, технологии, анимационное искусство.

GENESIS AND STATE OF ANIMATION IN MODERN CULTURE

Marakhovska Kseniia – postgraduate student, Department of Art and general humanities, International Humanitarian University, Odesa

The article explores the genesis and current state of animation art. The features and specific of the animation are outlined.

Research methodology. The question of the features of the use of animation and animation technologies as a form of screen culture, as well as the impact of animation art on culture, despite its widespread use in modern times, is not sufficiently studied. The evolution of imaginative means of animation, audio-visual technologies, the development of a mixed genre, combines the animation style and the experience of game cinema, demonstrate the changes that take place in animation and lead to its transition to a new level of development.

Key words: animation, animated film, animation, technology, animation art.

UDC [7.03:77:93]

GENESIS AND STATE OF ANIMATION IN MODERN CULTURE

Marakhovska Kseniia – postgraduate student, Department of Art and general humanities, International Humanitarian University, Odesa

The article explores the genesis and current state of animation art. The features and specific of the animation are outlined.

Research methodology. The question of the features of the use of animation and animation technologies as a form of screen culture, as well as the impact of animation art on culture, despite its widespread use in modern times, is not sufficiently studied. The evolution of imaginative means of animation, audio-visual technologies, the development of a mixed genre, combines the animation style and the experience of game cinema, demonstrate the changes that take place in animation and lead to its transition to a new level of development.

Results. The art of animation really has magical powers. It is getting harder and harder to draw the line between reality and fantasy. Starting from incredible organisms discovered with a microscope, the shapes and colors of the underwater world, to amazing photos from space, we see that a person could not even imagine in his wildest dreams. If you scoop up water from plankton with a spoon, then there will be such a variety of forms in it, any designer is shy.

Novelty. The relevance lies in the study of the potential of animated art, which from a purely cinematic industry has become a commonly used element in many areas of human activity.

The purpose of the study of the genesis of animation, starting from his first experiments, to the development of the modern state of animation art in the world of art.

Key words: animation, animated film, animation, technology, animation art.

Надійшла до редакції 2.11.2019 р.

УДК 477.044

РЕГІОНАЛЬНИЙ МИТЕЦЬ В ІНОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ: ПРОБЛЕМА ФУНКЦІОНУВАННЯ

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології і музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

<http://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.306>

sergij_vsv@ukr.net

Вігула Валентина Іванівна – викладач-методист, заслужений працівник культури України, КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтв» Закарпатської облради, м. Ужгород uzhgorodkkm@gmail.com

Розглядається організаційно-культурна діяльність одного з помітних у регіональному просторі Західного Полісся фотомистця – Олександра Купчинського, а саме виставковий її вектор, втілений в презентації артефактів світового фотомистецтва; видавничий, розглянутий у контексті друку різноманітних фотоальбомів із творів

експонентів, організація творчих зустрічей художньої інтелігенції міста з питань обговорення актуальних питань культурного розвитку, заснування фотоклубу тощо. Доводиться, що втрата зв'язку з Батьківщиною, у якій би формі це не відбувалося, не дозволяє митцю творчо самореалізуватися повною мірою.

Ключові слова: художня фотографія, організаційно-культурна діяльність, творчість, інокультурне середовище, Батьківщина.

Актуальність проблеми. Сучасне життя актуалізує безліч проблем, серед яких окреслимо лише дві: доля митця в інокультурному середовищі і мала батьківщина, які, своєрідно переплітаючись, висвітлюють проблеми функціонування цього митця.

Регіональна культурно-мистецька практика – одна з найоригінальніших та найяскравіших сторінок вітчизняної історії культури, тож інтерес до неї не спадає як у широкого загалу, свідченням чого є безліч повідомлень у регіональній періодиці, так і у науковців, підтвердженням чого слугує активізація дисертаційних та монографічних чи довідкових досліджень і, відповідно, видань.

В одній зі своїх розвідок [2; 154-162] ми вже здійснювали спробу класифікувати рівненських митців, зокрема й майстрів художньої фотографії за ознакою ставлення до творчості та висловлювали думку про те, що бізнес і мистецтво у сучасних умовах – це цілком реальні і потрібні речі, що приносять високий результат. Йдеться не про фінансовий зиск від реалізації творів мистецтва, а про бізнесмена-митця, який свої кошти значною мірою спрямовує на подальше його вивчення, популяризацію й поширення в соціумі, впливаючи таким чином на культурне середовище краю, залишаючись при цьому вільним від регламентації художньої Спілки чи інших організаційних форм, на дію яких кожен митець повинен сьогодні зважати. Тож виявити форми культурної самореалізації одного з таких представників у цьому тандемі і є завданням пропонованого матеріалу.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Питання творчої самореалізації митця в регіональному культурному просторі є чи не найактуальнішою проблемою сьогодення, оскільки не лише реформа децентралізації покликана до життя регіональний чинник, але й факт знаходження у будь-якому регіоні країни чи, ширше б сказати, культурному регіоні континенту значної кількості художньо обдарованих особистостей, організаційно-культурна діяльність яких сприяє суттєвим видозмінам цього середовища. Підтвердженням є ґрунтовні публікації, автори яких намагаються позиціонувати ту чи іншу локацію, розуміючи, що лише у такий спосіб можливе розширення культурної матриці будь-якої країни. Згадаємо, до прикладу, обмежуючи територію пошуку лише Західним Поліссям, публікації П. Шиманського [5], В. Охманюка [3], Б. Столярчука [4], одного з авторів цієї розвідки [1]. Сюди ж можна додати й безліч повідомлень у регіональній періодиці, сам факт збільшення якої у десятки разів засвідчує також її актуальність.

Мета статті – розглянути специфіку реалізації культурної діяльності регіонального митця під впливом суспільно-економічних обставин.

Виклад основного матеріалу дослідження. Яскравим представником тандему «мистецтво і бізнес» є рівненський фотохудожник Олександр Купчинський. Він належав до успішних бізнесменів міста, у якого була стабільна і достатньо прибуткова справа. Однак все це лише допомагало йому самореалізуватися у житті, тобто його бізнес – скоріше засіб до досягнення мети, аніж форма постійного покращення добробуту. І його галерея «Сальвадор Далі» – тому переконливе свідчення.

Олександр – представник нової генерації бізнесу, для якої класична схема К.Маркса про те, що «гроші – товар – гроші»¹ в принципі – беззаперечна, однак не головна у житті. Хоча він також повною мірою дотримується і поділяє думку класиків німецької політекономії ХІХ ст. про те, що «...для того, щоб займатися філософією (у широкому сенсі цього слова, тобто і фотографією зокрема – авт.) – потрібно їсти, пити та мати дах над головою».

У той же час саме бізнес допомагав Олександрові активно спілкуватися з колегами з багатьох європейських країн, надихаючись цим спілкуванням і спогляданням різних манер, технічних можливостей та прийомів тощо, реалізовувати численні мистецькі проекти, які, в принципі, як і мистецтво загалом, не дають прибутку. Вони лише потребують постійного притоку коштів. Але вони, ці проекти, у той же час роблять те, що неможливо реалізувати будь-якому бізнесу – вони роблять людину щасливою, акцентують її увагу на духовному, показують чи, краще б сказати, підштовхують її до формування власної думки про те, що життя – це не лише «хліб і видовища». І вибір О. Купчинського на користь мистецтва також є певною якісною характеристикою особистості, переконливим свідченням того, що в Україні, принаймні на її регіональному рівні, активно формується новий тип інтелігенції з новими потребами і вимогами до життя та й до себе. І саме за такою Україною – майбутнє.

У його галереї було свого часу зібрано не лише безліч інформації про фотомитців світу, їхні презентації, фрагменти виставкових колекцій і взагалі багато з того, що засвідчує, що людина може жити інакше, не лише зосереджуючись на матеріальному. Узагалі, знаходячись вже на порозі сходинок цієї

галереї, відчуваєш чи очікуєш на зустріч із таємничим світом, чимось надзвичайним. Хоча, в принципі, так і повинен будуватися справжній клуб. Йдеться про його форму, як місце, центр спілкування однодумців, людей, близьких духом один одному, а не про приміщення у звичному для нас сенсі слова.

Гортаючи умовні сторінки його творчої біографії, взятої з уст колег, а отже дещо романтизованої загалом, утім недалекої від реальності, відчуваєш, а згодом – у спілкуванні, і переконуєшся, що значне місце в його формуванні відіграв Петербург. Про це Олександр із захопленням розповідає завжди.

Усі ті елітні літературно-мистецькі клуби «Північної Пальміри», стіни яких пам'ятали і зберегли атмосферу Андрія Белого та Сергія Єсеніна, Олександра Блока і Анни Ахматової, а також Володимира Маяковського, Зінаїди Гіпшіус, Олександра Мережковського, Марини Цветаєвої, як і дещо раніше, інших своїх гостей – Кирила та Андрія Розумовських, Михайла Глінки, Олександра Пушкіна, чи Олександра Бенуа, Сергія Дятілева і ще безлічі інших, не менш оригінальних майстрів пера, пензля, сцени чи... політичної інтриги, мабуть, залишилися десь на підсвідомому рівні в інтелігенції світу і пульсують сьогодні у віртуальному вимірі глибокого мистецтва символізму, яке залишилося нам у спадок від «срібної доби російської культури», або її відгомоні, помітному по багатьох маєтках української інтелігенції: братів Галаганів, П. Апостола, М. Гоголя чи Є. Гребінки, а надто – західноукраїнських її представників кінця XIX – третини XX ст., у середовищі яких чи не найголовніше місце посідали високий інтелект, емоції, чуттєвість, що бентежили думки тисяч людей у неспокійному XX столітті, принаймні у першій його третині, залишивши нам у спадок чимало блискучої лірики, що й сьогодні залишається предметом захоплення значної частини наших співгромадян, виступаючи джерелом натхнення людям із художнім баченням життя. Українська шляхта – її найменування.

Усе це, той дух епохи, він – Олександр Купчинський – намагався втілити чи відтворити (настільки це можливо у форматі неочікуваного підвального приміщення, однак надзвичайно затишного і комфортного) у своїй галереї. Саме там, у фотогалереї, відбувалися численні зібрання інтелігенції міста, камерні концерти, зустрічі людей самих різних векторів художнього смаку, уподобань, бачення проблем життя, людей, дещо специфічних за сприйняттям, утім – достатньо оригінальних, яким було що сказати чи продемонструвати, для яких спільним залишається сам предмет, факт цього спілкування. І взагалі, приходиться на думку, що саме там, у галереї «Сальвадор Далі», починалися «Клуби творчої молоді» як форми зібрання молодих, дещо амбітних, однак здатних до практичних дій, представників різних регіональних еліт. Тут були і члени Клубу бізнесменів міста, яким також було чим поділитися один одному. І «Стратегічна рада міста», започаткована свого часу заступником Голови Рівненської облдержадміністрації О. Губановим, також, мабуть, – результат цих контактів. Адже «...якщо оволодіти мистецтвом спілкування і зустріти тотожну душу, то людина може бути не лише щасливою, але й найщасливішою» – цей афоризм Екзюпері не спростував ще жоден філософ, бізнесмен чи будь-хто навіть у пересиченому жаждою до наживи XXI столітті. Його повною мірою сповідував у своїй практиці і Г. Сковорода.

Олександр – далеко не проста людина, у звичайному вимірі цього слова. Особистість, що має чималий життєвий досвід, а також досвід спілкування як із представниками бізнесу, політики, так і митцями. Він – самодостатній в усіх вимірах, певною мірою – естет. Людина, сформована в іншій політико-соціальній системі та може порівняти (і постійно це робить) сучасний стан нашого життя, ставлення до багатьох його проблем і форм їх вирішення, – залишилася достатньо оригінальною і вільною у судженнях, не втратила інтересу до навколишньої дійсності; постійно знаходиться в русі. І вибір О. Купчинського на користь мистецтва також є певною якісною характеристикою особистості, переконливим свідченням того, що в Україні, принаймні на її регіональному рівні, генерується тип інтелігенції з новим ціннісним рядом, в якому культурна складова посідає далеко не останнє місце.

Особливе захоплення викликає у нього чорно-біла фотографія, адже саме вона дає можливість загострено побачити (а не лише подивитися на) життя. Тому він, віддаючи невеличке, затишне приміщення галереї під чергову експозицію, надавав перевагу тим митцям, чия творчість акцентована на людському вимірі життя, тим, хто подають його незвичний ракурс. Таким, як львівський фотомитець Володимир Дубас, а також Гуннар Бінде, Ромуальдас Пожерскіс. Серед улюблених майстрів Олександр називає й українців: Євгена Комарова, Олександра Жиліна, Миколу Тинкалюка, Ярему Проціва, Євгена Компанійченка. В особистому рейтингу іноземних митців перші сходинки віддає Яну Саудеку, Гаріку Аванесяну, Сильвано Монкі, Вірджіліо Бардоссі.

Отже, хто і який він, сучасний бізнесмен-художник, Олександр Купчинський?

Народився 1 квітня 1955 р. у невеликому містечку Черняхівську, що в Калінінградській області в родині службовців. Із п'ятирічного віку жив у м. Рівному. Закінчив Рівненський текстильний технікум. Із дитинства мріяв стати художником і впевнено йшов до своєї мети. Як фотограф одержав початкову професійну підготовку в Московському народному університеті мистецтв на факультеті

фото-кіно-режисури (Була така форма підвищення кваліфікації митців, що сьогодні дістала назву «неформальна освіта», точніше було б сказати не оформлена інституціонально, що давала можливість отримати певну художню інформацію у достатньо обмеженій сфері).

Ще в далекому 1977 р. на заводі «Газотрон» (м. Рівне) разом із М. Демченком, який згодом став професійним фотографом, вони створили аматорський фотоклуб «Орбіта» – один із перших фотоклубів міста. У 1977-1990 рр. Олександр був заступником голови цього фотоклубу. У 1979-1990 рр. він голова слайд-клубу «Міф», також надзвичайно популярної у певний період форми організації дозвілля, на рахунок якого чимало фотовиставок, конкурсу слайдів і слайд-фільмів, підготовка й проведення в м. Рівному III Всесоюзного фестивалю народного мистецтва «Полісся – 90», II Всесоюзного конкурсу слайд-фільмів.

Однак із розпадом СРСР клубна робота, як відомо, почала згортатися, і О. Купчинський зайнявся кавовим бізнесом, заснувавши фірму «Юліка», давши їй назву за іменем представниці власної родини. Проте уже на початку 2000-х років він знову повернувся до мистецтва і у квітні 2005 р. організував першу персональну виставку у місцевому кіно-палаці «Україна». Трошки раніше, у 2002 р. був прийнятий до членів Національної Спільки фотохудожників України. У 2006 р. відкрив першу в місті приватну фотогалерею, давши потужний поштовх популяризації й розвитку фотомистецтва в краї та приватній ініціативі в цій сфері.

Розуміючи, що будь-яку справу має хтось продовжувати та й власним досвідом корисно ділитися, у 2008 р. він створив першу в м. Рівному фото-школу, також стимулювавши появу подібної форми навчання молоді (Правда, в умовах Західного Полісся ця ініціатива не поширилася на інші форми культурної самореалізації, зокрема музичну, декоративно-прикладну чи образотворчу, зважаючи на брак коштів у населення). І понад 30 її випускників складають сьогодні достатній потенціал фотомистецтва регіону.

Олександр Купчинський брав активну участь у міжнародних конкурсах, багато подорожував. Він – член фотоклубу «Простір фото» (м. Рівне). Організатор понад 35 виставок в Україні та за кордоном. Автор 11 персональних фотовиставок в Україні, Польщі, Словаччині, Китаї, Італії, Кіпрі, Бельгії, Іспанії.

Його окремі художні роботи («Магдалина», «Глянець», «Ноша», «Мудрість», «Портрет чоловіка з люлькою», «Зигзаг», «Старець», «Світло й п'ятьма», «Життя крізь скло», «Асоціації», «Емансипе» експонувалися на 17 міжнародних виставках FIAP, акцентуючи увагу на соціальній складовій, тоді як «Емансипе» відзначена Золотою медаллю в номінації «Тіло» міжнародної виставки «З любов'ю до жінки» (м. Львів).

«Фотомистецтво – це моє життя. Бізнесу в цьому немає. Це стовідсотково – хобі... На кілька років довелося повністю зануритися в бізнес, щоб забезпечити себе матеріально, аби одержати можливість більше часу присвятити улюбленій справі» – постійно наголошує він.

Наведемо, до прикладу його програму, Авторський проект «Провідні фотохудожники України», що включає цикл персональних виставок знаних фотомитців України з наступним виданням фотоальбому *Мета цього проекту* – сприяти розвитку фотомистецтва в Україні, популяризація кращих досягнень вітчизняної фотографії. (Нагадаємо, що хобі часто ставало справою життя і саме воно забезпечувало найкращий творчий результат, оскільки це діяльність за покликанням). Це можна сказати і про Фотоальбом «Провідні фотохудожники України в галереї Купчинського», матеріалом для якого слугувала колекція вибраних світлин найбільш помітних у культурному просторі фотохудожників країни, зібрана Олександром.

До речі, задум проекту виник у 2007 р., коли у рівненській Арт-кав'ярні «Сальвадор Далі» був започаткований однойменний цикл виставок. У результаті протягом останніх років рівненським шанувальникам фотомистецтва було представлено славетну когорту відомих українських фотомайстрів, позиціонувавши наше місто як центр Західної України, де жанр фотомистецтва має чи не найбільшу популярність. А рекомендації щодо вибору учасників проекту надавали досвідчені майстри фотомистецтва, члени Національної Спільки фотохудожників України (НСФХУ) і Міжнародної асоціації фотомистецтва (FIAP) – Б. Панов, О. Огородник, Є. Комаров та ін.

Хоча експозиція в окремо взятій виставковій залі й надавала можливість ознайомитися з творчістю того чи іншого фотохудожника широкому, але все ж таки дещо обмеженому колу глядачів (2000-3000 відвідувачів на місяць), автором вирішено розширити рамки цього проекту і видати фотоальбом, у якому були б зібрані найхарактерніші і найцікавіші роботи майстрів, представлених в Арт-галереї О. Купчинського (Утім, як для Рівного, це достатньо переконливі, на нашу думку, дані стосовно інтересу до художньої фотографії). Поза сумнівом, що цей фотоальбом дозволяв би чимало разів, при наявності потреби, повертатися до улюбленого знімку. Врешті, це ще й закарбована та збережена історія національної фотографії і, водночас історія нашого сучасника, написана фотооб'єктивом.

«...Сподіваюся, що настануть часи, і історію української фотографії будуть вивчати у тому числі й за нашими альбомами!» – підкреслює Олександр [2]. Таке видання також було б чудовим подарунком гостям з інших областей України, туристам й іноземним делегаціям на згадку про

перебування в нашій країні. Особливо актуальним стало видання цього альбому напередодні футбольного чемпіонату Євро-2012. Тож Фотоальбом «Провідні фотохудожники України» став справжнім посланцем українського мистецтва і культури за межами нашої Батьківщини [2]. Цей авторський проект надає можливість його учасникам заявити про себе у міжнародних масштабах.

Протягом лише 2008 р. у галереї були представлені твори 15 закордонних авторів. Цей проект одержав назву «Відомі фотохудожники світу в галереї О.Купчинського».

«...Бельгієць, італієць, турок, чех, японець, серб, американка, молдаванин, китаєць..., – я не просто висмикнув аби кого, – зазначає Олександр. – Це – кращі фотомитці у своїх країнах, що входять до числа кращих фотохудожників світу» [2].

...Експонувалося по 54 роботи кожного автора, аби глядач склав достатнє уявлення про кожного з них. Цю колекцію було показано також у Києві, Одесі, Луцьку, Львові, Ужгороді, де вона справила помітний вплив на глядача.

Олександр планує підготовку до друку фотоальбому «50 кращих фотохудожників світу», насичуючи його новими іменами і артефактами.

Проект «Відомі фотохудожники світу в арт-галереї «Сальвадор Далі» О. Купчинського презентувався і на Всесвітньому конгресі FIAP 2008 р. у Словаччині, а у 2009 р. – на о. Крит. А проект «Провідні фотохудожники України», як і наступний – «Відомі фотохудожники світу» – експонувався у бібліотеці ім. Лесі Українки, що на вул. Великій Житомирській у Києві.

У галереї Олександра реалізовано також новий яскравий арт-проект «Фотоклуби України», покликаний познайомити глядачів із творчістю й стилем фото-шкіл різних міст нашої держави. Із січня по травень 2012 року рівняни побачили художні колекції членів фотоклубів міст Львова, Ялти, Одеси. На черзі були фотоклуби Миколаєва, Харкова, Києва, Івано-Франківська, Ужгорода.

«Мрію, що колись на книжковій полиці, поруч із художніми альбомами «Ермітаж» і «Третяковська галерея», буде стояти і фотоальбом «Українські фотохудожники», за яким вивчатимуть мистецтво українських фотомайстрів. Хочеться, щоб про них знав увесь світ, щоб їх вивчали в школі... Адже фотографія – універсальна, образна мова міжнародного спілкування. За її допомогою долаються мовні бар'єри. Вона – місток взаєморозуміння для людей з різним суспільним устроєм, різних національностей. Це – міст *над* часом і простором. Можливість людям різних країн довідатися одне про одного, а фотографам – ще й оцінити роботу своїх колег, чомусь навчитися й навчити самим. Ось чому для мене так важливо те, що я роблю», – наголошує насамкінець нашої зустрічі в арт-кав'ярні Олександр [2].

...Сьогодні Олександр живе в Іспанії. Утім, час від часу приїжджає до рідного міста, з яким у нього є чимало точок дотику: розгортання власного бізнесу, родинне життя, друзі та... безліч спогадів, які й надалі надихають його шукати нові ідеї і намагатися їх реалізувати. Однак це робити стає все складніше, оскільки його нова не те, щоб батьківщина, але місце постійного проживання диктує свої правила і змушує концентруватися вже на інших питаннях, мабуть, більш важливих, ніж художня фотографія. Це робити складніше ще й у психологічному плані, адже людина не може мати дві Батьківщини, як і дві матері. І, відповідно, соціально-психологічний аспект творчості, зокрема й фотографія поступово відсувається на другий план. Її місце заступають інші форми, утім уже не художнього виміру...

Шкода, що подальша творча реалізація Олександра не продовжилася в Україні, зокрема й у надзвичайно затишному для мистецтва Західному Поліссі – місті Рівне, адже за час його відсутності тут відбулися суттєві зміни: сформувалося потужне культурне середовище і не лише у фото-напрямі, який активно й надалі розробляють О. Харват та чимало його колег, серед яких О. Потянок, В. Луц, А. Мізерний, група колишніх учнів із фотоклубів та безліч любителів експериментів із фотокамерою. І проведення численних міжнародних фестивалів «Фото-вернісаж на Покрову» з постійним розширенням міжнародного представництва тому підтвердження, як підтвердження є вже й інші художні смаки, що вирізняють рівненського глядача чи загалом художню інтелігенцію регіону з поміж інших.

З'явилися нові лідери зі своїми програмами та ідеями, сформованими, утім уже виходячи з місцевих реалій та суспільних викликів. Активно позиціонує себе в культурному просторі галерея європейського живопису «Євро-Арт», в активі якої чимало унікальних полотен світового образотворення, а головне – безліч яскравих художніх виставок, міжрегіональних контактів, книжкових експонувань, обговорень та інших форм культурної репрезентації художнього досвіду, навколо якої концентруються обдаровані особистості, яким вона дає нові стимули для творчості. Поступово налагоджується й художня критика, як неодмінний атрибут активного художнього руху.

Розгортають власну діяльність й інші культурно-мистецькі структури регіону, які, до прикладу, як Органна зала, акумулювавши досвід партнерів, йдуть далі, перетворюючи наше місто на цікавий конгломерат із різновекторних художніх уподобань та стимулюючи появу інших форм поглиблення сучасного культурного простору. І саме низка оригінальних та культурно-насичених міжнародних

фестивальних програм органної музики, як і низки фестивалів джазового мистецтва «Art Jazz Cooperation», організованих С. Гембергом, перетворили місто на потужний центр і цих видів мистецтва, стимулювавши приїзд до Рівного помітних у Європі та США музикантів, змусили місцевих митців переглянути власне ставлення до освіти, популяризації творчості, здобувши собі безліч прихильників і в цій сфері.

Усе впевненіше заявляє про себе й публічне мистецтво у просторі сучасного міста. І проведення міжнародних фестивалів ковальського мистецтва «Металеве серце України», поява нових його лідерів та артефактів й створення Алеї металевих скульптур – тому підтвердження.

Однак чимало різнопрофільних міжнародних фестивалів, інших форм розширення сучасного культурного простору, за допомогою яких наше місто докорінно змінилося, у той же час не зайняли нішу, яку активно розробляв і облаштовував Олександр у своїх затишних арт-кафе «Юліка» та «Сальвадор Далі» з презентацією чорно-білої фотографії, обрамленої місцевим інтелектуальним середовищем із вкрапленням до його контексту цікавих вокальних програм народного артиста України О. Дзюби (Київ) з репертуару О. Вертинського та інших представників світової романсної чи загалом вокальної лірики. Та й зустрічі в цьому кафе управлінської еліти Рівного також були свідченням відповідної аури та підстав, здатних стимулювати й організаційно-економічну діяльність у краї.

І це зайвий раз засвідчує факт того, що творчий підхід чи напрям пошуку, якщо він здійснюється усвідомлено лідером, не може чи не здатен ніхто продовжити так само яскраво. Так було завжди у будь-якій сфері людської життєдіяльності:

Був лише один Павлиш, який сформував В. Сухомлинський, який, у свою чергу, зробив іншим самого Сухомлинського. Все решта – лише інтерпретація. Причому, це зовсім не означає, що вона не якісна чи мало цікава, але це інтерпретація чийогось шляху чи досвіду, не здатна посісти окремішнє місце у культурному просторі.

Повертаючись до Олександра, потрібно наголосити на наступному. Не можна беззаперечно стверджувати, що у нових, уже докорінно змінених обставинах далекого зарубіжжя він знайшов себе і відчувається значно комфортніше, ніж це було в Україні. Хоча стабільна і заможна країна з яскравою культурною історією і сучасним соціальним захистом є важливим стимулом для цього. Та й природа Іспанії не менш стимулює до творчості, ніж природа будь-якої країни, як і України зокрема. Його фото-експонування відбуваються і там, однак вони не мають уже такого розголосу, культурного ефекту й духовної наснаги, як це було у Рівному. Чи то інтерес до фотографії почав спадати у зв'язку з глобалізаційними тенденціями, чи може щось інше...

Батьківщина, якою б вона не була, залишається все таки Батьківщиною, тим місцем на землі, де ти народився і виріс. Тож і самореалізуватися максимально можна лише там, де твоє коріння. Саме воно дає тобі цей ріст і подальший стимул для творчості. А художник-емігрант завжди буде своїм серед чужих і чужим серед своїх. Акумуляувати енергію іншої землі так, як це можна зробити на Батьківщині, ще не вдавалося нікому!

Список використаної літератури

1. Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: творчі портрети митців, художніх колективів і організаторів духовного життя: монографія. Рівне: М. Дятлик, 2014. 362 с.
2. Інтерв'ю С. Виткалова, проведене з О. Купчинським 28.03.2012 р. у галереї «Сальвадор Далі». *Приватний архів автора.*
3. Охманюк В. Ф. Етнічна музика Черкаської Звенигородщини (ритмо-структурний, парадигматичний та семіологічний аспекти): дис. канд. ... миств.: спец. 26.00.01 / КНУКіМ. Київ, 2013. 228 с.
4. Столярчук Б. Й. Митці Рівненщини: наук.- довідк. вид. Рівне: М. Дятлик, 2011. 386 с.; Він же: Володимир Сніжний. Життя, віддане театру. Рівне: ПП Баришева Н.К., 2015. 270 с. та ін.
5. Шиманський П. Й. Хорова творчість волинських композиторів першої половини XX століття: навч. посіб. Луцьк: РВВ ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. 258 с.; Музичне мистецтво Волині XIX-XX століть: кол. монографія / В.Тиможинський, П. Шиманський, Л. Філатова, О. Шевченко, Л. Філоненко, М. Новакович, Г.Бернацька, А. Єфименко, за заг. ред. П. Шиманського. Луцьк: Твердиня, 2012. 156 с.

References

1. Vytkalov S. V. Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh: tvorchi portrety myttsiv, khudozhnikh kolektyviv i orhanizatoriv dukhovnoho zhyttia: monohrafiia. Rivne: M. Diatlyk, 2014. 362 s.
2. Interviu S. Vytkalova, provedene z O. Kupchynskym 28.03.2012 r. u halerei «Salvador Dali». Pryvatnyi arkhiv avtora.
3. Okhmaniuk V. F. Etnichna muzyka Cherkaskoi Zvenyhorodshchyny (rytmo-strukturnyi, paradyhmatychnyi ta semiolohichniy aspekty): dys. kand. ... mystv.: spets. 26.00.01 / KNUKiM. Kyiv, 2013. 228 s.
4. Stoliarchuk B. Y. Myttsi Rivnenshchyny: nauk.- dovidk. vyd. Rivne: M. Diatlyk, 2011. 386 s.; Vin zhe: Volodymyr Snizhnyi. Zhyttia, viddane teatru. Rivne: PP Barysheva N.K., 2015. 270 s. ta in.
5. Shymanskyi P. Y. Khorova tvorchist volynskykh kompozytoriv pershoi polovyny XX stolittia: navch. posib. Lutsk: RVV VNU im. Lesi Ukrainky, 2010. 258 s.; Muzychne mystetstvo Volyni XIX-XX stolit: kol. monohr. / V.

Tymozhynskiy, P. Shymanskyi, L. Filatova, O. Shevchenko, L. Filonenko, M. Novakovych, H. Bernatska, A. Yefymenko, za zah. red. P. Shymansko. Luts'k: Tverdynia, 2012. 156 s.

РЕГИОНАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК В ИНОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ: ПРОБЛЕМА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Выткалов Сергей Владимирович – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и музееведения,

Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Вигула Валентина Ивановна – преподаватель-методист, заслуженный работник культуры Украины КЗВО «Ужгородский институт культуры и искусств» Закарпатская облсовета., Г. Ужгород

Рассматривается организационно-культурная деятельность одного из известных в региональной среде Западного Полесья фотохудожника – Александра Купчинского, а именно *виставочный* ее аспект, воплощенный в презентации артефактов мирового фотоискусства; *издательский*, рассмотренный в контексте публикации разнообразных фотоальбомов из произведений экспонентов, *организация* творческих вечеров для художественной интеллигенции города в контексте обсуждения актуальных вопросов культурного развития, *создание фотоклуба* и др. Обосновывается, что потеря связи с Отечеством, в какой бы форме это не происходило, не позволяет художнику творчески раскрыть свои потенциальные возможности.

Ключевые слова: художественная фотография, организационно-культурная деятельность, творчество, инокультурная среда, Отечество.

REGIONAL ARTIST IN A DIFFERENT CULTURAL ENVIRONMENT: FUNCTIONING PROBLEM

Vytkalov Sergiy – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Vigula Valentina – teacher-methodologist, honored worker of culture of Ukraine Uzhgorod Institute of Culture and Arts Zakarpattia Regional Council, Uzhhorod;

The importance and problematic range of local government reform in the regions of the country and ways of its solution in the field of culture are analyzed. The most effective steps are proposed for management structures at different levels to change attitudes of both the management and the local population regarding different cultural practices. Emphasis is placed on the role of sectoral methodological services in the implementation of this reform. The experience of other countries in activating the local population in this process is emphasized. An attempt has been made to offer effective, in the authors' opinion, solutions to the reform. Emphasis is placed on the educational factor.

Key words: cultural practices, local municipality, social activity, higher education institution, organizational and cultural activities.

UDC 477.044

REGIONAL ARTIST IN A DIFFERENT CULTURAL ENVIRONMENT: FUNCTIONING PROBLEM

Vytkalov Sergiy – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Vigula Valentina – teacher-methodologist, honored worker of culture of Ukraine Uzhgorod Institute of Culture and Arts Zakarpattia Regional Council, Uzhhorod;

The aim of the article is to consider the specifics of the implementation of cultural activities of a regional artist under the influence of socio-economic circumstances. **The methodology** of scientific search is based on the use of the biographical method and the method of comparative characteristics. **Results.** Returning to Oleksandr, it is necessary to emphasize the following. It cannot be undoubtedly claimed that in new, already radically changed circumstances of the far abroad, he has found himself and feels much more comfortable than he was in Ukraine. Although a stable and prosperous country with a vibrant cultural history and modern social protection is an important incentive for this. And the nature of Spain is no less stimulating to creativity than the nature of any country like Ukraine in particular. His photo exhibitions also take place there, but they do not have the same publicity, cultural effect and spiritual inspiration as it was in Rivne. Has interest in photography started to decline due to globalization trends, is there anything else... **The scientific novelty** of the material is to consider the cultural activity of one of the bright representatives of the photo art of Rivne region - O. Kupchynsky, through the lens of organizational activity whose achievements in conducting numerous exhibitions of works of world photo art, printing photo albums, organizing a photo club, etc. are revealed. The tandem «business and art», which helps the artist to be independent from the influence of the Artistic Union, expands the forms of his creative self-realization is emphasized in the modern conditions. At the same time, the idea that the loss of communication with the Motherland always negatively affects the organizational, cultural or any other activity of a person is emphasized and substantiated. **The practical significance** of the article is to disseminate information about regional artists and cultural organizers, to help identify current trends in the cultural practices of the region and thus adds information to the overall cultural history of the country.

Key words: artistic photography, organizational and cultural activity, creativity, different cultural environment, Motherland.

Надійшла до редакції 2.11.2019 р.

УДК 477.3.21.4

**ПОТЕНЦІЙНІ МОЖЛИВОСТІ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ РЕФОРМИ:
НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ В МАЛОЛЮБАШАНСЬКІЙ СІЛЬСЬКІЙ РАДІ**

Прилуцька Олена Іванівна – здобувач вищої освіти
I (бакалаврського) рівня спеціальності 034 «Культурологія»,
<http://orcid.org/0000-0001-8764-9176>; prilutscka@ukr.net

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<http://orcid.org/0000-0003-0625-8822>
Doi <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.307>
volodumur_vitkalov@ukr.net

Виявлено сутність культурно-дозвіллевої діяльності та її вплив на місцеве населення в умовах вільного часу; розглянуто стан, форми та методи роботи закладів культури в контексті розпочатої реформи децентралізації (на прикладі діяльності Малолюбашанської об'єднаної територіальної громади (ОТГ), що на Рівненщині). Подано аналіз культурних взаємозв'язків у системі «клуб – населення – органи місцевого самоврядування», проаналізовано сучасні виклики та потенційні можливості закладів культури в умовах експерименту у питанні їх подальшого духовного впливу на місцеве населення. Зазначено, що ефективне проведення цієї реформи стимулюватиме активізацію соціальної активності кожної людини.

Ключові слова: сільські заклади культури, стан, форми, методи роботи, гранти, соціальна активність, децентралізація, культурно-дозвіллева діяльність.

Постановка проблеми. У добу, коли відбуваються потужні зміни у реформуванні системи регіонального управління, важливо визначити роль та місце закладів культури як фактору соціально-економічного зростання регіонів і України зокрема, оскільки запровадження нових методів й підходів регулювання галузі надасть поштовх для громадської й культурної самореалізації населення.

Децентралізація влади стала викликом й для закладів культури регіонального рівня, адже сьогодні українське село має чи не найгіршу культурну інфраструктуру для задоволення елементарних духовних потреб, яке, незважаючи на усі складності суспільно-економічного життя й психологічного стану, намагається віднайти шляхи власного розвитку і забезпечити собі хоча б елементарні форми культурних послуг.

Спробуємо виявити потенціал закладів культури типової ОТГ, якою є та, що функціонує у межах Малолюбашанської сільської ради Костопільського району. Це і становить предмет нашого наукового пошуку.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Питання культурного розвитку населення в будь-якій суспільно-економічній формації завжди залишалося актуальним незалежно від часу і політико-ідеологічних координат, у якій функціонувала держава, оскільки цей розвиток давав змогу формувати прихильність чи опозиційність широкого загалу до основних її політико-економічних засад. Тож і в нашому випадку цей вид діяльності не втрачає актуальності, позаяк формує необхідні риси сучасника та допомагає державі мати в його особі активного суб'єкта будь-яких суспільних змін.

Окреслене питання ставало предметом наукового пошуку як науковців, що починали власні дослідження ще у минулу добу: М. Аріарський [1], Т. Киселева, Ю. Красильников [10] та ін. [РФ], так і українських, в особі І. Петрової [12], Н.Цимбалюк [11] та, частково, й сучасних місцевих авторів [4]. Однак виявлення ефективності реформ на більш локальному рівні проведено не було.

У підготовці цього матеріалу використано й відповідну *джерельну базу*, в основі якої статистичні та фінансові звіти закладів культури, інтерв'ю з керівним складом ОТГ та учасниками культурної діяльності, виступи на семінарах працівників клубних закладів тощо, на яку подано посилення безпосередньо у тексті розвідки, що робить більш доказовим поданий матеріал.

Мета статті – розглянути особливості організації культурно-дозвіллевої діяльності та активізацію соціальної активності місцевого населення на прикладі функціонування закладів культури Малолюбашанської ОТГ.

Виклад матеріалу дослідження. Формування громади є важливим сегментом розвитку культурного потенціалу населення, що проживає на її території. Адже різні програми співробітництва стимулюють переведення вертикалі влади селищних рад в активну позицію, в чому встигли переконатися й жителі Малолюбашанської ОТГ. Децентралізація відкрила нові можливості співпраці різних гілок влади, організацій та окремих груп населення. Це надало можливості закладам культури для розвитку,

враховуючи особливості розміщення, технічного оснащення, соціально-демографічну структуру жителів, спричинило поштовх для участі у різних програмах, спрямованих на підтримку самих закладів. Проекти, гранти, мікрогранти дали змогу навіть невеликим селам створити належні умови для культурно-освітнього розвитку. Завдяки грантовим програмам місцевому самоврядуванню названої сільської ради вдалося реорганізувати полікультурний простір.

Спробуємо реконструювати організаційно-культурний чинник, що сформувався упродовж останніх двох років у діях цієї ОТГ. При цьому зазначимо, що майже рік після об'єднання витрачено на аналіз і розробку перспективного плану розвитку, виявлення позитивних напрацювань та недоліків у функціонуванні закладів культури, викликів та ризиків, що постають перед їх працівниками.

Якщо у 2018 р. культурна діяльність Малолубашанської ОТГ потерпала від браку фінансування, адже виникло чимало питань соціального значення – ремонт установ та доріг на власній території, зміна ставлення до закладів культури, що потребували втручання місцевого самоврядування, то вирішивши низку соціальних питань за допомогою коштів, виділених ОТГ, дійшла черга й до закладів культури. Вони отримали новий стимул у проведенні косметичного ремонту, частково оновили матеріально-технічну базу та здійснили благоустрій території [5]. Клубні заклади сільської ради стали невід'ємною складовою соціокультурного, мистецького та громадського життя як територіальної громади, так і району загалом. В їх діяльності стали ширше враховуватися потреби і запити малозабезпечених та соціально незахищених категорій, що, зазвичай, залишаються обабіч культурного процесу.

Спираючись на досвід зарубіжних колег, внесено корективи й у гурткову роботу, застосовано інноваційний підхід до задоволення потреб населення, враховуючи гендерні та інші особливості кожного села. Об'єднання трьох сільських рад забезпечило збереження самих закладів, адже існувала реальна загроза їх втрати, оскільки значна частина співробітників працювала не на повну ставку [5], не стимулюючи їх до пошуку оригінальних форм. Тож об'єднання спричинило й нарощення культурного потенціалу 11 сіл, дало поштовх для нового, більш якісного розвитку. Адже розширення культурної діяльності, зміни у ставленні до населення і задоволення його елементарних соціальних потреб дає змогу відроджувати українське село [3]

Децентралізація активізувала й вивчення потреб громади, здійснення порівняльного аналізу пропонованої діяльності, адже лише врахування запитів більшості стимулюватиме й місцевих жителів брати активну участь у роботі установ культури.

Якщо у 2010-2017 рр. для отримання придатку від збиткових закладів культури сільські ради були змушені здавати частину приміщень клубів в оренду місцевим підприємцям під господарчі і продуктові магазини, то нині ситуація змінилася. Із 2019 р. усі приміщення цих закладів звільнено від орендних зобов'язань [6] та передано клубам для облаштування спортивно-тренажерних зал, світлиць, виставкових кімнат, кімнат для гурткової роботи. Враховуючи вікові та гендерні особливості місцевих жителів, потенційні захоплення громади сіл, створюються умови для залучення населення до участі у культурно-освітніх процесах ОТГ, що дозволяє впроваджувати новітні форми культурно-дозвілдової роботи [8], синтезуючи креативні ідеї, поєднуючи українські традиції та сучасні технічні можливості наявної мережі. Цьому сприяє й набутий досвід із підготовки грантових заявок та залучення грантових коштів.

Зміни, що відбуваються у культурному середовищі, інновації, що входять у життя з отриманням доступу до мережі Інтернет, й напрацювань регіонів, новітніх видів творчості, дають можливість видозмін як гурткової роботи, так і впровадження інших форм діяльності клубів, здатних привабити нових відвідувачів [8].

Різноманітні квести, флешмоби, вебінари, воркшопи, челенджі, що набувають у молодіжному середовищі популярності, все частіше з'являються й у практичній роботі закладів культури та освіти Малолубашанської сільської ради [8]. Залучення до цих форм молоді і підлітків дозволяє якісно організувати їх дозвілля, забезпечити розвиток духовного потенціалу з урахуванням їх інтересів. Для цього на території сільської ради працює 40 гуртків при закладах культури та понад 20 при закладах освіти [6, 4]. Серед них 5 гуртків декоративно-ужиткового мистецтва, що функціонують при закладах культури, 4 – при закладах технічної творчості. Активно розвиває свій напрям гурток кіно- та фотомистецтва, тішать своїми здобутками і учасники театральних гуртків, яких на території громади налічується 15.

Цікавим є фольклорний гурток «Борщів'яночка» [8] для найменших учасників громади, що функціонує на базі клубу с. Борщівка, де дітей у віці 4-8 років навчають українським традиційним танцям та співу, популяризують українську народну культуру і таким чином духовно збагачуючи життя громади [8].

Гнучкий підхід працівників закладів культури сільської ради до проведення гурткової роботи дозволяє зацікавити молодь у її подальшій самореалізації, а постійний моніторинг сучасних технологій та інтересів молодого покоління через анкетування, опитування, «скриньки побажань і пропозицій» [9],

стимулюють зміну спрямованості гурткової роботи, враховуючи попит. Завдяки такому підходу молодь та підлітки обирають найоптимальніші варіанти для власної самореалізації і практично «оселяються» у закладах культури, про що свідчить ріст учасників гурткової діяльності [6].

Такий підхід дозволяє проводити й профілактичну роботу щодо попередження правопорушень та негативних явищ у молодіжному середовищі; популяризацію здорового способу життя, чому сприяє розміщення на території громади двох тренажерних майданчиків. Це, у свою чергу, дозволяє виявити й підтримувати талановиту молодь, сприяти її професійній орієнтації, адже розмаїття гурткової роботи стимулює пробувати себе в різних формах та видах культурної діяльності.

Проведений аналіз річної звітності закладів культури ОТГ дав змогу простежити позитивну динаміку росту відвідування та участі у культурно-мистецькому житті членів громади. Враховуючи те, що значно скоротилася частка селян, орієнтованих на дозвілля, а збереження робочого місця стає актуальним завданням сьогодення, позитивним елементом роботи клубів є збільшення членів клубних формувань, їх участь у різних заходах. У порівнянні з 2018 р., за нашими підрахунками, вона збільшилася на 35% [3, 2].

Позитивним прикладом для закладів культури став експеримент, проведений на базі клубу с. Тихе ще до об'єднання в єдину ОТГ, суть якого полягала в тому, що, за участі селян, депутатів сільської ради, громадських активістів було створено імпровізований дитячий майданчик й встановлено огорожу території клубу. Навіть це засвідчило помітні зрушення у громадській активності, згуртованості і небайдужості місцевих жителів до облаштування присадибних територій, що стали додатковим місцем їх відпочинку.

Збільшується з кожним роком і кількість локацій для організації відпочинку на території клубу для найвибагливіших відвідувачів. Це стало позитивним прикладом для закладів культури інших населених пунктів ОТГ. І вже у 2019 р. на території сіл Кам'яна гора та Данчиміст облаштовано подібні майданчики коштом співфінансування сільської ради та небайдужих громадян. Це, в свою чергу, спонукає жителів населених пунктів брати активну участь у життєдіяльності громади. Інакше кажучи, децентралізація дала поштовх для запровадження громадських ініціатив, спонукала мешканців сіл до більшої відповідальності та активації їх потенційних можливостей в ім'я реалізації сучасних реформ кожного села з врахуванням особливостей населення громади.

Прикладом цього у 2019 р. стала громадська ініціатива жителів с. Тихе з облаштування спортивного тренажерного майданчика біля місцевого клубу. Реалізації цієї ініціативи сприяв здобутий грантовий проект «Встановлення вуличних тренажерів для формування належних умов розвитку фізичної культури та здорового способу життя громади с. Тихе Малолюбашанської сільської ради» [8].

Якщо чимало громадських ініціатив ще кілька років тому були поза увагою місцевого самоврядування, то за умов проведення децентралізації влади жодна громадська ініціатива не залишається не поміченою і активно обговорюється жителями сіл і за їх підтримки втілюється власним фінансуванням чи із залученням грантових коштів. Це є позитивним, оскільки залучені кошти не потрібно повертати грантодавцю, що, в свою чергу, дає позитивний результат для активного пошуку, втілення найсмисливіших проектів у розвитку культурної інфраструктури, матеріально-технічної бази закладів, розміщених на території ОТГ. У зв'язку з цим, Малолюбашанська сільська рада стимулює грошовими преміями працівників та активістів до втілення подібних проектів. За рахунок такої співпраці лише у 2019 р. членами громади О. Морозюк спільно з С. Ковальчук здобуто та втілено у життя два проекти: з перекриття даху Мирненського ліцею й облаштовано новобудову дитячого садка у с. Борщівка. Згадані вже С. Ковальчук і Н. Морозюк частково втілили у життя проект будівництва дитячого садка у с. Новий Берестовець, завершення реалізації якого планується на вересень 2020 р. [8].

Спираючись на позитивний досвід колег, працівники установ культури не залишаються осторонь і у 2020 р. підготовлено ще декілька аналогічних проектів. Зокрема, Борщівський ліцей підготував проектну заявку на облаштування трибун для спортивного майданчика, а Мащанський ліцей – на тренажерний майданчик, проте рішення стосовно цих проектах поки ще немає, оскільки результати оголошуватимуться лише у червні 2020 р. Подібні кроки здійснили і завідувачка клубу с. Данчиміст О. Толочик спільно зі згаданою вже С. Ковальчук, які реалізували проект із капітального ремонту клубного закладу даного села. Нині ремонтні роботи вже розпочалися [8].

Враховавши потреби та ініціативи жителів с. Тихе, у 2020 р завідувачка клубу, авторка цього дослідження О. Прилуцька спільно з С. Ковальчук також підготували грантову заявку на реалізацію проекту «Тренажерна зала для малозабезпечених верств населення с. Тихе» і надіслали її до відповідних структур посольства Німеччини, таким чином розширивши можливості фінансування, вийшовши на міжнародний рівень.

Не залишаються осторонь у цьому процесі і працівники бібліотек, що беруть участь у такій формі пошуку коштів. Ними підготовлено два проекти для оновлення матеріально-технічного оснащення бібліотек. Відповіді за цими заявками очікуються у червні 2020 р. [14].

Будь-яка ініціатива повинна мати належну й інформаційну базу. Тож для ознайомлення з новітніми можливостями із залучення грантових коштів працівникам культури пропонують відповідні семінари, що проводяться не лише в методичних центрах Рівненської обл., а й за кордоном. Адже органи місцевого самоврядування зацікавлені у постійному фаховому зростанні своїх працівників. І для завідувачів клубів, які не мають змоги відвідати подібні семінари, пропонуються безкоштовні відео-курси, а також привабливі інтернет-ресурси щодо підготовки грантових програм. А перелік потенційних грантодавців та благодійних фондів, що пропонують взяти участь у відповідних програмах, висвітлюються на щомісячних внутрішньо-робочих семінарах.

Потрібно відзначити, що такі семінари корисні ще й тим, що ті працівники сільської ради, що брали участь і освоювали грантові кошти, можуть поділитися корисним досвідом щодо формування грантових заявок [8].

Зазвичай раз на місяць відбуваються семінари й серед працівників культури сільської ради, покликані акцентувати увагу на актуальних питаннях галузі [8]. Саме там вони обговорюють зміни, що відбуваються на законодавчому рівні, отримують актуальну інформацію з індустрії розваг та культурної сфери загалом, ознайомлюються з новітніми формами роботи закладів культури, виявляють сучасний стан закладів культури територіальної громади, діляться досвідом та консультують своїх колег щодо впровадження новітніх форм на території населених пунктів. Під час таких семінарів відбувається симбіоз традиційної української культури та інноваційних форм дозвілля, що дає змогу залучити отримані знання та досвід попередників до ефективного надання культурно-дозвіллевих послуг населенню. Розробляються методичні рекомендації щодо планування і втілення у життєдіяльність різних за видами форм культурно-дозвіллевої роботи з різновіковими категоріями населення, з людьми з обмеженими можливостями й незахищеними верствами населення загалом.

Із розвитком новітніх технологій постало питання й освоєння нових видів використання технічних засобів у підготовці та проведенні дозвіллевих заходів на території ради. За роки, що минули після об'єднання, відбулася повністю, а в окремих клубах – частково, заміна технічного оснащення, про що свідчить річна звітність закладів культури і її кореляційний аналіз у порівнянні з попередніми роками [9]. Лише за 2019 р. на придбання ноутбуків для працівників і відвідувачів клубів із сільського бюджету використано понад 73 тис. грн., не враховуючи кошти, виділені на звуко- та світло-обладнання й інші технічні засоби [13]. Частина цього начиння придбана за рахунок спонсорських коштів, що свідчить про активний розквіт меценатства на території сільської ради, розширення приватної ініціативи.

Розглядаючи це питання у контексті аналізу фінансово-господарської роботи закладів культури, можна простежити ріст меценатських та спонсорських коштів за 2019 р. на 51% у порівнянні з попередніми роками [6, 2]. Така співпраця між органами самоврядування, місцевими підприємцями, депутатським корпусом та закладами культури свідчить про те, що питання розвитку культури постійно лобіюється та виходить на перший план, адже, за словами сільського голови В.Талашука: «Без розвитку культури немає жодних шансів для подальшого розвитку українського села» [3].

Потрібно відзначити, що в культурному просторі громади застосовуються різні технології та методики, форми і види організації дозвілля. До цього процесу залучені не лише працівники клубних закладів, а й бібліотекарі та педагоги-організатори гімназій і ліцеїв, тобто вони виступають єдиним злагодженим організмом у популяризації й поширенні української традиційної культури серед різних вікових категорій.

Серед форм організації дозвілля популярні не лише лекції та бесіди, а й театралізовані ігрові програми, святкові вистави, концерти, розважально-пізнавальні програми, гуморини, турніри з настільних видів ігор, козацькі забави, квести, челенджі, калейдоскопи, відео лекторії, КВК, флешмоби та ін. [8], що значною мірою розширює ефективність культурно-дозвіллевої діяльності місцевого населення.

Здійснивши аналіз планів і змісту роботи закладів культури [9] виявлено, що мережа закладів культури сільської ради у своїй роботі спирається на традиційні форми дозвілля: вечорниці, гостини, дитячі та молодіжні забави, не забуваючи про глибинні корені обрядів та свят, відтворюючи їх у своїй роботі з населенням. Адже село завжди було оберегом народної культурної практики. Наведемо декілька переконливих прикладів.

Традиційно Новий рік розпочинається з відзначення Різдва Христового та низки різдвяних свят. Художні аматорські колективи вітають селян співаючи колядки та віншуючи привітанням [14].

Концерти, присвячені Міжнародному жіночому Дню відбуваються також щороку. Концертна програма, зазвичай, є різножанровою і включає «художнє слово», пісні, український танець, літературно-музичні композиції, гуморески тощо.

У Великодні дні на території громади відбувається щорічна гра-квест «Котилася писаночка», в якій беруть участь діти та молодь сіл, а також гості. До проведення цього дійства підходять після

ретельного вивчення тих аспектів, що побутували у даній місцевості. Адже Великдень одне – з найбільш шанованих свят в Україні. Великодні квести виконують роль пізнавально-конкурсної гри. Діти, розгадуючи ребуси та виконуючи різні завдання математичного, чи будь-якого тематичного спрямування, розширюють свій світогляд з історії громади та традиційних обрядів, що побутували на цій території. Це поглиблює інтерес до регіонального краєзнавства [14, 9].

З певною періодичністю відбуваються й виставки декоративно-прикладного мистецтва, де народні умільці демонструють художні здобутки, популяризуючи традиційну українську вишивку хрестиком, гладдю, бісером, в'язання спицями, гачкуванням, лозоплетінням [14, 9]. Тут представлені й роботи, виконані у сучасних техніках – канзаши та бісероплетіння. Поряд із відомими майстрами села демонструє свої артефакти і талановиті молодь та школярі. Вони в основному працюють із більш доступним матеріалом – папером і нитками.

Звичними стали туристичні мандрівки визначними місцями краю, відомого своєю багатою історією, пам'ятками архітектури. Це, зокрема й Обеліск Слави та пам'ятник Меліоративним роботам, Доти часів II Світової війни [7, 4].

Диференційований підхід є важливою складовою проведеної роботи. Оскільки частину населення громади становлять діти, то клубними установами використовуються театралізовані вечори та видовища, що дозволяють їм зануритися у чарівний світ казки. «Яйце – райце», «Котик та півник», «Солом'яний бичок», «Рукавичка» – ось не повний перелік театралізованих вистав для дітей, наявних у репертуарі театральних гуртків клубних установах. Враховуючи віковий чинник, саме через казку діти пізнають світ, вчать розрізняти добро та зло, бути щирими та чесними. Тоді як молодь захоплюється конкурсними і розважальними тематичними вечорами відпочинку, змаганням із тенісу, широко представленими у закладах культури. Вечори відпочинку, як правило, проходять три рази на тиждень і задовольняють потреби найвибагливішого відвідувача. Молодь полюбить новорічні віншування та вечорниці, що регулярно організовує заклади культури [5, 2].

Не можна оминати й Андріївські вечорниці. Юнаки та дівчата в цей вечір збираються на гадання – долю свою відгадати, пожартувати, повеселитися, калиту покусати, загалом відтворити ті давні традиції і обряди минулого, що побутували на теренах громади.

Любителям пасивного відпочинку подобаються концертні програми. Вони вшановують вітальним словом жінок, матерів, батьків, не оминають і представників виробничих професій жителів територіальної громади, людей похилого віку. Сюди можна зарахувати й низку заходів до Дня Збройних Сил, інших державних та новорічних свят. Зокрема, популярними є Дні села, які щороку проводяться на території громади.

Підсумовуючи, потрібно наголосити, що до реалізації реформи місцевого самоврядування в районі були такі села, що не мали традиційних Днів села, однак у 2019 р. після ретельного вивчення історії краю та низки опитувань жителів і старожилів, проведених працівниками культури району, ці села отримали можливість відзначити власний День села, що певним чином згуртувало громаду. Традиційними стали і масові гуляння до Дня Івана Купала.

Тож, проведений аналіз потенціалу форм культурно-дозвілдової діяльності, що використовується в практиці роботи Малолюбашанської ОТГ, засвідчив, що заклади культури у своїй роботі керуються попитом громадськості щодо проведення різних за формою та змістом заходів, спрямованих на задоволення духовних потреб і естетичних смаків різновікових категорій населення, активно використовують увесь потенціал власних дій. А сам факт проведення цієї реформи вкотре підтверджує її ефективність у стимулюванні соціальної активності місцевих жителів.

Список використаної літератури

1. Ариарский М. А. Прикладная культурология: монография. Санкт-Петербург. СПб. ун-т культуры и искусств, 2001. 561 с.
2. Виступ сільського голови В.Талашука. *Протокол зборів керівників установ Малолюбашанської ОТГ за 2018 р.* [січень, 2019 р.].
3. Виступ І заступниці сільського Голови С.А.Ковальчук. Семінар керівників закладів культури. Лютий 2020 р. *Поточний архів Костопільського РБК.*
4. Виткалов С. В. Культурно-освітня діяльність в умовах глобалізації і проблеми галузі. *Народна творчість Рівненщини: журн. КЗ «Рівнен. обл. центр народної творчості» Рівнен. облради.* 2013. № 1 (2). С. 7-12; Виткалов С. В. Культурно-дозвіллова сфера регіону: пошук нових форм існування. *Вісник НАКККіМ. Наук. журн.* Київ : Міленіум, 2015. № 1. С. 34-37.
5. Звіт про діяльність закладів культури району за 2018 р. *Поточний архів Костопільського РБК.*
6. Звіт про діяльність закладів культури району за 2019 р. *Поточний архів Костопільського РБК.*
7. Звіт про діяльність закладів культури району за I квартал 2020 р. *Поточний архів Костопільського РБК.*

8. Звіт про діяльність закладів культури Малолюбашанської ОТГ за 2018 р. *Поточний архів Костопільського РБК*.
9. Звіт щодо анкетування жителів с. Тихе, проведений у січні-лютому 2020 р. *Поточний архів клубу с. Тихе*.
10. Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Социально-культурная деятельность: уч. Москва: МГУКиИ, 2004. 539 с.
11. Культурно-дозвілєва сфера України: динаміка змін та перетворень [Ю. М. Ключко [та ін.] ; під наук. ред. Н. М. Цимбалюк. Київ, 2004. 180 с.
12. Петрова І. В. Еволюція поняття «дозвілля» в культурі українців. *Культура і мистецтво: сучасний вимір: матеріали II міжнар. наук. конф. молодих учених, аспірантів та магістрів*. Київ: НАКККиМ, 2018. С. 141-143.
13. Протоколи засідань працівників закладів культури. Грудень 2019 - лютий 2020 рр. *Поточний архів Малолюбашанської ОТГ Костопільського р-ну*.
14. Форми культурної діяльності установ культури клубного типу Малолюбашанської ОТГ. Річні плани роботи закладів культури на 2018-2020 рр. *Поточний архів Малолюбашанської ОТГ Костопільського р-ну*.

References

1. Aryarskyi M. A. Prykladnaia kulturolohiya: monohrafiya. Sankt-Peterburh. SPb. un-t kulturu y uskusstv, 2001. 561 s.
2. Vystup silskoho holovy V.Talashchuka. *Protokol zboriv kerivnykiv ustanov Maloliubashanskoï OTH za 2018 r.* [sichen, 2019 r.].
3. Vystup I zastupnytsi silskoho Holovy S.A.Kovalchuk. Seminar kerivnykiv zakladiv kultury. Liutyi 2020 r. *Potochnyi arkhiv Kostopilskoho RBK*.
4. Vytkalov S. V. Kulturno-osvitnia diialnist v umovakh hlobalizatsii i problemy haluzi. *Narodna tvorchist Rivnenshchyny: zhurn. KZ «Rivnen. obl. tsentr narodnoi tvorchosti» Rivnen. obrady*. 2013. № 1 (2). S. 7-12; Vytkalov S. V. Kulturno-dozvillieva sfera rehionu: poshuk novykh form isnuvannia. *Visnyk NAKKКиM. Nauk. zhurn. Kyiv : Milenium, 2015. № 1. S. 34-37*.
5. Zvit pro diialnist zakladiv kultury raionu za 2018 r. *Potochnyi arkhiv Kostopilskoho RBK*.
6. Zvit pro diialnist zakladiv kultury raionu za 2019 r. *Potochnyi arkhiv Kostopilskoho RBK*.
7. Zvit pro diialnist zakladiv kultury raionu za I kvartal 2020 r. *Potochnyi arkhiv Kostopilskoho RBK*.
8. Zvit pro diialnist zakladiv kultury Maloliubashanskoï OTH za 2018 r. *Potochnyi arkhiv Kostopilskoho RBK*.
9. Zvit shchodo anketuvannia zhyteliv s. Tykhe, provedenyi u sichni-liutomu 2020 r. *Potochnyi arkhiv klubu s. Tykhe*.
10. Kyseleva T. H., Krasyl'nykov Yu. D. Sotsyalno-kulturnaia deiatelnost: uch. Moskva: MHUKyY, 2004. 539 s.
11. Kulturno-dozvillieva sfera Ukrainy: dynamika zmin ta peretvoren [Yu. M. Kliuchko [ta in.] ; pid nauk. red. N. M. Tsymbaliuk. Kyiv, 2004. 180 s.
12. Petrova I. V. Evoliutsiia poniattia «dozvillia» v kulturi ukraintsiv. *Kultura i mystetstvo: suchasnyi vymir: materialy II mizhnar. nauk. konf. molodykh uchenykh, aspirantiv ta mahistriv*. Kyiv: NAKKКиM, 2018. S. 141-143.
13. Protokoly zasidan pratsivnykiv zakladiv kultury. Hruden 2019 - liutyi 2020 rr. *Potochnyi arkhiv Maloliubashanskoï OTH Kostopilskoho r-nu*.
14. Formy kulturnoi diialnosti ustanov kultury klubnogo typu Maloliubashanskoï OTH. Richni plany roboty zakladiv kultury na 2018-2020 rr. *Potochnyi arkhiv Maloliubashanskoï OTH Kostopilskoho r-nu*.

ПОТЕНЦИАЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ РЕФОРМЫ: НА ПРИМЕРЕ ДЕЯЛЬНОСТИ В МАЛОЛЮБАШАНСКОМ СЕЛЬСКОМ СОВЕТЕ

Прилуцкая Елена Ивановна – соискатель высшего образования I (бакалаврского) уровня специальности 034 «Культурология»,
Выткалов Владимир Григорьевич – кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии и музееведения, Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Виявлені особенності культурно-досугової діяльності і її вплив на місцеве населення в умовах вільного часу; розглянуто стан, форми і методи роботи закладів культури в контексті розгорнутої реформи децентралізації (на прикладі діяльності Малолюбашанської об'єднаної територіальної громади (ОТГ), функціонуючої в Рівненській обл.). Осуществлен анализ культурного взаємодіяння в системі «клуб – населення – органи місцевого самоуправління», проаналізовані сучасні проблеми і потенціальні можливості закладів культури в умовах експерименту в питаннях їх подальшого духовного впливу на місцеве населення.

Ключевые слова: сільські установи культури, стан, форми, методи роботи, гранти, децентралізація, культурно-досугова діяльність.

POTENTIAL POSSIBILITIES OF CULTURAL INSTITUTIONS IN THE REFORM CONDITIONS: ON THE EXAMPLE OF ACTIVITIES IN MALOLUBASHAN VILLAGE COUNCIL

Prylutska Olena – Higher Education Applicant I (bachelor's) level of 034 «Cultural Studies» specialty,
Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The essence of cultural and leisure activities and their impact on the local population in leisure time are revealed; the status, forms and methods of work of cultural institutions in the context of the initiated decentralization reform are considered (on the

example of the activities of the Malolubashan United Territorial Community in Rivne region). The analysis of cultural interconnections in the system «club - population - local governments» is given, the modern challenges and potential opportunities of cultural institutions in the conditions of experiment in the question of their further spiritual influence on the population are analyzed. It is stated that effective implementation of this reform will stimulate activation of social activity of each person.

Key words: village cultural institutions, condition, forms, working methods, grants, social activity, decentralization, cultural and leisure activities.

UDC 477.3.21.4

POTENTIAL POSSIBILITIES OF CULTURAL INSTITUTIONS IN THE REFORM CONDITIONS: ON THE EXAMPLE OF ACTIVITIES IN MALOLUBASHAN VILLAGE COUNCIL

Prylutska Olena – Higher Education Applicant

I (bachelor's) level of 034 «Cultural Studies» specialty,

Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The aim of this article is to consider the peculiarities of organization of cultural and leisure activities and activation of social activity of local population on the example of functioning of cultural establishments of the Malolubashan United Territorial Community.

Research methodology is based on the use of comparative analysis, historical and cultural methods.

Results. The analysis of cultural interconnections in the system "club - population - local governments" is given, the modern challenges and potential opportunities of cultural institutions in the conditions of experiment in the question of their further spiritual influence on the population are analyzed. It is stated that effective implementation of this reform will stimulate activation of social activity of each person. The essence of cultural and leisure activities and their impact on the local population in leisure time are revealed; the status, forms and methods of work of cultural institutions in the context of the initiated decentralization reform are considered (on the example of the activities of the Malolubashan United Territorial Community in Rivne region).

Novelty of the research is to try to identify the effectiveness of managing cultural and leisure activities at the local level. The analysis of cultural interconnections in the system «club - population - local governments» is given, the modern challenges and potential possibilities of cultural institutions in the conditions of experiment in the question of their further spiritual influence on the local population are analyzed.

The practical significance of the study is the possibility of using this experience in the future practice of cultural institutions in such united territorial communities, helps to understand the essence of practical actions of representatives of all structures involved in ensuring the human life of the local population.

Key words: village cultural institutions, condition, forms, working methods, grants, social activity, decentralization, cultural and leisure activities.

Надійшла до редакції 2.02.2020 р.

УДК 378:37.011.3

СОЦІОКУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТСЬКОГО КЛУБУ В СИСТЕМІ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Тадля Олександр Миколайович – старший викладач кафедри шоу-бізнесу,

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-2576-8599>

DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.308>

tadlya@ukr.net

У статті обґрунтовано соціокультурна діяльність як систему дій, що відображає цілі і функції у сфері культури і дозвілля з метою задоволення і реалізації інтересів, потреб та розкриття творчого потенціалу студентської молоді. Охарактеризовано напрями та форми діяльності студентських клубів закладів вищої освіти. Запропоновано соціокультурну програму, яка полягає в соціалізації творчої особистості учасника, у виявленні активності студентів у різних напрямках діяльності студентського клубу.

Ключові слова: дозвілля, культурно-дозвілєва діяльність, студенти, заклади вищої освіти, соціокультурна діяльність, студентські клуби.

Постановка проблеми. Проблема соціокультурної діяльності, як невід'ємної частини культурно-освітнього середовища закладу вищої освіти, викликає великий теоретичний і практичний інтерес.

Враховуючи те, що система освіти включає методи й інструменти соціокультурної діяльності, це зумовлює необхідність проведення відповідних наукових досліджень на рівні студентських клубних об'єднань, що функціонують у закладах вищої освіти. Однак, ця діяльність завжди повинна бути

змістовною, вона має стимулювати зростання естетичних потреб і духовних запитів студентів, їх пізнавальних інтересів, художніх смаків, умінь і навичок.

Актуальність даної проблеми дозволила автору визначити тему цього дослідження, *мета якого* полягає у визначенні можливостей і основних напрямів соціокультурної діяльності студентського клубу в системі закладу вищої освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема організації соціокультурної діяльності студентського клубу в закладах вищої освіти не є новою. До розгляду пов'язаних із нею питань зверталося чимало закордонних і вітчизняних дослідників. Зокрема, у статті А. Гриньків [2] розглянуто генезу та етимології поняття «соціально-культурна діяльність» та «соціокультурний», проаналізовано складові частини понять та контекстний понятійний континуум понять, які є предметом нашого розгляду. О. Щербина-Яковлева [11] доводить, що продуктивним шляхом обговорення та уточнення поняття соціокультурної діяльності є інтеграція комплексу соціально-філософських та культурологічних підходів.

Вимога такої інтеграції аргументована тим, зазначає автор, що поняття «соціокультурне» є штучно утвореним, воно водночас має загальні, універсальні логіко-методологічні функції та інтегративне значення; а також різноманітні спеціалізовані, галузеві визначення. Н. Кочубей [5] розкриває сутність і призначення соціокультурної діяльності як результату вільного вибору в дозвілєвий час, автор аналізує теоретичні засади та практичний досвід здійснення соціокультурної діяльності в нових суспільних умовах. Ч. Сяосін [9] визначає основні функції клубних закладів, надає опис основних напрямів та принципів соціально-культурної діяльності в клубах. Л. Поліщук [6] на основі аналізу та узагальнення практичної соціально-культурної діяльності сучасних клубів в Україні визначає актуальні проблеми їхньої діяльності та пропонує перспективи їх вирішення. Н. Рудкевич [7] здійснює теоретико-методичний аналіз підходів до визначення та класифікації форми організації позааудиторної роботи зі студентами та деталізує поняття «соціально-виховне середовище» закладу вищої освіти. Л. Гуцол [3] окреслює шляхи вдосконалення організації дозвілєвої діяльності для забезпечення самореалізації студентської молоді. Ю. Боловацька [1] аналізує підходи щодо проектування цілісного виховного середовища закладу вищої освіти. Особливу увагу приділено впливу культурно-дозвілєвої діяльності на виховання студентів. Ю. Ірхіна [4] зосередила свою увагу довкола питань, пов'язаних із напрямками та формами діяльності студентських об'єднань акцентувала увагу на проблемах в організації дозвілля студентів закладів вищої освіти й окреслила можливі шляхи їх вирішення. Таким чином, відзначаючи вагомість наукових досліджень цих учених, слід наголосити, що у зазначеній проблемі на сьогодні залишилося ще чимало невирішених питань. Зокрема, мало уваги приділяється сучасному стану використання клубних технологій, проектування програм у загальних стратегіях розвитку закладів вищої освіти. По суті, більшість дослідників найчастіше звертають увагу на реалізації поширених культурно-дозвілєвих прийомів, які традиційно використовувалися в діяльності студентських клубів. Проте актуальні питання соціокультурної діяльності студентського клубу на сучасному етапі та особливості різноманітних форм клубної роботи в закладах вищої освіти залишилися поза увагою дослідників, або частково розглядалися у розвідках науковців. Актуальність та значимість вивчення і вирішення цих питань визначили мету та завдання цього дослідження.

Мета статті – виявити й обґрунтувати сучасні тенденції організації, структурні аспекти та особливості програми соціокультурної діяльності студентського клубу у системі закладу вищої освіти.

Методологічною основою дослідження є емпіричний і системний підходи, згідно з якими проаналізовано процеси соціокультурної діяльності студентського клубу, що застосовуються у закладах вищої освіти. У межах дослідження найбільш активно використовувалися методи аналізу, синтезу, системного підходу. Метод аналізу надав можливості для виявлення місця діяльності студентського клубу в безпосередній практичній роботі закладу вищої освіти. Завдяки синтезу вдалося віднайти взаємозв'язок між застосуванням прийомів у діяльності студентського клубу та успіхом освітніх інституцій. Використання системного підходу надало змогу дійти висновків про можливості, які надає студентський клуб закладам вищої освіти в соціокультурній сфері. Інформаційну базу дослідження становлять результати аналізу публікацій з обраної теми, власний досвід і практика роботи в культурно-мистецьких центрах закладів вищої освіти.

Вклад основного матеріалу. Студентський клуб стає суб'єктом організації в системі закладу вищої освіти за умови здійснення постійного взаємозв'язку вільного часу, соціальної та громадської активності з навчальним процесом, як провідним видом діяльності студентів. У системі закладу вищої освіти соціокультурна діяльність реалізується в формах організації вільного часу на основі широкої ініціативи та самодіяльності студентів. Але при цьому важливо подолати вузьке трактування діяльності студентського клубу, який задовольняє переважно художньо-творчі, а не більш ширші соціально-культурні потреби студентської молоді. Зокрема, у статті А. Гриньків «поняття «соціокультурне» доцільно застосовувати в позначенні таких фактів та феноменів, які утворюють нову соціальну реальність, в якій культура є

одночасно продуктом і детермінантом соціальних процесів, аналізуючи яку ми не зможемо диференціювати її на культурну та соціальну складові» [2; 54]. Н. Кочубей у контексті дослідження, дає більш загальне визначення: «соціокультурна діяльність – певна система дій, що відображає цілі і функції державної політики в галузі культури і дозвілля, визначає шляхи, методи і засоби їх реалізації; являє собою керований суспільством і його соціальними інститутами процес залучення людини до культури й активного включення самої людини в цей процес» [5; 17]. О.Щербина-Яковлева доводить, що «поняття соціокультурної діяльності є сучасною категорією соціально-гуманітарного знання з багаторівневим інтегрованим змістом, що обумовлює її інноваційний характер, і водночас суперечки в обґрунтуванні теоретичних визначень та в практиці мовного вживання» [11; 73].

Таким чином, узагальнюючи згаданих науковців, соціокультурна діяльність це система дій, що відображає цілі і функції політики у сфері культури і дозвілля, визначає шляхи, методи і засоби їх реалізації з багаторівневим інтегрованим змістом, що обумовлює її інноваційний характер утворюючи нову соціальну реальність.

Сучасне середовище закладу вищої освіти має безліч ресурсів для формування соціокультурної діяльності студентської молоді. Н. Рудкевич розглядаючи поняття «соціально виховне середовище» закладу вищої освіти пропонує характеристику таких видів позааудиторної роботи як: самостійна позанавчальна діяльність студентів, діяльність по самоорганізації студентської молоді, культурно-дозвіллева діяльність за інтересами, робота з підвищення професійних навичок [7; 250]. Л. Гуцол окреслюючи «шляхи вдосконалення організації дозвіллевої діяльності для забезпечення самореалізації студентської молоді зазначає: «у першу чергу, ми повинні зрозуміти, що позааудиторна діяльність у ЗВО будується не для студентів, а зі студентами з урахуванням їх інтересів та можливостей» [3; 70]. Ю. Ірхіна акцентуючи увагу на проблемах в організації дозвілля студентів закладів вищої освіти, окреслила можливі шляхи їх вирішення і зосередила свою увагу довкола питань, пов'язаних із напрямками та формами діяльності студентських об'єднань [4]. доповнюючи Ю. Боловацьку, яка аналізувала підходи щодо проектування цілісного виховного середовища закладу вищої освіти. Особливу увагу зазначенні автори, приділяють впливу культурно-дозвіллевої діяльності на виховання студентів, огляду технології підготовки та проведення виховних заходів у закладах вищої освіти [1; 26].

Таким чином, культурно-освітня діяльність у системі закладу вищої освіти виступає як конкретний вид соціокультурної діяльності студентів, що здійснюється у сфері дозвілля і соціально орієнтує його. Ступінь соціально-культурної дозвіллевої активності знаходиться в прямій залежності від соціальної активності студента, що проявлялася в ставленні до навчання і до всіх інших видів суспільної роботи у закладі. Тут найбільш органічно проявляється взаємозв'язок і взаємозалежність дозвілля з навчальним процесом, громадським життям та побутом студентів.

Діяльність студентських клубів у закладах вищої освіти є багатофункціональною складовою і можуть забезпечувати широку культурно-дозвіллеву програму життєдіяльності студентської молоді. Аналіз наукових джерел дозволив виявити й науково обґрунтувати цілі студентського клубу, що класифікуються на основі таких засад: змістовне наповнення, соціокультурна спрямованість, продуктивна реалізація поліаспектної художньо-творчої діяльності та культурного дозвілля (І. Сидор; Л. Поліщук; О.Тадля). Специфічність цілей студентського клубу за змістом полягає в його діяльності, спрямованій на процес формування творчої особистості. За своєю спрямованістю цілі студентського клубу визначають горизонтальну площину всіх тих елементів, що складають художню структуру самодіяльності як її специфічного цілого. Спрямування цілей клубних організацій, на думку Л. Поліщук, повинні регулюватись у специфічних умовах соціально-культурної діяльності, що сприяють формуванню творчої особистості, включаючи соціалізацію, самовизначення та самореалізацію їх учасників. Автор, здійснюючи обґрунтування основних напрямів соціально-культурної діяльності в клубах України, визначає та характеризує такі напрями: культурно-освітній, ціннісно-орієнтаційний, художньо-творчий, дозвіллевий, рекреаційно-розважальний, спортивно-оздоровчий [6; 310]. Ч. Сяосін визначає, що виховання студентів засобами клубної діяльності забезпечує реалізацію відчуття задоволення від дотичності до спільної, творчої групової роботи [9; 120]. О. Тадля «розглядає студентський клуб як багатофункціональне об'єднання, або заклад культури, головним завданням якого є забезпечення потреб студентської молоді у змістовному дозвіллі, сприяння реалізації спільних інтересів та творчих можливостей особистості у колективних формах культурно-дозвіллевої діяльності» [10; 239].

Таким чином творчо наповнена й суспільно спрямована діяльність студентського клубу вже сама по собі здійснює виховний вплив на його учасників. Для цього потрібно створити відповідні умови, які б наповнювали заходи, проекти студентського клубу необхідним сучасним змістом, упроваджувати ефективні інноваційні та креативні форми і методи культурно-дозвіллевої діяльності.

Однак ця діяльність завжди має стимулювати зростання естетичних потреб і духовних запитів студентів, їх пізнавальних інтересів, художніх смаків, умінь і навичок.

З цією метою було розроблено соціально-культурну програму діяльності студентського клубу в системі закладу вищої освіти. В основу програми покладено принципи: цілеспрямованості, ініціативи, колегіальності у вирішенні організаційно-творчих питань. Організація діяльності студентського клубу ґрунтується на системних наукових підходах, а саме: особистісному, діяльнісному та інтегративному.

Запропонована програма передбачає визначення засад організації діяльності студентського клубу, як провідних орієнтирів, що забезпечують ефективність художньо-творчого процесу, спрямованого на формування творчої особистості-студента шляхом участі у продуктивно організованій культурно-дозвіллевій діяльності студентського клубу:

- 1) застосування комплексного підходу до організації діяльності студентського клубу;
- 2) втілення принципів організації діяльності студентського клубу, спрямованих на формування інтересів, потреб, ціннісних орієнтацій;
- 3) застосування прийомів, методів і форм роботи для розвитку творчої активності студентської молоді, можливості творчого самовияву й самореалізації;
- 4) забезпечення позитивного мікроклімату в діяльності студентського клубу;
- 5) організація сучасних та актуальних заходів, проєктів, що відповідають вимогам соціально-культурної практики, на основі якого відбувається розвиток художніх смаків і творчих якостей студентської молоді.

Згідно з метою, принципами, підходами визначаємо функції соціокультурної програми організації студентського клубу.

Інтеграція виховної, розвивальної і рекреаційної функцій соціокультурної програми визначає зміст діяльності студентського клубу і спрямовує на соціалізацію і творчий розвиток особистості студента в соціокультурному просторі закладу вищої освіти.

Згідно з метою запропонованої програми, організація клубної діяльності спрямована на виявлення особистісних якостей учасників клубу – відповідальності, самопізнання, самовдосконалення, саморозкриття й самореалізації у сфері творчої життєдіяльності.

Програма студентського клубу охоплює різні види діяльності, що дозволить проєктувати динаміку результативності у досягненні цілей творчості – соціалізації й розвитку творчої особистості учасників різноманітних колективів, які об'єднує студентський клуб закладу вищої освіти.

До проєктування соціокультурної програми студентського клубу буде залучено фахівців, керівників колективів та сформовано склад спеціалістів для забезпечення продуктивної організації художньо-творчого процесу студентської молоді в умовах культурно-дозвіллевої діяльності.

Спланувати діяльність студентського клубу, розробити зміст заходів, виявити творчі здібності учасників, керувати творчим процесом, вирішувати питання життєтворчості колективу. Врахування визначених функцій і чинників соціально-культурної програми забезпечить варіативність змісту і форм у цілісному контексті організації діяльності студентського клубу.

Програма організації діяльності студентського клубу буде апробовано на трьох етапах:

Перший етап передбачає: залучення студентської молоді до діяльності студентського клубу; психологічне та педагогічне діагностування студентів; обрання художньої ради, визначення обов'язків; планування культурно-дозвіллевих заходів; узгодження планової роботи студентського клубу з керівництвом університету. Цей етап, сприяє активному збагаченню студентами новими знаннями, формуванню ціннісних орієнтацій, художніх смаків, уподобань, розвитку потреб та інтересів.

На другому етапі буде створено умови для залучення учасників до змісту практичної діяльності за різними напрямками. Для успішного формування, підтримування, збереження і розвитку творчої активності студентів необхідно дотримуватись ряду умов, серед яких:

- 1) культурно-дозвіллева діяльність студентського клубу має відповідати меті, яку ставлять перед собою учасники щоб задовольнити свої пізнавальні інтереси і потреби;
- 2) у змісті культурно-дозвіллевої діяльності має віддзеркалюватися ініційовані та креативні складові;
- 3) градація мотивів активності студентів у різних формах культурно-дозвіллевої діяльності студентського клубу;
- 4) стимулювання та заохочення студентів у процесі діяльності студентського клубу.

Третій етап спрямований на реалізацію здобутих знань, умінь і навичок учасників студентського клубу у концертно-фестивальній діяльності. Важливо зазначити, що цей етап зорієнтований на творчу взаємодію учасників студентського колективу, що передбачає спільне визначення проблеми, обговорення умов і варіантів її вирішення, зацікавленість суб'єктів діяльності,

в різних спільних діях: організаційних, пізнавальних, творчих, комунікативних. Тому важливим буде моделювати ситуації, які б стимулювали зацікавленість кожного учасника спільною діяльністю.

Участь студентів у заходах клубу здійснюється за планом соціально-культурної роботи закладу вищої освіти. Системність у діяльності забезпечується єдністю спланованих заходів та їх взаємозв'язком. Проведення заходів самими учасниками буде сприяти ефективності культурно-дозвіллевої діяльності студентського клубу, налагодження комунікативних зв'язків між учасниками, набуття і удосконалення практичних знань, умінь і навичок, а також реалізації творчих якостей у організації концертних та фестивальних проєктів, залучаючи більшу кількість студентів до студентського клубу.

Таким чином, із наведених вище визначень можна зробити висновок: реалізацію програми організації діяльності студентського клубу буде визначено ефективною, якщо теоретично розроблена програма діяльності студентського клубу буде практично реалізована у вигляді інтегративного підходу на всіх етапах культурно-дозвіллевої діяльності

Висновки. Результати проведеного дослідження соціокультурної діяльності студентського клубу в системі закладу вищої освіти дозволяють дійти таких висновків:

1. Соціокультурна діяльність - це система дій, що відображає цілі і функції політики у сфері культури і дозвілля, визначає шляхи, методи і засоби їх реалізації з багаторівневим інтегрованим змістом, що обумовлює її інноваційний характер утворюючи нову соціальну реальність.

2. Культурно-освітня діяльність у системі закладу вищої освіти виступає як конкретний вид соціально-культурної діяльності студентів, що здійснюється в сфері дозвілля і соціально орієнтує його.

3. Ступінь соціально-культурної дозвільної активності знаходиться в прямій залежності від соціальної активності студента в цілому, що проявлялася в ставленні до навчання і до всіх інших видів суспільного роботи у закладі вищої освіти.

4. Творчо наповнена й суспільно спрямована діяльність студентського клубу вже сама по собі здійснює виховний вплив на його учасників. Однак ця діяльність завжди повинна бути змістовною, має стимулювати зростання естетичних потреб і духовних запитів студентської молоді.

5. Зміст соціокультурної програми полягає в соціалізації творчої особистості-учасника, у виявленні індивідуальних властивостей і якостей в різноманітних видах спеціально організованої культурно-дозвіллевої сфері, у засвоєнні знань, набутті умінь і навичок, у виявленні активності студентів в різних напрямках діяльності студентського клубу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виокремленні специфічних характеристик програми відповідно до сучасних умов діяльності студентського клубу який, є одним із основних стратегічних векторів розвитку соціокультурної діяльності в системі закладу вищої освіти.

Практичне значення одержаних результатів. Сформовані наукові і прикладні положення щодо формування, функціонування і розвитку соціокультурної діяльності студентського клубу можуть бути застосовані закладами вищої освіти у процесі планування та реалізації заходів щодо вдосконалення організації молодіжного дозвілля.

Перспективами подальших досліджень у цьому напрямі може стати розробка механізму реалізації та функціонування діяльності студентського клубу в системі закладу вищої освіти, адекватної сьгоднішнім умовам.

Список використаної літератури

1. Боловацька Ю. І. Технологія підготовки виховних заходів у культурно-дозвіллевій діяльності вищого навчального закладу. *Витоки педагогічної майстерності. Серія: Педагогічні науки : зб. наук. пр.* Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2012. Вип. 10. Ч. II. С. 26–30.

2. Гриньків А. П. Соціокультурна vs соціально-культурна діяльність. *Гілея: наук. вісник.* 2019. №. 146 (2). С. 53-56.

3. Гуцол Л. М. Шляхи вдосконалення організації дозвіллевої діяльності для забезпечення самореалізації особистості студента. *VIRTUS.* 2017. №. 2. С. 69-71.

4. Ірхіна Ю. (2019) Організації дозвілля студентів вищих навчальних закладів України як проблема XXI століття. Режим доступу: <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/Ped-visnyk-65-2019-21.pdf>

5. Кочубей Н. В. Соціокультурна діяльність : навч. посіб. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Суми : Університ. книга, 2015. 121 с.

6. Поліщук Л. О. Напрями соціально-культурної діяльності в клубах України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. пр. / Нац. акад. керівн. кадрів культури і мистецтв.* Київ: Міленіум, 2012. Вип. 29. С. 306-312.

7. Рудкевич Н. І. Характеристика форм організації позааудиторної роботи зі студентами. *Зб. наук. пр. Кам'янець-Поділь. нац. ун-ту ім. І. Огієнка. Серія: Соціально-педагогічна.* 2018. №. 31. С. 241-251.

8. Сидор І. Проблеми та перспективи організації дозвілля студентів у вищих навчальних закладах України. *Наук. вісник Ужгород. нац. ун-ту. Серія : Педагогіка. Соціальна робота*. 2011. Вип. 20. С. 128-131. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuuped_2011_20_50

9. Сяосін Ч. Виховання етнічної толерантності студентів засобами клубної діяльності. *Наук. часопис Нац. пед. ун-ту ім. МП Драгоманова. Серія 11: Соціальна робота. Соціальна педагогіка*. 2017. №. 23. С. 119-125.

10. Тадля О. М. Студентський клуб як колективна форма організації культурно-дозвілдової діяльності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19 (2). С. 234-239. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/UK_msshr_2013_19%282%29_51

11. Щербина-Яковлева О. Поняття соціокультурної діяльності: філософські та культурологічні виміри. *Світогляд Філософія. Релігія*. 2017. Вип. 12. С. 71–78.

References

1. Bolovatska Yu. I. Tehnologiya pIdgotovki viovnih zahodiv u kulturno-dozvillEvIy dIyalnostI vischogo navchalnogo zakladu. *Vitoki pedagogIchnoYi maysternostI. SerIya : PedagogIchnI nauki : zb. nauk. prats. Poltava : PNPu ImenI V. G. Korolenka*, 2012. Vip. 10. Ch. II. S. 26–30.

2. Grinkiv A. P. SotsIokulturna vs sotsIalno–kulturna dIyalnIst. *GlIeya: naukoviy vIstnik*. 2019. #. 146 (2). S. 53-56.

3. Gutsol L. M. Shlyahi vdoskonalennya organIzatsIYi dozvillEvoYi dIyalnostI dlya zabezpechennya samorealIzatsIYi osobistostI studenta. *VIRTUS*. 2017. #. 2. – S. 69 – 71.

4. IrhIna Yu. (2019) OrganIzatsIYi dozvillIya studentIv vischih navchalnih zakladIv UkraYini yak problema 21 stolIttIya. Rezhim dostupu: <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/Ped-visnyk-65-2019-21.pdf>

5. Kochubey N. V. SotsIokulturna dIyalnIst : navch. posIb. / NatalIya VasilIvna Kochu-bey; Nats. ped. un-t Im. M. P. Dragomanova. Sumi : UnIversitetska kniga, 2015. 121 s.

6. PolIschuk. L. O. Napryami sotsIalno-kulturnoYi dIyalnostI v klubah UkraYini // AktualnI problemi IstorIYi, teorIYi ta praktiki hudozhnoYi kulturi: ZbIrnIc naukovih prats /Nats. akad. kerIvn. kadrIv kulturi I mistetstv. Kyiv: MIlennIum, 2012. Vip. 29. S. 306-312.

7. Rudkevich N. I. Harakteristika form organIzatsIYi pozaauditornoYi roboti zI studentami. *ZbIrnIc naukovih prats Kam'yanets-PodIlIlskogo natsIonalnogo unIversitetu ImenI Ivana OglEnka. SerIya: SotsIalno-pedagogIchna*. 2018. #. 31. S. 241-251.

8. Sidor I. Problemi ta perspektivi organIzatsIYi dozvillIya studentIv u vischih navchalnih zakladah UkraYini. *Naukoviy vIstnik Uzhgorodskogo natsIonalnogo unIversitetu. SerIya : PedagogIka. SotsIalna robota*. 2011. Vip. 20. S. 128-131. Rezhim dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuuped_2011_20_50

9. SyaosIn Ch. Viovannya etnIchnoYi tolerantnostI studentIv zasobami klubnoYi dIyalnostI. *Naukoviy chasopis NatsIonalnogo pedagogIchnoYi unIversitetu ImenI MP Dragomanova. SerIya 11: SotsIalna robota. SotsIalna pedagogIka*. 2017. #. 23. S. 119-125.

10. Tadlya O. M. Studentskiy klub yak kolektivna forma organIzatsIYi kulturno-dozvillEvoYi dIyalnostI. *UkraYinska kultura: minule, suchasne, shlyahi rozvitku*. – 2013. Vip. 19(2). S. 234-239. Rezhim dostupu: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/UK_msshr_2013_19\(2\)_51](http://nbuv.gov.ua/UJRN/UK_msshr_2013_19(2)_51)

11. Scherbina-Yakovleva O. Ponyattya sotsIokulturnoYi dIyalnostI: fllosofskI ta kulturologIchnI vimIri. *SvItoglyad FllosofIya. RelIglIya*. 2017. Vip. 12. S. 71–78.

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТУДЕНЧЕСКОГО КЛУБА В СИСТЕМЕ УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Тадля Александр Николаевич –

старший преподаватель кафедры шоу-бизнеса,

Киевский национальный университет культуры и искусств,

Киев, Украина

В статье обоснована социокультурная деятельность как система действий, отражающая цели и функции политики в сфере культуры и досуга с целью удовлетворения и реализации интересов и потребностей, раскрытия творческого потенциала студенческой молодежи. Охарактеризованы направления и формы деятельности студенческих клубов высших учебных заведений. Предложено социокультурную программу, которая состоит в социализации личности-участника, в выявлении активности студентов в различных направлениях деятельности студенческого клуба.

Ключевые слова: досуг, культурно-досуговая деятельность, студенты, высшие учебные заведения, социокультурная деятельность, студенческие клубы.

UDC 378: 37.011.3

SOCIAL AND CULTURAL ACTIVITY OF A STUDENT CLUB IN THE HIGHER EDUCATION INSTITUTION SYSTEM

Tadlya Alexander – Senior Lecturer, Department of Show Business,
Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, Ukraine

The article substantiates sociocultural activity as a system of actions, reflects the goals and functions of policies in the field of culture and leisure in order to satisfy and realize interests and needs, unlocking the creative potential of

students. The directions and forms of activity of student clubs of higher educational institutions are characterized. A sociocultural program is proposed, which consists in the socialization of the personality of the participant, in the identification of student activity in various areas of the student club.

Key words: leisure, cultural and leisure activities, students, higher educational institutions, sociocultural activity, student clubs.

UDC 378: 37.011.3

SOCIAL AND CULTURAL ACTIVITY OF A STUDENT CLUB IN THE HIGHER EDUCATION INSTITUTION SYSTEM

Tadlya Alexander – Senior Lecturer, Department of Show Business, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, Ukraine

Formulation of the problem. Given that the educational system today includes methods and instruments of socio-cultural activity, this necessitates the need for appropriate research at the level of student club associations operating in higher education. The purpose of the article is to identify and substantiate current trends and peculiarities of socio-cultural activities of the student club in the system of higher education. **Research methods.** In the framework of the study, we most actively used methods of analysis, synthesis, systematic approach. **Results.** Sociocultural activity is justified as a system of actions that reflects the goals and functions of cultural and leisure policies. The socio-cultural program, which consists in the socialization of the creative personality-participant, in identifying the activity of students in different directions of activity of the student club is offered. **The scientific novelty** of the obtained results is to distinguish the specific characteristics of the program in accordance with the current conditions of student club activity. The practical significance of the results obtained. The existing scientific and applied provisions can be applied by higher education institutions in the planning and implementation of measures to improve the organization of youth leisure. Prospects for further research in this area may be to develop a mechanism for the functioning of student club activities adequate to *today's conditions*.

Key words: leisure, cultural and leisure activities, students, institutions of higher education, socio-cultural activities, student clubs.

Надійшла до редакції 15.11.2019 р

Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 130.2

АБСУРДИЗМ ПРОЕКТУ «ДАУ» НА МЕЖІ ЛОКАЛЬНИХ СВОБОД І ГЛОБАЛЬНОГО КАРАНТИНУ

Гріза Віктор Анатолійович – кандидат історичних наук,
докторант кафедри богослов'я і релігієзнавства,
Національний педагогічний університет ім. М.П.Драгоманова, м. Київ,
ORCID 0000-0002-9290-4685
g.victor65@gmail.com

Для аналізу наростаючого впродовж останніх десятиліть глобального стану гуманітарної самоізоляції та його культурно-суспільних характеристик у статті розглянуто кінематографічний проект історичної реконструкції «ДАУ» російського режисера І. Хржановського. Метод і особливості постановочного процесу викликали численні критичні висловлювання у засобах масової інформації як під час зйомок, так і після показу перших частин стрічки. Авторами висловлювань є різні фахівці – мистецтвознавці, історики, журналісти, блогери, учасники зйомок та перші глядачі. Розгляд проблематики стирання меж між мистецтвом і реальністю з ухилом у психіатричні експерименти змушують оцінювати цей творчий досвід у площині політичних апробацій моделей майбутнього з відтворенням моделей минулого.

Ключові слова: кіно, ДАУ, Ілля Хржановський, диктатура, тоталітаризм, карантин.

Постановка проблеми. Одна з актуальних наукових проблем культурології сьогодні – вирізнення суті культурних продуктів широкого асортименту жанрів та форматів медіа-повідомлень. Природня гібридність медіа часто не дозволяє однозначно класифікувати і оцінити контент тільки як розважальний, або навчальний, або рекламний (агітаційний) тощо. Тому кінцеві результати продукування масових жанрів – таких, як кіно – повинні аналізуватися не лише з точки зору мистецьких категорій, але й чітко артикулюючи супутні та побічні особливості маскульту в аспекті впливу на суспільну свідомість і поведінку.

Останні дослідження та публікації. Зважаючи на те, що проблематика статті на сьогодні знаходиться у площині гібридних форм масової комунікації, більшість вихідного матеріалу взято автором із популярних медіа, що, переважно складають пул інтернет-видань. Це суспільно політичні сайти «The Insider», «Українська правда. Життя», LB.ua тощо.

Опрацювання цього матеріалу потребує системного та широкого осмислення у контексті глобальних і локальних інформаційних процесів, які й складають дискурс сучасних ідеологій і культурології. Наукові видання у цьому сенсі ще чекають ретроспективної артикуляції подій, які відбуваються тут і зараз.

Мета статті – довести, що публічна діяльність автора культурного продукту накладає на оцінку його професійної діяльності у спеціальних жанрах додаткові вимоги до персональної етики та моралі, а дотичність митця до найбільш болючих точок суспільних взаємовідносин у суміжних арт-проектах і в інших професійних іпостасях повертають аналітиків до критики авторського культурного продукту під зміненим кутом зору та зі збільшеними вимогами.

Вклад матеріалу дослідження. На сьогодні не викликає сумнівів, що кінець історії – це не день і час (якщо це не глобальний ядерний вибух), а досить локальний у часі, але наростаючий процес, який докорінно змінює світову парадигму. Цю зміну пророкував майже сто років тому О. Шпенглер у «Падінні Заходу», пізніше С. Хантингтон у «Зіткненні цивілізацій», Ф. Фукуяма у праці «Кінець історії та остання людина». Але до безпрецедентного розвитку інформаційних технологій докорінна зміна парадигми відтермінувалася озброєними конфліктами різного масштабу (включаючи світові війни) та економічних криз різної глибини.

Тому наразі дуже наївно – з огляду на кризу лібералізму – сприймається радикальний висновок останнього автора: «Цей тріумф Заходу, тріумф західної ідеї, проявляється насамперед у повному виснаженні колись життєздатних альтернатив західному лібералізму. Те, що спостерігається нині – це, можливо, не просто закінчення холодної війни або завершення якогось періоду всесвітньої історії, але кінець історії як такої; інакше кажучи, це фінальна точка ідеологічної еволюції людства і універсалізація ліберальної демократії Заходу як остаточної форми уряду в людському суспільстві» [10].

Насправді історія глобального розвитку лише сьогодні вперлася у точку біфуркації суспільних, міждержавних та міжсистемних відносин – всесвітню ізоляцію від коронавірусу. Після цього глобального карантину світ уже не буде таким, як, наприклад, після епідемій пташиного або свинячого грипу. І справа тут не тільки у якомусь особливому вірусі. Справа у тому, що адміністратори глобальних систем на сьогодні мають та володіють надпотужними системами розмежування, ізоляції, блокування та обмеження, які мають нагоду протестувати у цей час. І це не матеріальні системи з колючого дроту та пунктів пропуску – це Big Data та алгоритми їх використання. Вірніше, адміністрування, бо замість обраної у демократичний спосіб або призначеної волонтаристським чином влади людство – у кращому випадку – підкорюється деперсоналізованим менеджерам процесів. У гіршому – чат-ботам, спеціальним програмам, що розкладають суперечливість людського світосприйняття на заздалегідь формалізовані «полички» алгоритмів роботизованого спілкування, яке відбувається не лише в економічній чи політичній площині, але, насамперед, у культурній. Диктатура Big Data не має меж у всесвітній мережі Інтернет, тому віртуальний тоталітаризм не має внутрішніх запобіжників. Але має запобіжники для інших – так званих користувачів, яких доцільно вже називати їх використовуваними. Тому що суб'єктність неочевидно змінюється на об'єктність. І це дуже цікавий культурологічний феномен відчуження індивідуума від пошуку істини, тобто пошуку відповіді на головне питання філософії. Замість того надання «асортименту істин», тобто можливих – і дозволених ззовні – рішень будь якої проблеми буття.

Про можливість такого сценарію на тлі всесвітньої дискусії про розвиток карантину і наслідки, зовсім в іншій площині висловлюються зараз різні спікери, лідери думок, блогери тощо, обурюючись призначенням І. Хржановського арт-директором проекту Музею Голокосту у Бабиному яру.

Для того, щоб проаналізувати причини такого обурення щодо рішення самостійного та приватного фонду, який опікується цим проектом, автор статті розглянув спектр публікацій щодо найгучнішого арт-проекту цього митця – кіно «ДАУ».

Сам режисер відверто сказав про це так: «Любая модель в театре или в кино – всегда тоталитарная. Потому что есть тот, кто определяет правила. Как и в корпорациях, как и в любом деле, где у кого-то есть идея, и он предлагает другим людям с этой идеей взаимодействовать и определяет для них это движение. Когда говорят, что я создал систему, в которой люди пишут доносы, – нет, я создал некий прототип, некую модель жизни, в которой люди, исходя из того, как они устроены и какие рефлексы у них срабатывают, начали производить то, что они начинали производить. Конечно, мы это делали в сговоре, в рефлексии. Потому что было два мира: один – на территории съемочной площадки, и мир, который был еще в шаге за территорией – на студии, где люди гримировались, переодевались в костюмы, могли пользоваться компьютерами. И где мы обсуждали с участниками, что происходит в этом другом мире, в который они могли отправиться, пройдя чекпойнт. В этих двух мирах разворачивались психические опыты – не опыты, которые я ставил над людьми, а опыты, которые с нами всеми случались.» [6]

Отже, цей проект – спроба у кінематографічному форматі максимально достовірно відтворити обставини життя закритої спільноти, згуртованої навколо видатного харківського фізика, лауреата Нобелівської премії Л. Ландау у 1938-1968 рр. При цьому метою режисера було не зовнішнє відтворення – на сьогодні не є складним завданням імітації атрибутики різних епох. Відтворення внутрішнього світу персонажів зацікавило Хржановського більше. «Занурення в епоху» відбувалося іноді з такою нелюдською жагою, що випірнути з неї можна було лише остаточно залишивши участь у проекті. Це доводило знімальний процес до справжнього абсурду.

Як зізнається адміністратор О. Григор'єв: «Со съемок «Дау» я вынес два полезных знания: во-первых, что с людьми можно делать что угодно – и все прокатит, во-вторых, что вообще нет ничего невозможного. И если мне скажут, что за день нужно выкачать воду из Москвы-реки, то я не стану крутить пальцем у виска, как до «Дау», а все-таки подумаю, как это можно сделать.» [8]

Звісно, вода з Москви-ріки – не найцінніше, що можна втратити на шляху до багаторічного результату. Більш ціннішим – у певному сенсі, звичайно – було те, як режисер виймав із кожного учасника проекту його свідоме «я», деперсоналізував, а потім таврував клеймами епохи тоталітаризму, розділяючи на вчених, їхніх дружин, слідчих НКВД, покоївок і прибиральниць та інших мешканців так званої «шарашки», примушуючи жити у тій парадигмі штучно вибудованої суцільної несвободи, на карантині від зовнішнього сучасного світу з його високими технологіями та толерантністю до індивідуальності.

Дійшло до того, що взяти участь у проекті («засвітитися») прагнули відомі діячі політики та культури. Зокрема, М. Добкін, Н. Шуфріч та Д. Гордон знімалися у формі працівників радянських карних органів. Про це ще 14 листопада 2016 р. зізнавався у своєму медіа Д. Гордон: «Добкін і Шуфріч були мною розстріляні. Особисто» [1].

Не уникнули спокуси долучитися до проекту і закордонні «зірки» на кшталт сербської художниці і майстрині перформансу М. Абрамович. Харизма Хржановського, вочевидь, долала у будь-кого і будь-які сумніви під час зйомок на спеціально збудованому у Харкові закритому майданчику. Як влучно сказав апологет абсурду А. Камю: *«Для людини без шор немає видовища прекраснішого, ніж боротьба інтелекту з реальністю, що перевершує його»* [5; 53].

Дещо емоційно прокоментувала у соціальній мережі чергове викриття історії створення «ДАУ» О. Байвідт (Olena Buyvidt): «... підміна понять часто зустрічається в сучасному мистецтві: коли одноклітинний автор замість тверезого діалогу з конструктивною критикою намагається активно декларувати важливість своїх особистих переживань і подає це як найбільшу цінність арт процесу, незважаючи на те, що його власні слюні аж ніяк не проглядаються в кінцевому образі. Найгірше, що режисерчику вдалося залучити до цього антигуманного експерименту такі колосальні кошти від споріднених йому одноклітинних гаманців. А тепер вони намагаються довести, що їхні слюні це вагомий внесок до психоаналізу».

Про психоаналіз згадано зовсім не випадково. Не зважаючи на безліч теорій та течій, що виникли після З. Фрейда, його вчення, як казали про основоположника марксизму-ленінізму, «живе і перемагає!». Принаймні, у його праці «Незадоволеність культурою» (1930 р.) зауважено: «Тут зовсім немає зречення від мети задоволення потягів; певного роду захист проти страждань досягається завдяки менш болісному відчуття незадоволеності контрольованих потягів у порівнянні з розбещеними первинними потягами. Але наслідком цього є і безсумнівну зниження можливостей насолоди. Відчуття щастя при задоволенні диких, що не приборканих «Я» потягів незрівнянно інтенсивніше, ніж насичення контрольованих потягів. Нездоланність збочених імпульсів, а може бути і привабливість забороненого плоду взагалі, знаходять тут своє економічне пояснення». [3; 256]

За класиком психоаналізу, культура будується на відмові від несвідомих потягів. Значить її передумовою є незадоволеність (придушення, витіснення) цих потягів. Отже, «культурні заборони» панують у широкому полі соціальних відносин, а також служать основою такої поведінки, що є некультурною аж до повної руйни. І. Хржановський протягом багатьох років маніпулював потягами своїх акторів і помічників. Декого руйнував, декого тільки придушував. Декого звільняв за браком часу на придушення або руйнацію.

А. Майовер, заступник директора з питань адміністрації, згадує: «Илья, по-моему, сознательно старался, чтобы идеология и формат всего проекта проходили так же, как в настоящие 1930-е. Напрочь авторитарная система, с начальником, который царь и бог, который одним мановением руки может вершить судьбы всех и вся. Я не сделал какую-то мелочь, причем из вполне логичных соображений, но это было воспринято очень болезненно, как –неподчинение и, соответственно, угроза системе в целом, и меня тут же попросили с вещами на выход. То есть был конкретный 1937 год» [8].

Слід згадати, що З. Фрейд пішов з життя десь у ті ж роки, з яких починається кіно-історія про Ландау – у 1939-му. Авторитет його на той час був значний, тому можна припустити використання конструкторами модерних держав у 1920-1930-ті роки – Італії, Німеччини, СРСР та ін. – напрацювань у сфері підсвідомого.

Більшість публікацій, наразі, про «ДАУ» і його автора статей, інтерв'ю, есе в українських інтернет-медіа збрала на своїй сторінці у мережі фейсбук О. Червоник, докторантка з історії мистецтва в Трінті коледжі Університету Оксфорду (магістерський ступінь з історії мистецтва отримала в Інституті Красних Мистецтв м. Нью-Йорк, а потім працювала кураторкою сучасного мистецтва в низці інституцій, зокрема в Філадельфійському художньому музеї (США), в «Ізоляції. Платформі культурних ініціатив» (Донецьк, Україна) та Videonale, а також на Фестивалі сучасного відео-мистецтва в Kunstmuseum Bonn (Німеччина.). Отже, вона має особливу оптику сприйняття нашої – у багато чому пострадянської дійсності – і не втомлюється «наводити фокус» колегам в Україні, підкреслюючи найбільш вразливі моменти, в даному випадку, в «творчості» І. Хржановського.

Так, зокрема, прокоментувала пані О. Червоник 24 квітня 2020 р. інтерв'ю К. Собчак з І. Хржановським: «Вона, зокрема, багато питає про творчий метод, питає влучно, з повним розумінням, чим є художня вигадка, а чим – не симульована презентація, і з розумінням того, що художня вигадка якраз набагато ефективніша за своїм емоційним впливом на глядача. Іншими словами, створена ілюзійними, кінематографічними засобами сцена насильства на екрані набагато потужніша, ніж створення ситуації, коли люди перед камерою вдаються до несимульованого насильства щодо один до одного. Все, що Хржановський може на це відповісти – те, що це дві інші мови. До нього явно не доходить, що те, що він вигадав як «художню мову», починає підпадати під дію кримінального кодексу. Собчак, до речі, постійно проговорює тезу, що часи змінилися та мантра «ціль виправдовує метод» і «у мистецтві усе можливе» більше не спрацює» [4].

Можна припустити, що Собчак це обговорювала не для свого візаві, а для глядача, виправдовуючи себе в його очах за явний перетин моральних кордонів.

Критично висловилися на тему «ДАУ» фахівці з кінематографії, зокрема, генеральний директор Національного центру О. Довженка І. Козленко: «Похмура атмосфера, породжена на майданчику тотальним стеженням, посилювалась неочікуваними каральними акціями: в будь-який момент учасник проекту міг бути викликаний на допит, який, не гребуючи методами залякування та психологічного тиску, проводили справжні екстюрєменики, серед яких і Володимир Ажиппо, ветеран радянських карних органів» [9].

Розгорнуті статті виходили і в закордонних ЗМІ – наприклад, в Le Monde, переклад статті, з якого розмістили багато ресурсів, зокрема російський «Кіно ТВ»: «В России «ДАУ» не прошёл бы цензуру, поэтому его планируют показать в трёх европейских столицах – Берлине, Париже и Лондоне. Эти три города Хржановский ассоциирует с трилингвическим девизом: «Freiheit, Égalité, Brotherhood». Но если начат вникать в «ДАУ», другая триада приходит на ум: гигантомания, насилие, смута» [2].

А британський The Telegraph в публікації «Lights, cameras, madness: my troubling journey inside Dau, the most disturbing movie shoot in history» («Світло, камери, безумство: моя тривожна подорож в Дау, сама тривожна кінозйомка в історії») наводить свідчення Albina Kovalyova (А. Ковальової): «Це витвір мистецтва, яке кине виклик відвідувачам емоційно, духовно і психологічно. Але як людина, яка брала безпосередню участь в Дау – спочатку в якості асистента з кастингу, а потім, 10 років по тому, в якості режисера документального фільму про проект, – я була украй стурбована побаченням. Дау, можливо, мав намір засудити радянський тоталітаризм, але частина мене турбується про те, що, діючи таким точним факсимільним повідомленням режиму протягом такого тривалого часу, Хржановський, можливо, сам став деспотом і спостерігав за поведінкою, яка перейшла межу від вигаданого насильства до справжнього» [12].

З усіх авторів критичних матеріалів, що попали у поле зору автора статті, лише один виступає апологетом – С. Лозниця, який звинувачує І. Козленка в «доносі до прокуратури» на І. Хржановського, з яким Лозниця співпрацює в межах проекту Музею Голокосту у Бабиному Яру: «На мій превеликий подив, освічений, вихований, такий, що прекрасно знається на світовому кінематографі, директор Національного центру Олександра Довженка, раптом взяв і написав на свого колегу, кінематографіста, донос у прокуратуру. Бо це не кінознавча записка. Це донос у газету «Правда» в дусі доносів сталінських часів – з усім набором пропагандистських інструментів – риторикою штампів, відсутністю логіки, пересмикуваннями, підміною понять, вибірковою аргументацією, і, головне, з ненавистю до (класового?) ворога» [11].

Ключовим тут є слово «співпрацює», тому що у Хржановському грошей на проекти не бракувало – «ДАУ» фінансував російський олігарх С. Адон'єв, Музей Голокосту – вже вагомий пул олігархів, у т. ч. один із найбагатших М. Фрідман. Унаслідок цієї заангажованості можна ігнорувати позицію Лозниці (білоруса, який живе в Німеччині та отримує міжнародні кіно-премії як українець) і констатувати абсолютну більшість несприйнятливих відгуків як на проект «ДАУ», так і на перспективи Музею Голокосту у Бабиному Яру з таким арт-директором.

Автор статі в результаті такого аналізу зауважує на тому, що подієвість політичного, економічного, соціального, культурного вимірів знаходяться у значному взаємовпливі, незважаючи на варіативний хронологічний зсув. І, у даному випадку культурний продукт І. Хржановського, який є («ДАУ»), його ж «культурний продукт», який може з'явитися (Музей Голокосту у Бабиному Яру) та інші культурні продукти інших подібних авторів виконують функцію «гаєчки» у фільмі А. Тарковського за романом братів Стругацьких «Сталкер». Вони випробовують простір навколо людини на проникнення і вкорінення у ньому химерних ментальних конструктів, що вже колись були переможені ціною великих фізичних і моральних втрат. Але у нові часи мають шанс до відродження під егідою рятувального карантину від «своєчасного» вірусу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. На сьогодні можна сказати, що глобальний карантин підводить ризику під періодом уявного глобалізму і декларативного мультикультуралізму. Національний ізоляціонізм викликає до життя монструозні моделі адміністрування суспільством, які в минулому вже засвідчили свої невірні хиби. Але можуть бути підтримані представниками культурного сектору під виглядом нового, нібито суто культурного продукту. Тому постійна фахова критика – і мистецька, і культурологічна, і політична – дуже необхідна, аби забезпечити суспільство від реваншу тоталітаризму у новій – цифровій – обгортці.

С. Жижек – засновник Люблінської школи психоаналізу (єдиної східноєвропейської школи, яка домоглася міжнародного визнання), під час написання цієї статті закінчив свою нову книгу «Варварство або комунізм», у якій сказав: «Когда я предположил, что эпидемия коронавируса может возродить коммунизм, мое утверждение, как и ожидалось, было высмеяно. Эпидемия коронавируса сигнализирует

не только о конце глобального рынка, она также сигнализирует о еще более фатальных ограничениях националистического популизма, которые настаивают на полном государственном суверенитете. Я здесь не утопист, я не призываю к идеализированной солидарности между людьми — напротив, нынешний кризис ясно демонстрирует, насколько глобальная солидарность и сотрудничество отвечают интересам выживания всех и каждого. С циничной точки зрения можно было бы рассмотреть коронавирус как полезную инфекцию, которая позволяет человечеству избавиться от старого, слабого и больного, вырвать сорняк, чтобы молодые, более здоровые растения могли процветать и таким образом способствовать глобальному здоровью. Итак, перед нами стоит выбор: варварство или какой-то новый коммунизм» [7].

У наступних культурологічних розвідках автор проаналізує вірогідні креативні концепції майбутнього Музею Голокосту у Бабиному Яру з урахуванням участі у цьому процесі того ж одіозного митця.

Список використаної літератури

1. Гордон – <https://gordonua.com/news/politics/gordon-dobkin-i-shufrich-byli-mnoyu-rasstrelyany-lichno-158984.html> (дата звернення: 26.04.2020).
2. «ДАУ» в Париже сеет смуту и разбрасывается рублями. URL: <https://kinochannel.ru/digest/dau-v-parizhe-seet-smutu-i-razbrasyvaetsya-rublyami-perevod-longrida-le-monde/> (дата звернення: 27.04.2020).
3. Зигмунд Фрейд. Неудовлетворение культурой. Харків : Фолио, 2013.
4. Илья Хржановский: об Абрамовиче, Тесаке и Курентзисе. URL: <https://cutt.ly/fyspW2S> (дата звернення: 25.04.2020).
5. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Москва : Политиздат, 1990, 415 с. (Мыслители XX века).
6. «Режиссер Илья Хржановский о проекте «ДАУ». URL: <https://polit.ru/article/2020/04/14/hrpartdau/> (дата звернення: 27.04.2020).
7. Славой Жижек. Варварство або комунізм. URL: <https://news.rambler.ru/other/44080459-varvarstvo-ili-kommunizm-pervaya-kniga-o-koronaviruse-slavoaya-zhizheka/> (дата звернення: 27.04.2020).
8. Состояние кино. Истории со съемок «Дау», «Сталинграда», «Высоцкого» и других больших русских фильмов. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/russian-cinema-2012-inside/> (дата звернення: 26.04.2020)
9. Тоталітарний довгобуд: що не так із проектом «ДАУ» Ілї Хржановського. Частина 1. URL: https://lb.ua/culture/2020/04/14/455215_totalitarniy_dovgobud_shcho_z.html (дата звернення: 28.04.2020).
10. Фукуяма Ф. Конец истории? *Вопросы философии*. 1990. № 3. С. 88-118.
11. «Це донос у газету «Правда». Сергій Лозниця про Бабин Яр, «Дау» та навколишній ажіотаж». URL: <https://suspilne.media/29543-ce-donos-u-gazetu-pravda-sergij-loznica-pro-babin-ar-dau-ta-navkolisnij-aziotaz/> (дата звернення: 24.04.2020).
12. Lights, cameras, madness: my troubling journey inside Dau, the most disturbing movie shoot in history. URL: <https://www.telegraph.co.uk/films/2019/01/24/lights-cameras-madness-troubling-journey-inside-dau-disturbing/> (дата звернення: 27.04.2020).

References

1. Hordon – <https://gordonua.com/news/politics/gordon-dobkin-i-shufrich-byli-mnoyu-rasstrelyany-lichno-158984.html> (data zvernennia: 26.04.2020).
2. «DAU» v Paryzhe seet smutu y razbrasvaetsia rubliamy. URL: <https://kinochannel.ru/digest/dau-v-parizhe-seet-smutu-i-razbrasyvaetsya-rublyami-perevod-longrida-le-monde/> (data zvernennia: 27.04.2020).
3. Zyhmund Freid. Neudovletvorenne kulturoi. Kharkiv: Folyo, 2013.
4. Ylia Khrzhanovskiy: ob Abramovyche, Tesake y Kurentzyse. URL: <https://cutt.ly/fyspW2S> (data zvernennia: 25.04.2020).
5. Kamiu A. Buntuiushchyi chelovek. Fylosofiya. Polytyka. Yskusstvo. Polytyzdat, 1990, 415 s. (Myslytely 20 veka).
6. «Rezhysser Ylia Khrzhanovskiy o proekte «DAU». URL: <https://polit.ru/article/2020/04/14/hrpartdau/> (data zvernennia: 27.04.2020).
7. Slavoi Zhyzhhek. Varvarstvo abo komunizm. URL: <https://news.rambler.ru/other/44080459-varvarstvo-ili-kommunizm-pervaya-kniga-o-koronaviruse-slavoaya-zhizheka/> (data zvernennia: 27.04.2020).
8. Sostoiane kynu. Ystoryy so syomok «Dau», «Stalynhrada», «Vysotskoho» y druiykh bolshykh russkykh fylmov. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/russian-cinema-2012-inside/> (data zvernennia: 26.04.2020)
9. Totalitarniy dovhobud: shcho ne tak z proektom «DAU» Ili Khrzhanovskoho. Chastyna 1. URL: https://lb.ua/culture/2020/04/14/455215_totalitarniy_dovgobud_shcho_z.html (data zvernennia: 28.04.2020).
10. Fukuiama F. Konets ystoryy? Voprosy fylosofyy. 1990, № 3. S. 88-118.
11. «Tse donos u hazetu «Pravda». Serhii Loznytsia pro Babyn Yar, «Dau» ta navkolyshnii azhiotazh». URL: <https://suspilne.media/29543-ce-donos-u-gazetu-pravda-sergij-loznica-pro-babin-ar-dau-ta-navkolisnij-aziotaz/> (data zvernennia: 24.04.2020).
12. Lights, cameras, madness: my troubling journey inside Dau, the most disturbing movie shoot in history. URL: <https://www.telegraph.co.uk/films/2019/01/24/lights-cameras-madness-troubling-journey-inside-dau-disturbing/> (data zvernennia: 27.04.2020).

**АБСУРДИЗМ ПРОЕКТА «ДАУ» НА ГРАНИ
ЛОКАЛЬНЫХ СВОБОД И ГЛОБАЛЬНОГО КВАРАНТИНА**

Гриза Виктор Анатольевич – кандидат исторических наук,
докторант кафедры богословия и религиоведения,
Национальный педагогический университет
им. М.П. Драгоманова, г. Киев

Для анализа нарастающего в течение последних десятилетий глобального состояния гуманитарной самоизоляции и его культурно-общественных характеристик в статье рассмотрен кинематографический проект исторической реконструкции «ДАУ» российского режиссера Ильи Хржановского. Метод и особенности постановочного процесса вызвали многочисленные критические высказывания в средствах массовой информации как во время съемок, так и после показа первых частей ленты. Авторами высказываний являются разные специалисты-искусствоведы, историки, журналисты, блогеры, участники истории и ее первые зрители. Рассмотрение проблематики стирания границ между искусством и реальностью с уклоном в психиатрические эксперименты заставляет оценивать этот творческий опыт в плоскости политических апробаций моделей будущего с воспроизведением моделей прошлого.

Ключевые слова: кино, ДАУ, Илья Хржановский, диктатура, тоталитаризм, карантин

**ABSURDISM OF THE DAU PROJECT ON THE BORDER
OF LOCAL FREEDOMS AND GLOBAL QUARANTINE**

Griza Viktor – Ph.D. (Hist.), Doctoral student,
Department of Theology and Religious Studies,
National Pedagogical Drahomanov University, Kyiv

In order to analyze the growing global state of humanitarian self-isolation over the past decades and its cultural and social characteristics, the article selects the cinematic project of historical reconstruction «DAU» by Russian director Ilya Khrzhanovsky. The method and features of the staging process caused numerous criticisms in the media both during filming and after showing the first parts of the tape. The authors of the comments are different specialists – art historians, historians, journalists, bloggers, participants in history and its first viewers. Consideration of the problem of blurring the boundaries between art and reality with a bias in psychiatric experiments compels us to evaluate this experience in the plane of political approbation of models of the future with the reproduction of models of the past.

Key words: cinema, DAU, Ilya Khrzhanovsky, dictatorship, totalitarianism, quarantine

UDC 130.2

**ABSURDISM OF THE DAU PROJECT ON THE BORDER
OF LOCAL FREEDOMS AND GLOBAL QUARANTINE**

Griza Viktor – Ph.D. (Hist.), Doctoral student,
Department of Theology and Religious Studies,
National Pedagogical Drahomanov University, Kyiv

The aim show clearly: the public activity of the author of a cultural product imposes additional requirements on personal ethics and morality to evaluate his professional activity in certain genres.

Research methodology. The main classifications of tourism resource in scientists literature have been reviewed. Approaches of the classification of six main scientists have been analyzed.

Results. The political, economic, social, and cultural dimensions of the event are highly mutually influenced, despite the variational chronological shift. And, in this case, the cultural product of Elijah Hrzhanovsky, which is («DAU»), his «cultural product» that may appear (the Holocaust Museum in Babi Yar) and other cultural products of other similar authors test the space around the human being. penetration and rooting in it of bizarre mental constructs that have already been overcome by the cost of great physical and moral losses. But in modern times, they have a chance to revive, under the auspices of rescue quarantine, from a «timely» virus.

Novelty. This article attempts to synchronously analyze current reactions to a controversial cultural product.

The practical significance. Parallels are drawn between the changing civilizational paradigm and the use of global quarantine for national isolation by the model of a totalitarian society, shown in a cultural project.

Key words: cinema, DAU, Ilya Khrzhanovsky, dictatorship, totalitarianism, quarantine.

Надійшла до редакції 1.04.2020 р.

УДК 130.2:159.923.2.072.42

ОЛДОС ГАКСЛІ : БІЛЯ ВИТОКІВ ТРАНСПЕРСОНАЛЬНОЇ ПСИХОЛОГІЇ

Караєва Ірина Степанівна – аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна,
ORCID: 0000-0002-6657-9583,
nove2009@ukr.net

Людина, яка прийшла назад крізь Двері в Стіні,
уже ніколи не буде такою, якою туди зайшла /
The man who comes back through the Door in the Wall
will never be quite the same as the man who went out.
Олдос Гакслі. Брама сприйняття /
Aldous Huxley. The Doors of Perception

Мета дослідження – виявити факти, які свідчать про те, що знаковий англійський митець першої пол. XX ст. Олдос Гакслі стояв біля витоків трансперсональної психології. Використано методи аналізу й систематизації наукових праць із культурології, філософії, психології та літературознавства, а також історико-біографічний метод для вивчення життя й творчості О. Гакслі. Уперше в українських наукових розвідках О. Гакслі позиціонується як автор, творчість якого передує дослідженням та експериментам у сфері трансперсональної психології; з'ясовано, що змінений стан свідомості допоміг О. Гакслі досягнути філософського світогляду. Доведено, що О. Гакслі був одним із перших письменників, хто шляхом виходу за межі буденної свідомості створив талановиті зразки філософської прози.

Ключові слова: культурологія, художнє втілення, трансперсональна психологія, граничне буття людини, змінений стан свідомості, психоделіки, сома, ЛСД.

Актуальність теми полягає в тому, що вперше в українській культурології знаковий англійський мислитель першої пол. XX ст. Олдос Гакслі розглядається як фундатор трансперсональної психології, одного з напрямів сучасної психології. Здобутки О. Гакслі стали суттєвим внеском у розвиток психологічної науки та справили значний вплив на інші науки, що вивчають людину – культурологію, філософію, фізіологію тощо. Проте постать О. Гакслі та його вплив на розвиток світової культури вітчизняна гуманітарна наука продовжує сприймати спрощено, а окремі аспекти діяльності мислителя, широко відомого на Заході, в Україні, й досі залишаються недослідженими. У наукових розвідках українських дослідників йдеться лише про прозу раннього періоду творчості письменника та його антиутопію «Чудовий новий світ». Нині багатогранний талант митця все більше привертає увагу культурологів, філософів, психологів. Отже, настав час переглянути багатий творчий доробок О. Гакслі та здійснити його сучасну інтерпретацію.

Аналіз останніх досліджень. Серед сучасних досліджень трансцендентних станів свідомості людини слід згадати роботи, тематика яких дотична до теми нашої статті. Н. Федорів [22; 55–64] аналізує особливості класичного та некласичного розуміння і виявлення трансцендентного. Н. Хамітов [23; 133] осмислює проблему розвитку філософського світогляду, який характеризується самостійністю, критичністю, творчим характером та внутрішньою цілісністю і завдяки цьому дозволяє адекватно усвідомлювати й переживати трансцендентне. О. Бінов [1; 182–201] розглядає аспекти становлення інтегративної та трансперсональної психології та визначає особливості розуміння й застосування змінених станів свідомості. У статті К. Есканда [25; 183–189] акцентується увага на використанні наркотичних засобів із метою вирішення внутрішніх протиріч особистості.

Мета статті – виявити факти, які свідчать про те, що знаковий англійський митець першої пол. XX ст. О. Гакслі стояв біля витоків трансперсональної психології. Поставлена мета передбачає розв'язання таких завдань – осмислити приклади з життєвого досвіду митця, що доводять залученість до експериментів, пов'язаних із розширенням свідомості людини; розглянути вірогідність передбачення О. Гакслі щодо майбутнього психоделіків; з'ясувати, як означений досвід відображений у творчості письменника – філософських есеях, публіцистичних і художніх творах та вплив здобутків О. Гакслі на світову науку й культуру.

Виклад матеріалу дослідження Насамперед треба зазначити, що трансперсональні переживання мають сильні зцілювальні можливості. Вони несуть великий творчий потенціал для естетичного та етичного розвитку людини. На думку американського філософа і письменника К. Уїлбера, шлях до духовного зростання людини починається з того моменту, коли вона усвідомлює незадоволення від життя й починає страждати через це. Страждання є зародком особливого стану свідомості і буття – граничного буття [23; 24, 24; 33–34], стану, який, зазвичай, завуальований численними соціальними стереотипами

[21; 95]. Одним із засобів виходу за межі буденної свідомості і буденного буття [23; 23] є потужний «еталонний психоделік» [15; 34] диетиламід лізергінової кислоти – ЛСД.

Короткий екскурс в історію ЛСД / LSD з'ясовує роль і місце О. Гакслі в історії виникнення й розвитку трансперсональної психології. Вона починається з 1938 р., коли швейцарський учений А. Гофманн / Albert Hofmann (1906–2008 pp.), широко відомий як «батько» ЛСД, відкрив цей препарат. Дослідження А. Гофманном лізергінової кислоти в остаточному підсумку привели до синтезу ЛСД-25. У 1943 р., повторюючи синтез майже забутої речовини, А. Гофманн відкрив психоделічний ефект ЛСД. Відразу була проведена серія експериментів із ЛСД за участі самого А. Гофманна та його колег, що підтвердила очікувані результати дії ЛСД на свідомість людини. Відтоді А. Гофманн присвятив своє життя вивченню змінених станів свідомості. Вчений ще тоді застерігав вдумливо використовувати цей потужний препарат. Фармацевтична компанія Сандоз / Sandoz (із 1996 по 2003 – Новартіс / Novartis), на яку в той час працював А. Гофманн, вважала, що препарат слід вживати в психіатрії від шизофренії. Тоді зразки препарату для проведення дослідів були розіслані психіатрам, одним з яких був Г. Осмонд / Humphry Osmond (1917–2004 pp.). О. Гакслі був серед добровольців, задіяних в експериментах з мескаліном. У травні 1953 р. О. Гакслі під наглядом Г. Осмонда прийняв чотири десятих грама мескаліну. Свій досвід, про який буде йтися нижче, письменник художньо відтворив в есеях «Брама сприйняття» / *Doors of Perception* та «Небо і пекло» / *Heaven and Hell*, які стали справжнім маніфестом контркультури середини минулого століття. Зокрема, американський вокаліст і лідер музичного гурту Джим Моррісон / Jim Morrison (1943–1971 pp.) назвав свою групу «Doors» на честь твору О. Гакслі.

Після експерименту з мескаліном О. Гакслі та Г. Осмонд подовжували листування, внаслідок якого з'явився неологізм *psychedelic* / психоделік (той, що розширює свідомість). Надалі О. Гакслі вживав ЛСД, який за фармакологічними характеристиками дуже близький до мескаліну й рекомендував активно використовувати психоделіки в клінічній практиці та як методику самовдосконалення особистості людини. В інтерв'ю О. Гакслі зазначив: «Я вважаю, що найбільшу користь отримують для себе вчені, а також це було б украй корисним практично для всіх із твердими поглядами і великою впевненістю в тому, що світ, який вони створили навколо себе, не єдиний, що існують інші дивні світи, котрі ми можемо заселити, і за які ми повинні бути дуже вдячними» (Від нейронів до нірвани).

Невіл Друрі / Nevill Drury (1947–2013 pp.) – автор багатьох книг із шаманізму, духовності та різних форм магичної практики – зауважував, що проблема психоделічної свідомості людини, вплив наркотичних засобів на сприйняття, а також їхня роль в особистісному прагненні до трансценденції мала місце напередодні психоделічного руху середини ХХ ст. у листах О. Гакслі, А. Уотса та професорів Гарвардського університету на чолі з Т. Лірі [16; 95], які оприлюднили оригінальний підхід до проблеми психоделіків і особистісної трансформації. Саме вони були піонерами психоделічної революції середини ХХ ст. і стояли біля витоків нового, трансперсонального напрямку психології.

Окремої уваги заслуговує Тімоті Френсіс Лірі / Timothy Francis Leary (1920–1996 pp.) із США, який вважається гуру психоделічної революції 1960-х років, – надзвичайно обдарована людина, професор Гарвардського університету, письменник, дослідник психоделіків, розробник психологічних тестів та програмного забезпечення. Його справжньою стихією було дізнатися, звідки з'являється трансцендентний досвід і як він може бути використаний на благо людства. Т. Лірі припинив викладацьку кар'єру і присвятив своє життя вивченню психоделіків. Протягом усього життя він вживав і пропагував психоделічні речовини.

Друг і соратник Т. Лірі Теренс Маккенна / Terence McKenna (1946–2000 pp.), також із США, продовжив справу своїх попередників, зосередившись переважно на вивченні психоделічних властивостей рослин. Т. Маккенна – всесвітньовідомий американський філософ, етноботанік, містик, психонавт, викладач і прихильник відповідального використання психоделічних рослин, що зустрічаються в природі. Він наполягав на тому, що все починається з рослин і саме вони дарують людям Просвітлення (Маккенна Теренс. Трансцендентальний об'єкт в кінці врем'єн). Т. Маккенна називає О. Гакслі першим «дослідником внутрішнього простору». Як і О. Гакслі, він акцентує увагу на значенні психоделіків як засобу внутрішнього самодослідження природи людини (Маккенна Теренс. Психоделіки и культура). Посилаючись на О. Гакслі, Т. Маккенна протиставить звичайну свідомість психоделічному досвіду, коли усувається гальмівна і фільтруюча функції мозку. Обидва дослідники наголошують, що психоделічний досвід не створює нові світи, а лише розкриває повною мірою той світ, який існує навколо нас. Надаючи факти на користь галюциногенних засобів, Т. Маккенна, як і О. Гакслі, підкреслює, що психоделічний досвід не є необхідним чи достатнім для вирішення особистісних проблем [17; 312–313]. Т. Маккенна посилається на О. Гакслі і в інших працях [18; 286].

Поскільки ЛСД має властивість підсилювати творчий потенціал людини, багато митців зацікавилися цим препаратом. Одним із них був автор всесвітньо відомого роману «Політ над гніздом

зозулі», американський письменник Кен Кізі / Ken Kesey, США, (1935–2001 рр.). У 1959 р. із метою заробити гроші він погодився взяти участь в експериментах із вивчення впливу психоделіків на свідомість людини. Серед препаратів був і ЛСД. Згодом К. Кізі разом із Т. Лірі та іншими прихильниками психоделічного руху подорожували Америкою, пропагуючи вживання психоделіків, що й стало початком кінця для психоделіків.

На початку 1950-х років була велика надія, що, як і пророкував О. Гакслі, ЛСД стане революцією в психіатрії. Проте поширення ЛСД та інших психоделічних засобів пішло не тим шляхом, який вказував О. Гакслі. На початку 1960-х ЛСД безконтрольно вживався цілим поколінням молоді в пошуках духовного прориву крізь умовності існуючої реальності. Психоделічна революція призвела до створення наркосупільства. Розширена свідомість стала мало не загальною потребою. Значна кількість талановитих митців того періоду загинули від нерозумного вживання наркотичних засобів, серед яких Дженіс Джоуплін, Джіммі Хенрікс, Джім Моррісон (усі померли у віці 27 років) та ін.

27 жовтня 1970 р. конгрес США видав Закон про всебічне запобігання та боротьбу з наркотиками, який водночас заборонив дослідження, пов'язані з психоделічними речовинами; на кілька десятиліть на психоделіки було накладене табу, що стало великою втратою для науки, зокрема для психіатрії.

Варто зазначити, що ніхто з лідерів психоделічного руху не загинув через психоделічні засоби. В 1963 р. помер О. Гакслі у віці 69 р. від раку гортані. Відомо, що в останні хвилини свого життя він попросив свою дружину Лауру ввести ЛСД (методика, яка наразі широко використовується для невиліковно хворих пацієнтів), яка розповідала в інтерв'ю про останні хвилини життя О. Гакслі під дією ЛСД і порівнює його відхід із музикою, що поступово затихає (Huxley's LSD Death Trip). Г. Осмонд помер у віці 86 р. від серцевої аритмії, Т. Лірі – у віці 75 р. від раку передміхурової залози, а К. Кізі в 66 р. від раку печінки. А. Гофманн дожив до віку 102 р. і в 2006 р., у свій 100-літній ювілей, став центральною фігурою міжнародного симпозиуму, присвяченого LSD.

У 1960-х роках справу О. Гакслі продовжили Ерік Каст / Eric Kast із Чикагської медичної школи, Сідней Коен / Sidney Cohen, відомий психіатр із Лос-Анджелеса (був другом О. Гакслі), та кілька інших дослідників, серед яких і С. Гроф, котрий на той час працював у Празькому науково-дослідному інституті психіатрії.

Історія психоделічного руху середини ХХ ст. викладена в документальному фільмі «LSD – The Beyond Within» / ЛСД – поза межами, випущеному компанією BBC у 1987 р. Це один із найвідоміших документальних фільмів про ЛСД та культуру, яка зародилася під дією цієї речовини. В інтерв'ю О. Гакслі наголошує, що саме розумне використання ЛСД може допомогти людям пізнати себе й навколишній світ (ЛСД – поза межами).

Із початку ХХІ ст. почав зростати інтерес до психоделіків і їх використання з терапевтичною метою. Особливої уваги заслуговує діяльність С. Грофа / Stanislav Grof (нар. 1931 р.), всевітньо відомого американського психолога та психіатра чеського походження, доктора філософії з медицини, одного із засновників трансперсональної психології, дослідника змінених станів свідомості. С. Гроф – автор методу голотропного дихання та засновник Міжнародної Трансперсональної Асоціації (1977 р.), президентом якої є по сьогодні. Нині С. Гроф – професор факультету психології Каліфорнійського інституту інтегральних досліджень. Учений здобув визнання як дослідник впливу ЛСД на психіку людини, а згодом його досліді переросли в психоделічну психотерапію. С. Гроф випробував дію препарату на собі, своїх колегах та пацієнтах, він розробив власну розширену картографію психіки.

У більшості своїх робіт С. Гроф посилається на твори О. Гакслі, підкреслюючи колосальний внесок мислителів трансперсоналістичну науку та його беззаперечний авторитет. Зокрема, у творі «Людина перед обличчям смерті» / The Human Encounter with Death (1977 р.) С. Гроф зазначає, що О. Гакслі став імпульсом для підвищення інтересу до галюциногенів як засобу, що полегшує стан невиліковно хворих людей. Автор наголошує, що цей імпульс йшов не від лікарів чи бігевіористів, а від письменника і філософа О. Гакслі [11; 27]. С. Гроф продовжив дослідження змінених станів свідомості шляхом вживання психоделіків, розширив й удосконалив методи впливу на підсвідомість людини, в результаті чого психоделіки стали потужним інструментом в психіатрії та лікуванні залежностей. Окрім цього, психоделічний досвід був зведений у концепцію психоделічної терапії для помираючих. С. Гроф [11; 28] зазначає, що мескалін став прообразом «соми» в антиутопії «Чудовий новий світ» та «мокши» в позитивній утопії «Острів» О. Гакслі, про що йтиметься нижче.

В іншій роботі «Подорож в пошуках себе» / The Adventure of Self-Discovery (1988 р.) С. Гроф узяв епіграфом до одного з розділів книги уривок із твору О. Гакслі «Небо і пекло» про те, що, якщо людина хоче пізнати світ, у якому живе, вона не може ігнорувати інші світи, що існують навколо неї [9; 54]. Далі С. Гроф згадує твір О. Гакслі «Вічна філософія», де зібрані всевітній містичний досвід і традиції. Також С. Гроф наголошує, що термін «психоделічна терапія» бере свій початок від Г. Осмонда, який свого часу

узгодив цю назву в листуванні з О. Гакслі після проведення згаданого вище експерименту з мескаліном [9; 303]. С. Гроф продовжує розвивати ідею О. Гакслі про світи, що існують навколо нас, у творі «Холотропна свідомість» / *Holotropic Mind* [18; 155]. У передмові до твору «Космічна гра» / *Cosmic Game* він стверджує, що сучасні дослідження свідомості підтвердили базові тези «Вічної філософії» О. Гакслі, а саме: психіка індивіда тотожна космічному творчому принципу [8; 14].

У книзі «Психологія майбутнього. Уроки сучасних досліджень свідомості» / *Psychology of the Future. Lessons from Modern Consciousness Research* С. Гроф, аналізуючи природу реальності, космічний творчий принцип та динаміку творення, знову посилається на твір О. Гакслі «Вічна філософія» [12; 15]. Окрім того, С. Гроф підкреслює важливість досліджень О. Гакслі в плані полегшення процесу помирання. Це техніки гіпнозу, які О. Гакслі використовував для своєї першої дружини Марії, котра померла від раку в 1955 р., а також смерть О. Гакслі, яка для науки також стала своєрідним експериментом на благо людства [12; 302–303]. Отже, можна зробити висновок, що С. Гроф продовжив справу О. Гакслі з дослідження змінених станів свідомості та впливу психоделіків на свідомість людини, в результаті чого психоделіки стали потужним інструментом у психіатрії та боротьбі з тяжкими невиліковними хворобами.

Обсяги цього дослідження не дають змогу навести повний список видатних діячів кінця ХХ – поч. ХХІ ст., які зробили значний внесок у розвиток трансперсональної психології і, відповідно, світової культури. І все ж, урахувавши упереджену суспільну думку щодо психоделіків, можна припустити, що значний об'єм психоделічного досвіду назавжди залишиться невідомим для суспільства.

Колосальною заслугою О. Гакслі стало те, що він не тільки проекспериментував на собі вживання психоделіків, а й мав сміливість оприлюднити свій трансцендентний досвід, а також талановито відобразити в есеях («Брама сприйняття», «Небо і пекло») та позитивній утопії («Острів»), своєму останньому творі.

Талановитий і допитливий О. Гакслі завжди чітко усвідомлював і відображав у своїх творах особливості сучасного йому світу. Він багато в чому формував інтелектуальний клімат ХХ ст. Має рацію відомий англійський мислитель Б. Рассел / *Bertrand Russell* (1872–1970 pp.) : «те, про що Гакслі думає сьогодні, англійці починають думати завтра» [7; 18]. Творчість О. Гакслі важко обмежити одним художнім методом чи напрямом. У післямові до книги «*Psychedelics*» наголошується, що «його таланти та інтереси як письменника виходять далеко за межі художньої прози, у філософію, науку і політику» [30; 69]

Роздуми О. Гакслі на теми впливу на свідомість людини та пошук ідеального наркотика втілені в художній формі ще до досвіду з мескаліном у всесвітньовідомій антиутопії «Чудовий новий світ» / *Brave New World*, опублікованій в 1932 р. У тоталітарній державі Форда, змальованій О. Гакслі, наркотичний засіб під назвою сома рекомендується регулярно приймати всім членам суспільства у вигляді пігулок, сомної води, морозива тощо. Згідно із твердженням О. Гакслі, прообразом соми стала невідома рослина, яку використовували давні арійські завоювники Індії в своїх релігійних обрядах [26; 84]. У художній реальності «Чудового нового світу» сома – це ідеальний наркотичний засіб, що не має жодного негативного наслідку свого індійського прототипу, а його вживання є частиною життя суспільства, гарантованою законом.

Роздуми О. Гакслі стосовно проблеми створення ідеального наркотику розгортаються і в інших творах письменника. Зокрема, в есеї «Музика вночі» / *Music at Night* (Huxley, 1970) та «Повернення до чудового нового світу» / *Brave New World Revisited* [26] автор порушує питання про створення ідеального наркотику, вживання якого не мало б негативних наслідків.

Після переїзду до Каліфорнії в 1937 р. О. Гакслі все більше схиляється до висновку, що містичний досвід може позитивно вплинути на свідомість людини та вказати їй шлях до досконалості. У вступі до «Вічної філософії» / *The Perennial Philosophy* [28], О. Гакслі називає свою книгу антологією, яка вміщує витяги з текстів всіх релігійних традицій, написаних основними мовами Азії та Європи. Американський історик, теоретик культури, літературний критик і літературознавець Гарольд Блум / *Harold Bloom* (1930–2019) у своєму всесвітньовідомому «Західному каноні» / *The Western Canon: The Books and School of the Ages* назвав «Вічну філософію» О. Гакслі «прекрасною ідеалістичною антологією» [2; 529]. Основу її складають чотири фундаментальні положення:

- феноменальний світ матерії та індивідуалізованої свідомості – це проявлення божественної основи, в котрій знаходять буття всі інші реальності і поза якою вони не можуть існувати;
- людина може дізнаватися про божественну основу шляхом прямої інтуїції;
- людина може, якщо захоче, ідентифікуватися з духом, а відповідно – з божественною основою;
- людське життя на землі має єдине призначення – ідентифікуватися зі своєю вічною самістю і в такий спосіб пізнати божественну основу [19; 242].

Сучасний американський дослідник свідомості людини та автор багатьох книг Джон Вайт / *John White* в антології «Що таке просвітлення» / *What Is Enlightenment* приділяє «Вічній філософії» О. Гакслі

почесне місце серед п'ятнадцяти найбільш відомих і шанованих у світі духовних учителів. Підкреслюючи значимість книги О. Гакслі, вчений наголошує, що якби О. Гакслі більше нічого не написав, окрім «Вічної філософії», людство все одно згадувало б його із вдячністю, адже ця книга стала першим популярним виданням, у якому доведено, що просвітлення – це сутнісна істина всіх світових священних традицій [20; 67].

В есеї «Брама сприйняття» / *The Doors of Perception* (1954 р.) О. Гакслі детально змальовує свою історію знайомства з мескаліном. Хоча він вважав себе поганим візіонером, проте через півгодини після прийняття чотирьох десятків грамів мескаліну, побачив навколишній світ в іншому ракурсі: «Інший світ, куди я потрапив із допомогою мескаліну, не був світом видінь; він існував довкола мене, і я міг його спостерігати. Об'єктивний факт зазнав глибокої зміни. А те, що сталося з моїм суб'єктивним світом, було відносно незначним» [6; 121]. О. Гакслі підкреслює, що під час сеансу виміри, місцеположення і час втрачають смисл, водночас надзвичайно важливим стає сутність і значення предметів довкілля [6; 122]. Підсумовуючи власний досвід та досвід інших, О. Гакслі узагальнює ознаки зміненого стану свідомості, а саме:

- пам'ять і «конкретне мислення» певною мірою притупляються;
- зорові відчуття стають гострішими;
- сприйняття безмежно поліпшується;
- воля зазнає глибоких змін на гірше [6; 123].

О. Гакслі зауважував, що зміни свідомості під дією мескаліну дуже нагадують ті, що відбуваються при шизофренії. Зокрема, коли він побачив стілець (картина Вінсента ван Гога / *Vincent Willem van Gogh*) «Стілець», 1889 р.) то зізнався, що бачить стілець так само, як душевно хворий Вінсент Ван Гог. [6; 124]. На завершення О. Гакслі доводить, що мескалін менш шкідливий, ніж алкоголь і нікотин, і його розумне використання може прислужитися людству. Адже потреба людини відпочити від «свідомої особистості» [6; 132] існувала і буде існувати завжди, тому слід «відчинити інші, кращі двері, в надії, що це змусить чоловіків і жінок змінити свої старі погані звички на нові, менш шкідливі» [6; 131]. В есеї автор оприлюднює свої роздуми щодо створення ідеального наркотика. На думку О. Гакслі, такий наркотик повинен бути міцно-діючим на короткий проміжок часу, не токсичним, не шкідливим для серця і легень. Ці роздуми надалі знайдуть своє художнє втілення у формі препарату мокша в романі «Острів».

Продовженням «Брами сприйняття» стало есе «Небо і пекло» / *Heaven and Hell* (1956 р.), де О. Гакслі продовжує роздуми над проблемою змінених станів свідомості та аналізує незначний зафіксований досвід подібних станів. Він згадує Тибетського поета-містика Міларепу (1052–1135 рр.), англійського поета і художника Вільяма Блейка / *William Blake* (1757–1827 рр.), ірландського поета Джорджа Вільяма Рассела / *George William Russell* (1867–1935 рр.) та інших видатних людей. Аналізуючи їхній досвід та ґрунтуючись на власних психоделічних переживаннях, О. Гакслі висунув припущення, що такі уявлення, як рай та пекло, становлять суб'єктивну реальність і можуть бути пережиті за незвичайних станів свідомості, викликаних препаратами чи іншими ефективними методиками без вживання препаратів [11; 191].

У романі «Острів» (1962 р.) О. Гакслі подав модель ізольованого суспільства і відтворив у мініатюрі нагальні проблеми тогочасності. Хронотоп острова Пала сприяє розглядові проблеми особистості та можливості її вдосконалення в новому ракурсі – у ситуації ізоляції. Важливим інструментом самовдосконалення острів'ян є йога, представлена різноманітними її видами: життя, кохання, смерті. Зокрема, йога смерті передбачає формування в людини сприйняття світу як єдності всіх його суперечливих елементів, тому життя і смерть розглядаються як єдине ціле. Виразним прикладом може бути сцена смерті однієї з героїнь роману Лакшмі, для створення якої О. Гакслі використав досвід смерті його першої дружини Марії [12; 302–303].

Свої роздуми стосовно ідеального наркотика О. Гакслі художньо втілює в препараті мокша, котрий в ідеальній державі Пала є не тільки загальнодоступним, а й узаконеним і рекомендованим для вживання. Мокша – науково культивованій допінг, що виготовляється із спеціально вирощених грибів. Невелика кількість цієї загальнодоступної речовини допомагає звільнитись від тенет власного Еґо і досягнути Просвітлення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українській культурології розглядається діяльність О. Гакслі в аспекті з'ясування можливостей людської психіки, котра стала підґрунтям для виникнення в середині ХХ ст. нового напрямку психології – трансперсональної психології.

Висновки. Отже, усе вищезазначене підтверджує пророцтва О. Гакслі щодо вивчення й використання психоделіків, які є важливим інструментом трансперсональної психології. Все те, що О. Гакслі зрозумів і передбачив більш ніж півстоліття тому, нині стає невід'ємною частиною реальності:

доведено, що «людина, яка прийшла назад крізь Двері в Стіні стає мудрішою, але менш самовпевненою, щасливішою, але менш самозадоволеною, свідомою своєї обмеженості, але здатною краще зрозуміти зв'язок слів із речами.

О. Гакслі стояв біля витоків трансперсональної психології. Він був одним із перших, хто шляхом виходу за межі буденної свідомості художньо демонстрував здатність людської свідомості сприймати навколишній світ на вищому рівні. Власний трансцендентний досвід письменник талановито втілює у своїх філософських есеях, публіцистичних та художніх творах.

Враховуючи те, що сучасна культурологія, акумулюючи здобутки різних наук – філософії, історії, мистецтвознавства, літературознавства, психології, соціології, лінгвістики, семіотики й ін., дедалі більше набуває ознак міждисциплінарності [13; 113], ця розвідка матиме особливу актуальність для подальших досліджень культурологічного спрямування – картини майбутнього світу та шляху особистості до досконалості, виражених у творчості О. Гакслі.

Список використаної літератури

1. Білінов О. А. Психотехніки інтегративної та трансперсональної психології. *Зб. наук. статей Київ. міжнар. ун-ту й Ін-ту соціальної та політичної психології НАПН України. Серія: Психологічні науки: проблеми та здобутки.* 2010. Вип. 1. С.182-201.
 2. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. Київ: Факт, 2007. 720 с.
 3. Гакслі О. Брама сприйняття. *Всесвіт.* 1994. № 5–6. С. 120–134.
 4. Гакслі О. Небо і пекло. *Всесвіт.* 1994. № 7. С. 136–154.
 5. Гакслі О. Чудовий новий світ. *Всесвіт.* 1994. № 5–6. С. 64–119.
 6. Гакслі О. Чудовий новий світ. *Всесвіт.* 1994. № 7. С. 96–135.
 7. Гиль О. Л. Роман-дискусия Олдоса Хаксли. *Английский интеллектуальный роман.* Омск: ОмГПУ, 2001. С. 7–22.
 8. Гроф С. Космическая игра. Москва: Изд-во Трансперсонального ин-та, 1977. 256 с.
 9. Гроф С. Путешествие в поисках себя. Москва: Изд-во Трансперсонального ин-та, 1994. 342 с.
 10. Гроф С. Холотропное сознание. Москва: Изд-во Трансперсонального ин-та, 1996. 248 с.
 11. Гроф С. Человек перед лицом смерти. Москва: АСТ, 2002. 239 с.
 12. Гроф С. Психология майбутнього. Уроки сучасних досліджень свідомості. Львів: Terra Incognita, 2019. 400 с.
 13. Гурбанська А. І. Знак, символ, міф у творчості Тараса Шевченка: культурологічний аспект. *Культура і мистецтво у сучасному світі.* 2018. Вип. 19. С. 111–119.
 14. Друри Н. Трансперсональная психология. Москва: Ин-т общегуманитарных исследований; Львов: Инициатива, 2001. 208 с.
 15. Козлов В. Психотехнологии измененных состояний сознания. Москва: Изд-во Ин-та психотерапии, 2005. 544 с.
 16. Лири Т., Метцнер Р., Олперт Р. Психоделический опыт: *Руководство на основе «Тибетской книги мертвых».* Львов: Инициатива; Киев: Ника-Центр, 2003. 218 с.
 17. Маккена Т. Пища богов. Москва: Изд-во Трансперсонального ин-та, 1995. 379 с.
 18. Маккена Т. Истые галлюцинации. Москва: Изд-во Трансперсонального ин-та, 1996. 290 с.
 19. Пути за пределы «эго»: трансперсональная перспектива / под ред. Роджера Уолша и Фрэнсис Воон ; пер. с англ. М. Папуша, Е. Поле и К. Андреевой. Москва : Открытый мир, 2006. 391 с.
 20. Уайт Д. Что такое просветление. Москва.:ООО «Изд-во АСТ, 2004. 379 с.
 21. Уилбер К. Никаких границ. Москва: Изд-во Трансперсонального ин-та, 1998. 176 с.
 22. Федорів Л. Особливості розуміння і виявлення трансцендентного в класичній та некласичній філософії. *Вісник Нац. ун-ту Львівська політехніка. Серія: Філософські науки.* 2008. № 607. С. 55–64.
 23. Хамітов Н., Крилова С. Філософський світогляд. *Філософський словник. Людина і світ.* Київ: КНТ, 2018. 200 с.
 24. Хамітов Н. Філософська антропологія: актуальні проблеми. Від теоретичного до практичного повороту. Київ: КНТ, 2019. 394 с.
 25. Эсканд К. Ностальгия по будущему «Облики опустошения». *Психоанализ: часопис.* 2016. № 1 (19). С. 183–189.
 26. Huxley A. Brave New World Revisited. New York: Harper&Brothers, 1958.
 27. Huxley A. Music at Night. New York, 1970. 303 p.
 28. Huxley A. The Perennial Philosophy. McClelland & Stewart, 2014.
 29. Huxley A. Island. Canada: Harper Collins, 2014.
 30. Huxley A. Psychedelics. London : Vintage Digita, 2017.
- Електронні ресурси**
31. ЛСД – Внутренний беспредел. URL: <http://youtube.com/watch?v=XX7uZZzYEZw> (дата звернення: 15.03.2020).
 32. Маккенна Теренс. Психоделики и культура. URL: <https://youtube.com/watch?v=PNuuf-2zYps> (дата звернення 15.03.2020).
 33. Маккенна Теренс .Трансцендентальный объект в конце времён. URL: <http://youtube.com/watch?v=90fImqMfOY> (дата звернення 21.03.2020).

34. От нейронов к нирване: Медицинское применение психоделиков. URL: <https://youtube.com/watch?v=JnCHdwysHOI> (дата звернення 10.03.2020).
35. Хофман А. История создания ЛСД. URL: https://youtube.com/watch?v=A30ZYWO_MmU (дата звернення 12.03.2020).
36. Huxley's LSD Death Trip. URL: https://youtube.com/watch?v=5BzvC2t_LeI (дата звернення 20.03.2020).

References

1. Blinov O. A. (2010). 'Psykhotehniki intehratyvnoyi ta transpersonalnoyi psykhologii' [Psychotechnics of Integrative and Transpersonal Psychology]. *Zbirnyk naukovykh statey Kyivskoho mizhnarodnoho universytetu y Instytutu sotsialnoyi ta politychnoyi psykhologii NAPN Ukrainy. Seriya: Psykholohichni nauky: problemy ta zdobutky*, no. 1. P.182-201.
2. Blum H. (2007). *Zakhidnyy kanon: knyhy na tli epokh. [The Western Canon: Books Against the Backdrop of Eras]*. Kyiv: Fakt.
3. Haksli O. (1994). 'Brama spryynyattya' [The Doors of Perception]. *Vsesvit*, no. 5-6. P. 120-134.
4. Haksli O. (1994). 'Nebo i peklo' [Heaven and Hell]. *Vsesvit*, no. 7. P. 136-154.
5. Haksli O. (1994). 'Chudovyy novyy svit' [Brave New World]. *Vsesvit*, no. 5-6. P. 64-119.
6. Haksli O. (1994). 'Chudovyy novyy svit' [Brave New World]. *Vsesvit*, no. 7. P. 96-135.
7. Gil' O.L. (2001). *Roman-diskussiya Oldosa Khaksli. Angliyskiy intelektual'nyy roman. [A Discussion Novel by Aldous Huxley. English Intellectual Novel]*. Omsk, OmGPU.
8. Grof S. (1977). *Kosmicheskaya igra. [The Cosmic Game]*. Moskva: Izd-vo Transpersonal'nogo Instituta.
9. Grof S. (1994). *Puteshestviye v poiskakh sebya. [The Adventure of Self-discovery]*. Moskva: Izd-vo Transpersonal'nogo Instituta.
10. Grof S. (1996). *Kholotropnoye soznaniye . [The Holotropic Mind]*. Moskva: Izd-vo Transpersonal'nogo Instituta.
11. Grof S. (2002). *Chelovek pered litsom smerti. [The Human Encounter with Death]*. Moskva: AST.
12. Hrof S. (2019). *Psykhologiya maybutnoho. Uroky suchasnykh doslidzhen svidomosti. [Psychology of the Future. Lessons from Modern Consciousness Research]*. Lviv: Terra Incognita.
13. Hurbanska A. I. (2018). «Znak, symvol, mif u tvorchosti Tarasa Shevchenka: kul'turolohichnyy aspekt» [Sign, Symbol, Myth in the Creative Work of Taras Shevchenko: Culturological Aspect] *Kul'tura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, no 19. P. 111-119.
14. Druri N. (2001). *Transpersonal'naya psikhologiya. [Transpersonal Psychology]*. Moskva: Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy; L'vov: Initsiativa.
15. Kozlov V. (2005). *Psykhotehnologii izmenennykh sostoyaniy soznaniya. [Psychotechnology of Altered States of Consciousness.]*. Moskva: Izd-vo Instituta psikhoterapii.
16. Liri T., Mettsner R., Olpert R. (2003). *Psikhodelicheskyy opyt: Rukovodstvo na osnove «Tibetskoy knigi mertvykh».* [Psychedelic Experience: A Guide Based on the Tibetan Book of the Dead]. L'vov: Initsiativa; Kiyev: Nika-Tsentr.
17. Makkenna T. (1995). *Pishcha bogov. [Food of the Gods]* Moskva: Izd-vo Transpersonal'nogo Instituta.
18. Makkenna T.(1996). *Istyye galyutsinatsii. [True Hallucinations]*. Moskva: Izd-vo Transpersonal'nogo Instituta.
19. Rodzher Uolsh and Frensis Voon. eds. (2006). *Puti za predely «ego»: transpersonal'naya perspektiva. [Ways Beyond the Limits of the «Ego»: a Transpersonal Perspective]*. Translated from English by M. Papusha, Ye. Pole i K. Andreyeva. Moskva : Otkrytyy mir.
20. Uayt D. (2004). *Chto takoye prosvetleniye. [What is Enlightenment]*. Moskva.:OOO «Izd-vo AST.
21. Uilber K. (1998). *Nikakikh granits. [No Boundaries]*. Moskva: Izd-vo Transpersonal'nogo Instituta.
22. Fedoriv L. (2008). 'Osoblyvosti rozuminnya i vyyavlennya transtsendentnoho v klasychniy ta neklasychniy filosofiyi' [Features of Understanding and Detection of the Transcendent Classical and Non-classical Philosophy]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu Lvivska politehnika. Seriya: Filosofski nauky*, no. 607. P. 55-64.
23. Khamitov N. and Krylova S. eds. (2018). 'Filosofskyy svitohlyad' [Philosophical Outlook]. *Filosofskyy slovnyk. Lyudyna i svit*. Kyiv: KNT. P. 133-134.
24. Khamitov N. (2019). *Filosofska antropologiya: aktualni problemy. Vid teoretychnoho do praktychnoho povorotu. [Philosophical Anthropology: Current Issues. From Theoretical to Practical Turn]*. Kyiv: KNT.
25. Eskand K. (2016). 'Nostal'giya po budushchemu «Obliki opustosheniya»'. [Nostalgia for the Future «Images of Devastation»]. *Psikhoanaliz: chasopis*, no 1 (19). P. 183-189.
26. Huxley A. (1958). *Brave New World Revisited*. New Yok: Harper&Brothers.
27. Huxley A. (1970). *Music at Night*. New York.
28. Huxley A. *Island*. Canada: Harper Collins, 2014.
29. Huxley A. (2014). *The Perennial Philosophy*. McClelland & Stewart.
30. Huxley A. (2017). *Psychedelics*. London : Vintage Digita.

Electronic resources

31. LSD - Vnutrenniy bespredel. [LSD – The Beyond Within], [online] Available at:<www.youtube.com/watch?v=XX7uZZzYEZw> [Accessed 15 March 2020].
32. Makkenna Terens. Psykhodelyky y kultura. [Mackenna Terence. Psychedelics and culture], [online] Available at:<www.youtube.com/watch?v=PNUuf-2zYps> [Accessed 15 March 2020].
33. Makkenna Terens – Transtsendental'nyy ob"yekt v kontse vremom. [Mackenna Terence - Transcendental Object at the End of Time], [online] Available at < www.youtube.com/watch?v=90fFImqMfOY > [Accessed 21 March 2020].

34. Ot neyronov k nirvane: Meditsinskoye primeneniye psikhodelikov. [From Neurons to Nirvana: The Medical Use of Psychedelics], [online] < www.youtube.com/watch?v=JnCHdwysHOI > [Accessed 10 March 2020].

35. Khofman A. Istoriya sozdaniya LSD. [The Story of the Creation of LSD.], [online] < www.youtube.com/watch?v=A30ZYWO_MmU > [Accessed 12 March 2020].

36. Huxley's LSD Death Trip. [online] < www.youtube.com/watch?v=5BzvC2t_LeI > [Accessed 20 March 2020].

ОЛДОС ХАКСЛИ: У ИСТОКОВ ТРАНСПЕРСОНАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ

Караева Ирина Степановна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Цель исследования – выявить факты, свидетельствующие о том, что знаковый английский мыслитель первой пол. XX в. Олдос Хаксли стоял у истоков трансперсональной психологии. Используются методы анализа и систематизации научных работ по культурологии, философии, психологии и литературоведения, а также историко-биографический метод для изучения жизни и творчества О. Хаксли. Впервые в украинских научных исследованиях О. Хаксли позиционируется как автор, творчество которого предшествует исследованиям и экспериментам в области трансперсональной психологии; выяснено, что измененное состояние сознания помогло ему достичь философского мировоззрения. Доказано, что О. Хаксли был одним из первых писателей, кто путем выхода за пределы обыденного сознания создал талантливые образцы философской прозы.

Ключевые слова: культурология, художественное воплощение, трансперсональная психология, предельное бытие человека, измененное состояние сознания, психоделики, сома, ЛСД.

ALDOUS HUXLEY: AT THE ORIGINS OF TRANSPERSONAL PSYCHOLOGY

Karaeva Iryna – PhD Student,
Kyiv National University

Main Objective of the Study is to discover facts that show that the prominent English thinker of the first half of the twentieth century Aldous Huxley stood at the origins of transpersonal psychology. *Methodology.* The methods of analysis and systematization of scientific works on cultural studies, philosophy, psychology and literary criticism were used, as well as historical and biographical method for the study of A. Huxley's life and work. *Scientific results.* For the first time in Ukrainian scientific research A. Huxley is positioned as an author whose creativity precedes research and experiments in the field of transpersonal psychology; it was found that altered state of consciousness helped him to attain a philosophical outlook. *Conclusion.* It was proved that A. Huxley was one of the first writers who created talented models of philosophical prose by going beyond ordinary consciousness.

Key words: cultural studies, artistic embodiment, transpersonal psychology, human boundary being, altered state of consciousness, psychedelics, soma, LSD.

ALDOUS HUXLEY: AT THE ORIGINS OF TRANSPERSONAL PSYCHOLOGY

Karaeva Iryna – PhD Student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv Ukraine

Main Objective of the Study is to discover facts that show that the prominent English thinker of the first half of the twentieth century Aldous Huxley stood at the origins of transpersonal psychology. *Methodology.* To determine the theoretical and methodological foundations of the study, the methods of analysis and systematization of scientific works on cultural studies, philosophy, psychology and literary criticism related to the article were used, as well as cultural and historical and biographical methods for the study of A. Huxley's life and work. *Scientific results.* For the first time in Ukrainian scientific research A. Huxley is positioned as an author whose creativity precedes research and experiments in the field of transpersonal psychology; his individual experience of the altered state of consciousness is considered; it was found that altered state of consciousness helped him to attain a philosophical outlook characterized by autonomy, criticality, creativity and intrinsic integrity. *Conclusion.* A. Huxley stood at the origins of transpersonal psychology. He was one of the first to artistically demonstrate the ability of human consciousness to perceive the outside world at the higher level and create talented models of philosophical prose by going beyond ordinary consciousness. A. Huxley's prophecies about the study and the use of psychedelics, which are an important tool in transpersonal psychology, are now an integral part of reality. A. Huxley skillfully embodied his own transcendental experience in the philosophical essays, nonfiction and fiction.

Key words: cultural studies, artistic embodiment, transpersonal psychology, human boundary being, altered state of consciousness, psychedelics, soma, LSD.

Надійшла до редакції 1.04.2020 р.

ЗМІСТ

Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ.

КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

<i>Кобюк С. В.</i> Соціокультурна інтеграція країн пострадянського простору	3
<i>Сапожнік О. В.</i> Ісихазм в духовній культурі Візантії та Київської Русі	8
<i>Козінчук В. Р.</i> Проблеми становлення канону у візантійській іконописній традиції	14
<i>Соколова А.</i> Феномен придворної маски в культурі королівського двору Якова I Англійського	19
<i>Белінська Л.</i> Зміна поколінь та традицій у інтелігентських колах Східної Галичини у першій половині ХХ століття (Григор Лужницький)	25
<i>Добіна Т. Г., Шайхатдінов А. З.</i> Вплив близького оточення як чинника соціалізації на формування обдарованої особистості	31
<i>Чуприна Ю.В.</i> Війна в контексті соціодинаміки культури	36

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО

КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

<i>Уварова Т.</i> Інтервальний метод у методології культурології	43
<i>Фрейдліна В. В.</i> Феномен цілісності та соціокультурна взаємодія	48
<i>Антіпіна І. О.</i> Хоровий перформанс як новий напрям у сучасному культурному просторі	60
<i>Дичковський С. І.</i> Комодифікація культурної спадщини в системі туристичних послуг	66
<i>Глуцук О. Г., Карпець В.</i> Світові тенденції презентації музеями історико-культурної спадщини у форматі сучасних цифрових технологій	74
<i>Костюк В. В.</i> Культурна політика у сфері збереження нематеріальної спадщини : сучасний стан та перспективи	80
<i>Обух Л.В.</i> PR у системі менеджменту академічної музики	84
<i>Русаков С. С.</i> Репрезентація арт-ринку у популярній культурі	90
<i>Гапчук Ю.</i> Специфіка діяльності продюсерів антрепризних театрах України	96

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.

КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

<i>Безугла Р. І.</i> Теоретико-методологічні засади дослідження феномена наслідування в модусі гуманітарного знання ХVIII-ХХ століть.....	104
<i>Гайдукевич К.</i> Видовище та видовищність в сучасній культурі України	110
<i>Юдова-Романова К.</i> Сценічний простір : проблеми термінології у мистецтвознавчих дослідженнях	117
<i>Островська М. В.</i> Свято в просторі сучасної міської культури: питання художності і соціокультурного значення	123

<i>Курочкін О.В.</i> Пиво у побутовій культурі й фольклорі українців	129
<i>Кобзар М. В.</i> Феномен їжі як культурний компонент: категорії та терміни	135
<i>Стас Т.В.</i> Музей як «форма буття» сучасної культури (технологічні впливи і трансформації)	142
<i>Мараховська К. Д.</i> Генеза та стан анімації в сучасній культурі	147
<i>Виткалов С. В., Візула В. І.</i> Регіональний митець в інокультурному середовищі: проблема функціонування	152
<i>Прилуцька О. І., Виткалов В. Г.</i> Потенційні можливості закладів культури в умовах реформи: на прикладі діяльності в малолубашанській сільській рад	159
<i>Тадля О. М.</i> Соціокультурна діяльність студентського клубу в системі закладу вищої освіти	165

Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

<i>Гріза В.А.</i> Абсурдизм проекту «ДАУ» на межі локальних свобод і глобального карантину	172
<i>Караєва І.С.</i> Олдос Гакслі : Біля витоків трансперсональної психології	178

CONTENTS

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.

CULTURE AND TRADITIONS

<i>Kobyuk S.</i> Socio-cultural integratiOn of post-soviet countries	3
<i>Sapozhnik O.</i> Hesychasm in the spiritual culture of Byzantine empire and Kyivan Rus	8
<i>Kozinchuk V.</i> Problems of the canon's establishment in the byzantine iconographic tradition	14
<i>Sokolova A.</i> The phenomenon of the masque in the culture of the royl court of James the first of England	19
<i>Belinska L.</i> Change of genes and traditions in the intelligent circles of Eastern Halychyna in the first half of the XX century	25
<i>Dobina T., Shaikhatdinov A.</i> Effect of the inner circle as a factor for socializing formation of a gifted personality	31
<i>Chupryna Y.</i> The war in the context of socio-cultural dynamics	36

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF

MODERN CULTURAL PROCESS

<i>Uvarova T.</i> Interval method in the methodology of cultural studies	43
<i>Freidlina V.</i> The phenomenon of integrity and socio-cultural interaction in society	48
<i>Shkliarenko Z.</i> Principles of knowledge existence of performance art	54
<i>Antipina I.</i> Choral performance as a new direction with the modern choral space	60
<i>Dychkovskyy S.</i> Commodification of cultural heritage in the system of tourism service	66
<i>Glushchuk O., Karpets V.</i> Globan trends in digital presentation of historical and cultural heritage by museums	74
<i>Kostiuk V.</i> Cultural policy in the field of intangible heritage preservation: current state and perspectives	80
<i>Obukh L.</i> Public relations in the system of academic music management	84
<i>Rusakov S.</i> Art market representation in popular culture	90
<i>Hapchuk Y.</i> Features (or specifics) of the producer's activities in the entreprise theaters of Ukraine	96

Part III. CULTURE AND SOCIETY.

CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

<i>Bezuhla R.</i> The oretical and methodological bases of studying the phenomenon of imitation in the modus of humanitarian knowledge of the XVIII-XX centuries	104
<i>Haidukevich K.</i> Spectacle and entertainment in the modern culture of Ukraine	110
<i>Iudova-Romanova K.</i> Stage space : problems of terminology in scientific research of cultural policy	117

<i>Ostrovskaya M.</i> Holiday in the modern space urban culture: the questions of artistic and socio-cultural significance	123
<i>Kurochkin O. V.</i> Beer in the Ukrainian culture and folklore	129
<i>Kobzar M.</i> Food phenomenon as a cultural component:categories and terms	135
<i>Stas T.</i> Museum as a «form of being» of modern culture (technological impacts and transformations)	142
<i>Marakhovska K.</i> Genesis and state of animation in modern culture	147
<i>Vytkalov S, Vigula V.</i> Regional artist in a different cultural environment functioning problem.....	152
<i>Prylutska O., Vytkalov V.</i> Potential possibilities of cultural institutions in the reform conditions: on the example of activities in malolubashan village council	158
<i>Tadlya A.</i> Social and cultural activity of a student club in the higher education institution system	165

Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

<i>Griza V.</i> Absurdism of the dau project on the border of local freedoms and global quarantine	172
<i>Karaeva I.</i> Aldous Huxley: At the origins of transpersonal psychology	178

Наукове видання
Scientific edition



**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

**Напрямок : Культурологія
Branch : *Culturology***

**Випуск 31
Issue 31**

Редактор :
С. В. Виткалов
Editor :
S. V. Vytkafov

Комп'ютерна верстка:
С. В. Виткалов
Computer make-up:
S. V. Vytkafov

У зв'язку зі зміною вимог до наукових збірників цей випуск виходить із запізненням

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на сайті – *kulturologiya.rv.ua***

М/т.: 067-803-23-98 – головний редактор та 096-541-71-35 – відповідальний секретар

Електронна адреса: *sergiy_vsv@ukr.net*

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 230/1. Ум. друк. арк. 22,6. Наклад 100.

***Видавничі роботи: ППДМ
свідоцтво про державну реєстрацію РВ № 11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства***