

**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 35*
*Issue 35***

**Рівне: РДГУ, 2020
Rivne: Rivne State University in the Humanities, 2020**

ББК 63.3(4Укр)-7

У45

УДК94(477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Збірник перерестрований МОН України як фахове видання з культурології (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) і входить до групи «Б».

Друкується за рішенням вчених рад РДГУ (протокол № 10 від 28 листопада 2019 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 5 від 27 жовтня 2020

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

Видання індексується Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, «Cosmos» (CIIA) та «Research Gate», «Research Bible» (Німеччина); «CEEOL»; «Cite factor»; European Reference Index for the Humanities (ERIH) to NSD.

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, 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-менеджмента 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 Васиївна – 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, професор 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. 35 / 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, 2020. 290 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 008.130.2

**ЦИКЛ ВАГІТНОСТІ ЖІНКИ В МНОЖИНАХ ЗНАКІВ НА АРХЕОЛОГІЧНИХ
АРТЕФАКТАХ ТА ОРНАМЕНТАХ РУШНИКІВ ПОДІЛЛЯ**

Причепій Євген Миколайович – доктор філософських наук, професор,
в.о. завідувача відділу культурної антропології, Інститут культурології
Національної академії мистецтв України, м. Київ
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.354>
sharapann@ukr.net

Під множинами знаків розуміються групи простих знаків (паличок, шевронів, крапок), що трапляються на археологічних артефактах і орнаментах народних рушників. Вони, на думку автора, передають тривалість циклів Сонця і Місяця та деяких планет і цикл вагітності жінки. Досліджується логіка формування цих знаків. Автор трактує їх, виходячи з думки Г. Кантора, за якою в історії людства множини передували числам. Аналізуються множина з 280 знаків, що передавала цикл вагітності у днях, а також множини з 40 і 10 знаків, що передавали тривалість вагітності у скороченому на числа 7 і 28 вигляді. Демонструється присутність цих множин на археологічних артефактах та орнаментах подільських рушників.

Ключові слова: множини знаків на археологічних артефактах, множини, що передають вагітність жінки.

Постановка проблеми. На археологічних артефактах та орнаментах народних рушників трапляються знаки, згруповані в єдине ціле (в множини), які, по ідеї, можуть виражати певні величини. Вчені дійшли висновку, що ці множини можуть приховувати часові величини – тривалість циклів Сонця і Місяця, можливо й інших планет, а також тривалість фізіологічних циклів жінки – менструального і вагітності. Однак до сих пір таємниця цих множин знаків не до кінця розгадана. За виключенням множин із 365, 280 та 28, які ідентифіковано як множини, що виражають тривалість циклів Сонця, вагітності жінки та Місяця, інші множини не ідентифіковані, не визначена кількість самих множин і логіка їх утворення. Очевидно, що проникнення у семантику цих множин може допомогти краще зрозуміти мислення давніх людей, розкрити таємницю їх орієнтування у часі.

Останні дослідження та публікації. Дослідженням семантики множин знаків на археологічних артефактах займалися археологи. Вони звернули увагу на ритмічне повторення на предметах таких чисел як 5 і 7. Учений з Новосибірська Б. Фролов [5] на підставі цього реконструював місячний (28 днів) і сонячний (365 днів) календарі людей палеоліту. Він також довів, що відомий мізинський орнамент, що містить 280 знаків, передає цикл вагітності.

Автор [3], виходячи з попередніх досліджень, висунув концепцію т.з. «сакральних множин». На нашу думку, більшість множин, що трапляються на археологічних артефактах та народних орнаментах, передають цикли Сонця і Місяця та деяких інших планет і фізіологічні цикли жінки (менструальний та вагітності) у вигляді, скороченому на певні числа. Не розуміння природи «сакральних (скорочених) множин» не дає змоги зрозуміти («прочитати») переважну більшість множин на археологічних артефактах і народних орнаментах. Це, зокрема, стосується і множин, що передають термін вагітності жінки.

Мета статті полягає у тому, щоб на прикладі формування «сакральних» множин терміну вагітності показати закономірності формування «сакральних» множин взагалі та продемонструвати збіжність сакральних множин терміну вагітності на артефактах археології та традиційних народних орнаментах.

Виклад матеріалу дослідження. *Праміф і сакральні множини.* Концепція сакральних множин є складовою ширшої концепції, яку автор умовно називає праміфом, під яким розуміємо найдавніші міфологічні уявлення, реконструйовані на підставі дослідження символіки археологічних артефактів та народних орнаментів, а також міфологічних уявлень «примітивних» народів та народних казок.

Основні ідеї праміфу полягають у наступному: 1. Космос давні люди ділили на сім сфер. 2. Космос ототожнювався з Богинею, яка також ділилась на сім сфер (частин). Останні перебували в кореляції зі сферами Космосу. До 1 sph (від лат. sphere – сфера) належали підземні води Космосу, які співвідносились із ногами Богині. Підземелля і сідниці Богині утворювали 2 sph, поверхня землі і пояс

Богині – 3 sph, сфера життя і живіт Богині – 4 sph, піднебесся і шия Богині – 5 sph, небеса (сфери планет) і голова – 6 sph, зоряне небо і верхній череп, волосся на голові Богині – 7 sph.

Три з цих сфер (2, 4, 6 sph) були основними, сферами богинь, чотири інші – сфери богів, Останні часто ігнорувались і Космос набував вигляду тричленної структури. Крім семичленного існували й складніші моделі Космосу. Так 28-членний Космос утворився внаслідок того, що кожна з богинь, що втілювали 2, 4, 6 sph (умовні дочки Богині) поділились на свої сімки/трійки (Ідея домінування Богині у структуруванні Космосу яскраво виражена у працях М. Гімбутас [6] та А. Голана [1]).

3 Сім сфер Космосу і частин Тіла Богині корелювали з сімкою планет (включно із Сонцем і Місяцем). Планети розташовувались у такому порядку: 1 sph – Меркурій, 2 sph – Венера, 3 sph – Місяць, 4 sph – Сонце, 5 sph – Марс, 6 sph – Юпітер, 7 sph – Сатурн [3; 23-45].

Важливою складовою праміфу були також групи множин знаків, що часто присутні на археологічних артефактах. Це однотипні прості за формою знаки, згруповані в єдине ціле. Їх простота і множинність (згрупованість у єдине ціле) дають підставу вбачати за ними кількісні величини. Знаки можуть мати вигляд паличок, зубців, шевронів, крапок, кружечків та ін. Однак єдиних знаків, які б виражали кількісні величини, доісторичні люди не знали.

Учені з кінця XIX ст. досліджують множини на артефактах палеоліту. Вони однакові в тому, що вони можуть передавати такі величини як річний цикл Сонця та цикл Місяця, що відігравали вирішальне значення в усвідомленні часу. Допускалося, що на них могли бути і множини, що фіксували стабільні фізіологічні цикли жінки. Усвідомлення тривалості цих циклів диктувалось як життєвими потребами, так і первісною міфологією, в якій небесні світила і жінка-богиня відігравали важливу роль.

При дослідженні множин архаїчних знаків учені стикаються з рядом проблем. Відомо, що люди палеоліту рахували у кращому випадку в межах десятка. А серед множин є такі, що містять більше сотні знаків. Виникає питання, як люди, що рахували до десяти, могли усвідомлювати такі групи знаків і оперувати ними?

Б. Фролов [5], який зіткнувся з цим питанням, дійшов висновку, що первісні люди при необхідності у рахунку виходили за рамки десятка. Іншими словами, він не вбачав особливої проблеми в тому, що людина, яка рахувала до десяти, могла оперувати такими множинами як річний цикл Сонця (365 днів), цикл вагітності (280 днів). Він, до речі, не звернув уваги на те, що ці великі множини знаків на артефактах трапляються дуже рідко. (У згаданій праці розглянуто лише два артефакти, на яких нанесено 365 і 360 знаків і один артефакт із множиною 280). Більшість археологічних артефактів містять множини знаків, які не збігаються з жодними циклами. Сам Б. Фролов не надав ключа до розгадки значення цих множин знаків, тобто значення більшості множин, що трапляються на археологічних артефактах та орнаментах залишилось не розгаданим.

Множина передує числу. Наша спроба проникнути у значення (семантику) зазначених множин знаків ґрунтується на ідеї знаменитого німецького математика Г. Кантора (1845–1918 pp.), згідно з якою в історії людства множини передували числам. Це означає, що давня людина могла оперувати великими множинами, не маючи чисел для їх позначення. Число передбачає числовий ряд, тобто поділ на одиниці і певні розряди (десятки, сотні). А такий ряд виник тільки у цивілізованих суспільствах.

Виникнення множин зумовлене потребою орієнтуватися в часі. Давні люди мали потребу в передбаченні сезонних змін кліматичних умов, пов'язаних із циклом Сонця, потребу в передбаченні термінів народження дітей, що вимагало усвідомлення тривалості вагітності. Це, на наш погляд, і зумовило використання множин знаків.

Процес формування множин можна уявити так. У той чи інший спосіб фіксувався найдовший чи найкоротший день сонячного циклу (для цього могли слугувати довжина тіні або інші чинники) і кожен день до повторення такого ж дня позначався ризикою чи іншим знаком на камені чи дереві. Так, не маючи відповідного числа, давні люди могли позначати річний цикл Сонця множиною, що складалася з 365 знаків. Вочевидь вона до певної міри дозволяла орієнтуватись їм у тривалості цього циклу. Викреслюючи кожен день із цієї множини, можна передбачити, коли, наприклад, наступить літо чи зима. Це ж стосувалось і циклу Місяця. Фіксувався, наприклад, Місяць у певному сузір'ї, і кожен день до його появи в цьому ж сузір'ї позначався певним знаком. Так виникла множина з 28 знаків, що приблизно відображала цикл Місяця. Не маючи числа для її позначення, вони могли просто назвати її «місяцем».

Числа-пропорції. Множини 365, 280 (цикл вагітності), 28 (цикл Місяця) за винятком множини днів циклу Місяця були дуже великими і ними важко оперувати (ділити, додавати тощо) Тому вони рідко присутні на артефактах. Щоб зробити ці множини хоч якоюсь мірою операбельними (і доступними до осмислення), давні «математики» й «астрономи» знайшли геніальний вихід. Вони почали замішувати великі множини пропорційно меншими множинами, які отримували від ділення великих множин на певні числа. В якості пропорції, в якій скорочувались великі множини, приймались найбільш відомі їм числа,

які були, пов'язані з Богинею праміфу. Ними були (могли бути) сімка і 28 (цикл Місяця і жінки). Одиниця заміщувала сімку знаків ($1=7$), оскільки Космос-Богиня складалася з семи сфер. Зменшення днів циклів у пропорції $1=28$ зумовлено кількістю днів фізіологічного циклу Богині. Таким чином, один знак міг означати сімку і 28 ($1=7=28$). У рідких випадках пропорцією при скороченні була і вісімка, яка позначала весь склад первісного пантеону (Богиня і сімка божеств).

Числом-пропорцією була також п'ятірка. Її вибір зумовлений тим, що 1 (рука, п'ядь) складалася з 5 пальців ($1=5$), унаслідок чого одиниця могла заступати п'ятірку. Крім цього пальці як міра завжди були «під рукою».

Процес скорочення можна представити таким чином: на окремому предметі фіксувалась сімка або п'ятірка днів певного циклу, а на іншому предметі ця п'ятірка чи сімка позначалась одиницею. Так замість великої множини, що передавала природній цикл днями, утворювалась множина, що передавала цикл сімками або п'ятірками днів. Для того, щоб здійснювати ці операції, не було необхідності виходити у рахунок за межі десяти.

В осмисленні тривалості великих циклів важливу роль відігравала множина 28 (цикл Місяця і жінки). Цикл цього світила вкладався в чотири сімки, а цикл Сонця у 52 сімки. Поділивши множину 52 на групи з чотирьох сімок знаків, отримуємо множину 13. Остання множина уже була на грані досягнення її в рамках числового ряду. Вона складалася з кількості пальців на двох руках і трьох пальців на ногах. Приблизно так давні люди могли прийти до висновку, що цикл Місяця дорівнює чотирьом сімкам, а цикл Сонця складається з 13 циклів Місяця. Такі розрахунки можна було робити, маючи числовий ряд у рамках десяти. Імовірно таким способом за допомогою скорочених множин осмислювались великі часові цикли.

Сакральні множини. Автор дослідив множини на ряді археологічних артефактів і дійшов висновку, що більшість із них утворена шляхом скорочення природних циклів небесних світил (крім Сонця і Місяця це стосується також Меркурія і Венери) і циклів жінки. При діленні цих циклів на числа-пропорції виходили відносно невеликі за кількістю знаків множини, якими легше було оперувати. Так утворились стабільні множини, які передавали природні цикли у скороченому вигляді. Ці множини посідали важливе місце в первісному міфологічному світі (вони трапляються на найдавніших артефактах пізнього палеоліту). Вони справили великий вплив на розвиток пізнішого міфологічного та релігійного мислення, відобразились у фольклорі та традиційних орнаментах. Тому їх правомірно називати *сакральними* множинами.

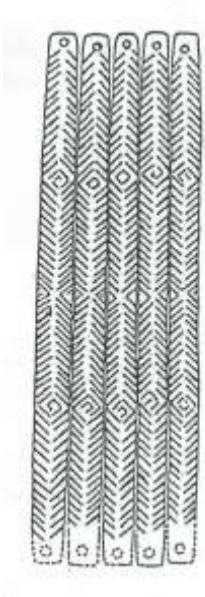
До сакральних множин, насамперед, належать множини, що передають цикл Сонця. Такими є $73 = (365:5)$, іноді $72 = (360:5)$; $52 = (365/364:7)$; $13 = (365:28)$. Термін вагітності передавали множини $40 = (280:7)$; $10 = (280:28)$. Цикл Венери (сидеричний цикл планети 224 дні) передавався множиною $32 = (224:7)$. Крім цих існує і ряд інших множин, які трапляються на артефактах та орнаментах.

Сакральні множини посідали особливе місце в праміфології. Їх кількість була відносно невеликою. Вони зберігали своє значення незалежно від форми знаків, якими були виражені, – крапками, паличками, кружечками, шевронами чи іншими знаками. Значення окремого знаку множини задавалось самою множиною. Якщо множина містила 73 знаки, то $1=5$, а в множинах 52 чи 40 знаків $1=7$. Тому чітко визначення кількості знаків множини відіграє важливу роль для її ідентифікації і для визначення значення окремого знака.

Оскільки множини знаків залишались незмінними впродовж тисячоліть, починаючи з верхнього палеоліту, можна зробити однозначний висновок, що вони фіксують незмінні величини. Такими, на наш погляд, і були виділені нами часові цикли планет, включно з Сонцем і Місяцем, природним мірилом яких є доба, а також фізіологічні цикли жінки – менструальний і вагітності.

Множина 280. Мізинський орнамент і подільський рушник. Попереду вже відзначалося, що Б. Фролов, аналізуючи палеолітичний браслет із Мізіна, довів, що кількість його знаків складає множину 280, яка відповідає природній тривалості вагітності жінки. Те, що на кількох артефактах присутні повні (не скорочені у певній пропорції) множини (280 і 365), можна вважати удачею дослідників. Цей факт дає підставу вбачати за множинами знаків відзначені часові цикли.

Браслет із Мізіна, про який іде мова (мал. 1) складається з п'яти пластинок із кістки мамонта, кожна з яких містить ряди шевронів. На одній пластині розміщено $28+28$ знаків, на п'яти пластинах – 28×10 знаків, тобто 280 днів, термін вагітності. Шеврони на кожній пластині розміщені таким чином: 14 шевронів із правого боку передають наростаючий місяць (кути шевронів спрямовані вправо), 14 наступних шевронів передають спадаючий місяць (кути шевронів вліво). При зміні напрямів кутів шевронів утворюються такі символи як ромб і косий хрест. Для нас такий склад мізинського орнаменту цікавий тим, що чергування шевронів, ромбів і косих хрестів можна й сьогодні бачити в орнаментах тканин рушників і килимів українського і білоруського Полісся (див.:4). Цей факт гідний уваги етнологів; він свідчить, що 20 тисячоліть на одній і тій же території культивувався один і той же орнамент. Це один із вагомих аргументів на користь того, що населення краю мало змінилось з епохи палеоліту.



Мал. 1



Мал. 2



Мал. 3

За збігом обставин до культурного простору України належить й інший артефакт, на якому позначена множина з 280 знаків. Йдеться про рушник, який знайшли на Поділлі (с. Вільшанка Крижопільського р-ну) автор із дружиною (мал. 2). Це чи не єдиний випадок, коли в орнаменті рушника відтворена повна (не скорочена) множина великого циклу (циклу, що перевершував 28 денний цикл Місяця). Знаки, якими позначена сакральна множина, розміщені на відрізках ламаної лінії, що міститься на периферії орнаменту.

Орнамент в цілому моделює Космос. Квадратик у центрі передає низ – підземелля. Від кутів квадратику на чотири боки відходять «крюки», за якими важко щось углядіти.. Вони краще «читаються» на подібному орнаменті з мал. 3. Тут, від кутів ромбу на периферію (на чотири боки) відходять такі ж «крюки» і трикутник вгорі між ними. За цією структурою вгадується фігурка богині («руки в боки» і голова у вигляді трикутника між ними). Так передана середня сфера Космосу – сфера життя. (До речі, в цьому орнаменті у ромбі в центрі – підземеллі фігурки з ромбиками-голівками передані більш виразно).

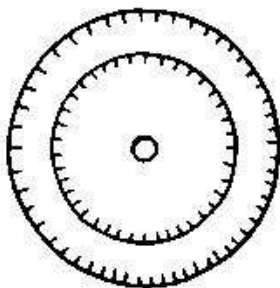
На орнаменті (мал. 2) по периферії сфери життя зображена ламана лінія, що передає сферу небес. Загалом орнамент передає об'ємну модель Космосу. Спочатку такі моделі зображались круглими смугами на (горщиках), а після були перенесені на площину. На горщиках сфера підземелля розміщувалась внизу, сфера життя посередині, а небеса вгорі. Про те, що крива лінія на периферії позначає небеса свідчать і форми умовних фігурок, розміщені між відрізками кривих ліній. Ці фігурки утворені з трійки «жіночих символів» – ромбику-голови і двох трикутників обабіч ромбику-голови. Небо втілювала голова Великої Богині (підземелля – сідниці, а сфери життя – живіт). Саме тому у фігурок між відрізками ламаної лінії виділена голова.

Нашу увагу привернули множини знаків, розміщені на відрізках кривих ліній, що передають сферу небес. З обох боків кожного з відрізків розміщені знаки, утворені з двох маленьких ромбиків. Кількість цих знаків різна. На відрізках, розміщених по боках орнаменту, їх кількість – $7+7=14$, на відрізках, що розміщені зверху і знизу – $5+5=10$. Порахуємо кількість самих відрізків ламаної лінії. Кількість бокових відрізків – $5+5=10$. Враховуючи, що на кожному з них розміщено по 14 знаків, матимемо: $10 \times 14 = 140$. Кількість відрізків ламаної лінії, що розміщені зверху і знизу – $6+8=14$. Враховуючи, що на кожному з них розміщено по 10 знаків (одне виключення – на верхньому правому відрізку вишивальниця ймовірно випадково розмістила 8 знаків замість 10), матимемо: $14 \times 10 = 140$. Загальна кількість знаків – $140 + 140 = 280$. Це повна відповідність кількості шевронів у мізинському браслеті.

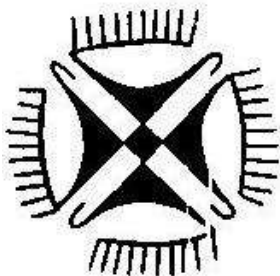
Досвід дослідження сакральних множин на орнаментах народних рушників дає автору підставу стверджувати, що збіжність множин знаків на мізинському браслеті і подільському рушнику не є випадковою. Це підносить даний рушник у ранг знакового артефакту української народної культури.

Множина 40 на археологічних артефактах і орнаментах. 40 знаків є однією з найпоширеніших множин, що трапляються на археологічних артефактах. Як зазначалось, вона утворилась від ділення 280 на сімку ($280:7=40$). Множини з 40 знаків трапляються уже в палеоліті. Приклади деяких артефактів із даними множинами розглянуті нами раніше [3; 141-144]. Тут наведемо ще один приклад. На палеолітичному диску з Західної Європи зображено два концентричних круги (мал. 4). Більший круг

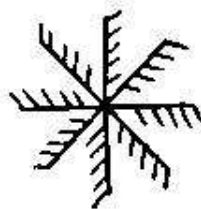
містить множину з 52 знаків. На меншому кругові зображено 39 знаків. Якщо врахувати, що 52 – це кількість тижнів у циклі сонця, то з високою вірогідністю можна вважати, що інша множина також є сакральною і нею є саме 40. Очевидно множина 39 помилково заступила множину 40.



Мал. 4



Мал. 5



Мал. 6



Мал. 7

Значно більше артефактів, на яких однозначно ідентифікується множина 40, походить із часу неоліту і пізніших епох. Так, на цьому малюнку (мал. 5, Іран, 5-4 тис. до н.е.) від чотирьох умовних трикутників відходять лінії, на яких розміщені по 10 зубців. ($4 \times 10 = 40$). На ньому ймовірно зображено косий хрест – символ Великої Богині. У його секторах розміщені чотири умовні трикутники, що символізують чотирьох богинь. 40 знаків як символ вагітності пов'язаний з богинями.

На іншому артефакті, що походить із Північної Месопотамії (мал. 6, енеоліт) зображено восьмипроменеву розетку, на кожному з променів якої міститься по 5 зубців – $5 \times 8 = 40$.

На погребальній посудині, що походить з півдня Румунії (мал. 7; 17-13 ст. до н.е.) в районі умовної шиї зображено чотири ряди штрихових ліній, кожна з яких складається з 10 штрихів. Про те, що дана множина є не випадковою свідчить інша множина – меандр із крапок, зображений нижче косоного хреста. (На жаль він відтворений схематично. На оригіналі меандр містить 73 крапки, тобто, передає цикл сонця: $73 \times 5 = 365$).

Три останні приклади цікаві тим, що вони відображають процес освоєння множини 40. Оскільки вона також була за межами десяти, то її виражали або чотирма десятками, або ж вісімкою п'ятірок. Отже, засвоєння множини 280 складалося з двох етапів. Спочатку встановлювалась кількість тижнів вагітності – $280:7=40$. Так утворювалась множина, що набувала значення сакральної. Далі її зводили до чотирьох десятків або восьми п'ятірок (кількості пальців на руках і ногах двох людей). Сакральні множини були середнім етапом освоєння великих множин давніми людьми. Не розуміння того, що ці множини є проміжними стало на заваді проникнення вченими у значення множин на артефактах.

Приклади артефактів із множиною 40 можна збільшувати. Вони свідчать про важливу роль цієї множини у світогляді давніх людей. Виникнувши в епоху палеоліту і проіснувавши у всі інші археологічні епохи, вона набула значення магічного числа, з яким пов'язано багато прикмет.

В. Жайворонок [2] наводить десятки прикладів звичаїв, висловів та ін. в яких фігурує це число, зокрема сорокаклинці (орнамент на писанці), обряд сороковини по смерті людини. Там же згадується і народна загадка, за якою «людина сорок тижнів сидить у в'язниці, тобто в лоні матері» (с. 568). Остання загадка свідчить, що у свідомості людей число 40 було тісно пов'язано з терміном вагітності. Мало сумнівів у тому, що вся магія числа 40, його широке побутування в народній обрядовості заснована на сакральній множині сорок, що походить із часів палеоліту.

У зв'язку з аналізом множини сорок цікавим видається і такий факт. Учені звернули увагу на незвичність утворення слова «сорок» у порівнянні з іншими числівниками, що позначають десятки. Чому числівники двадцять, тридцять, п'ятдесят та ін. утворились на основі одиниць і десятків (два десять, три десять, п'ять десять), а «сорок» випадає з цього ряду?

Автор не є філологом за фахом, тому наступні думки слід сприймати лише як гадки для роздумів. Вважаємо, що слово «сорок» могло походити від слова «срок», пов'язане з терміном вагітності. На церковно-слов'янській мові, як показують словники, слово «срок» писалося як «сѣрок». А це останнє досить близьке до «сорок». Отже, є велика спокуса пов'язати слова «сорок» і «срок», однак останнє слово за філологами.

Множина 40 на орнаментах подільських рушників. Про широке побутування множини 40 свідчить і те, що вона часто трапляється на народних рушниках, зокрема на орнаментах рушників із Поділля. Слід відзначити, що ці рушники у певному відношенні є унікальними етнографічними

артефактами України, які ще недостатньо вивчені й оцінені дослідниками. Орнаменти ряду цих рушників моделюють сфери Космосу, які часто поєднані з сакральними множинами. Розглянемо кілька екземплярів таких рушників.

На рушнику, що походить із с. Студена Піщанського р-ну Вінниччини (мал. 8) передано сферичну модель Космосу. Зірки, розташовані по периферії орнаменту, передають сферу неба. Гілки, розміщені ближче до центру, символізують сферу життя. Умовна восьмикутна зірка у центрі передає землю (ромбик – підземелля, «роги» зірки – гори). Це відцентрична модель Космосу, оскільки умовна земля розташована в центрі.



Мал. 8



Мал. 9



Мал. 10

Спробуємо ідентифікувати множини знаків, розміщені в цьому орнаменті. Як уже зазначалось, сакральні множини утворювались з однорідних знаків. Такими знаками є умовні шеврони на гілках, розташовані по косому хресту (відходять від кутів зірки). Їх кількість: $10 \times 4 = 40$ (шевронів). Очевидно вони і є сакральною множиною вагітності.

В орнаменті присутні й інші сакральні множини. Зокрема на променях прямого хреста міститься $7 \times 4 = 28$ (умовних «щаблів»). Для нас цей орнамент цікавий тим, що внизу між зірками з правого боку розміщено умовну антропоморфну фігурку з відокремленою «голівкою». Так, на нашу думку, передана богиня сфери небес. Як уже зазначалось, богиня неба відповідала голові Великої Богині праміфу і часто зображалась як окрема голова. У казках богиня неба фігурує як баба яга, навколо хатинки якої на кілках розміщені людські голови, очі яких (зорі?) світяться вночі. Мало сумніву в тому, що селянки, які вишивали цей рушник у ХХ ст., не усвідомлювали значення цих образів і сакральних множин. Вони копіювали наявні зразки орнаментів, але внаслідок цього до нас дійшли уявлення прадавніх людей.

Іншим прикладом артефакту, що містить множини з 40 знаків, є рушник (мал. 9), що також походить із цього ж села. Йому притаманна аналогічна модель Космосу. В центрі розміщено три ромби, що символізують нижні сфери (підземні води, підземелля і поверхню землі). Від кутів ромбів відходять умовні чотири дерева-богині, які завершуються голівками-ромбами. Так позначена сфера життя. Символи, розміщені на периферії (за рамками сфери життя), передають небеса – третю жіночу сферу. Гілки, розміщені поблизу голівок-ромбів, складаються з $5+5$ знаків (малих ромбиків). На чотирьох гілках таких знаків 40. (Інші гілки з ромбиків містять інші сакральні множини, див: 3, с.174–184). Серед подільських рушників є біля десятка таких, що містять сферичну модель Космосу і множини з 40 знаків.

Множину з 40 знаків можна вбачати і в орнаментах рушників, що містять зображення дерева (мал. 10), яке також фігурує як модель Космосу. На відміну від попередньої моделі, яку ми назвали сферичною, ця модель є площинною. Вона передає лише вертикальний і горизонтальний виміри Космосу. Так, дерево цього орнаменту містить три яруси квіток, що передають три основні (жіночі) сфери – підземелля, сферу життя і небо. Не будемо в деталях аналізувати семантику елементів дерева, зазначимо лише, що квітка тут фігурує в якості богині (Дві нижні квітки і ваза символізують три богині підземелля, дві середні квітки і паросток обабіч стовбуру між ними – три богині сфери життя і верхня квітка з умовною антропоморфною фігуркою, що зображена в ній разом із двома бічними такими ж фігурками – три богині небес. Така у загальних рисах структура цього дерева).

В образі дерева з поміж інших елементів виділяються п'ять однакових квіток, які, за нашою концепцією, фігурують у якості богинь (На деяких орнаментах квітки містять досить виразні антропоморфні фігурки). З аналізу архаїчної символіки зробимо висновок, що Богиня, оскільки вона включає сім сфер Космосу або ж сімку богів, може фігурувати як «сімка» і як «вісімка» (Богиня разом із сімкою своїх богів утворює вісімку).

Розглянемо п'ять квіток даного дерева, допустивши, що вони, як богині, передають сакральні множини. Ця п'ятірка квіток чітко ділиться на четвірку (голівки донизу) і одиницю (голівка вгору). Якщо прийняти, що квітка-богиня є «сімкою», то чотири квітки утворюють множини 28 (цикл місяця і фізіологічний цикл жінки). Якщо ж квітка є вісімкою, то $8 \times 4 = 32$ (цикл Венери). Коли прийняти до уваги

всі п'ять квіток, то $7 \times 5 = 35$ (це не сакральна множина), однак $8 \times 5 = 40$ (цикл вагітності). Не будемо розглядати, які ще сакральні множини може містити це дерево, враховуючи, що крім п'яти квіток на ньому зображені й інші елементи, що можуть символізувати богинь (ваза, росток по середині, дві умовні квітки обабіч верхньої квітки). Для нас важливо те, що серед цих множин трапляється і множина 40.

Отже, можемо зробити висновок, що на подільських рушниках часто трапляється множина 40. В одному випадку (при передачі об'ємного Космосу) ця множина виражена множиною певних знаків, в іншому (в образі Дерева-Космосу) вона виражена більш символічно – через образи богинь, які фігурують як сімки або вісімки. Заслуговує на увагу те, що множина 40 трапляється як на археологічних, так і етнографічних артефактах.

Сакральна множина 10 на археологічних артефактах. Крім множини 40 на артефактах палеоліту трапляється й множина 10, яка, на нашу думку, також передає цикл вагітності (належить до сакральних). Вона утворилась унаслідок поділу множини 280 (природного циклу вагітності) на 28 (множини, яка приймалась за цикл Місяця). $280:28=10$. Ця множина трапляється значно рідше, порівняно з множиною 40.

Множину 10, як множину, що передає цикл вагітності, можна чітко ідентифікувати на цих двох артефактах. На палеолітичному артефакті, що належить до епіграветської культури (Північна Італія), який М. Гімбутас визначає як груди жінки (мал. 11) нанесено 10 вертикальних ліній. Розташування їх на цьому органі може бути додатковим аргументом для вбачання за множиною 10 терміну вагітності.



Мал. 11



Мал. 12

10 шевронів можна бачити і на цьому образі жінки-богині з Моравії (мал.12, 20 тис. р. до н.е.), вигравіюваний на пластині з бивня мамонта. На жаль, частина артефакту втрачена. В образі простежується поділ на три сфери: сім овалів сідниці символізують підземелля, три овали (живіт і двійка грудей) та три драбинки передають сімку сфер життя. Спостерігається також поділ на сімку голови – небес. Цей образ можна вважати своєрідним інтелектуальним шедевром палеоліту. Крім поділу на сфери він містить також множини знаків. Нашу увагу привернув ряд шевронів, що міститься в овалі-животі богині. Шеврони розташовані горизонтальним рядом обабіч умовного пупця богині. З лівого боку кількість шевронів п'ять. Ця ж кількість відтворена реставратором і з правого боку. Множину 10, зображену на животі богині, є підстави розглядати як термін вагітності.

В орнаментах народних рушників множина 10 не трапляється. До речі, в артефактах неоліту і пізніших епох автор також не віднайшов множини 10 в ситуації, яка б давала підставу для ідентифікації її як терміну вагітності. Отже, можна зробити висновок, що ця множина позначала цикл вагітності лише у палеоліті.

Висновки. Дослідження показало, що множини з 40 та 10 знаків на археологічних артефактах могли позначати цикл вагітності жінки. Порівняльний аналіз множин із 280 та 40 знаків на археологічних артефактах та рушниках Поділля показав, що останні зберегли архаїчні множини. Це підносить дані рушники у ранг визначних артефактів нашої культури.

Рисунки подані за джерелами:

Голан А. (1994). *Миф и символ*. (2-е изд.). Москва: Русслит. (рис. 4-6).

Історія української культури. т. I (2001). Київ. Наук. думка (мал. 1)

Причепій Є., Причепій Т. (2007). *Вишивка Східного Поділля*. (з іл.), Київ: Родовід (мал.2-3, 8-10)

Gimbutas M. (February 2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson (мал. 7, 11, 12)

Illustrations are taken from books:

Istoria ukrainskoi kultury. t.1 (2001). Kyiv. Naukova dumka (fig. 1)

Golan A. (1994). *Mif i simbol [Myth and Symbol]*. (2nd edition). Moscow: Russlit. (in Russian) (fig. 4, 5, 6)

Pruchepii Ye., Pruchepii T. (2007) *Vyshyvka Shkhidnoho Podilla*. (z il.), Kyiv: Rodovid. (fig. 2-3, 8-10)

Gimbutas M. (February 2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson (fig. 7, 11-12).

Список використаної літератури

1. Голан А. Миф и символ. (2-е изд.). Москва: Русслит, 1994.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник. Київ, Довіра, 2006.
3. Причепій Є. М. Богиня – Космос і сімка божеств у первісних міфологічних уявленнях. Київ: Ін-т культурології НАМУ, 2018.
4. Причепій Є. М. Ромб і косий хрест в архаїчній символіці і народних геометричних орнаментах. *Культурологічна думка*. 17, 2020. С. 116–129. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.116-129>.
5. Фролов Б. А. О чем рассказала сибирская мадонна. Москва: Знание, 1981. 112 с.: ил.
6. Gimbutas M. *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson, 2001.

References

1. Golan A. *Mif i simvol* [Myth and Symbol. (2nd edition). Moscow: Russlit. (1994). (in Russian).
2. Zhaivoronok V. (2006). *Znaky ukrainskoi etnokultury*. Slovyk-dovidnyk. Kyiv. Dovira (in Ukrainian).
3. Prychepii Ye. (2018). *Bohynia – Kosmos i simka bozhestv u pervisnykh mifolohichnykh uivlenniakh*. Kyiv, Instytut kulturolohii NAMU. (in Ukrainian).
4. Prychepii Ye. (2020). *Romb i kosyi khrest v arkhainii symbolitsi i narodnykh heometrychnykh ornamentakh*. *The Culturogy Ideas*, 17 S. 116–129 (in Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.116-129>.
5. Frolov B. A. *O chom. rasskazala sibirskaiia madonna*. Moskva Znanie, 1981 112 s.
6. Gimbutas M. (2001, February). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson. (in English).

ЦИКЛ БЕРЕМЕННОСТИ ЖЕНЩИНЫ В МНОЖЕСТВАХ ЗНАКОВ НА АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ АРТЕФАКТАХ И ОРНАМЕНТАХ ПОЛОТЕНЕЦ ПОДОЛЬЯ

Причепий Евгений Николаевич – доктор философских наук, профессор, и.о. заведующего отделом культурной антропологии, Институт культурологии Национальной академии искусств Украины, г. Киев

Под множествами знаков понимаются группы простых знаков (палочек, шевронов, точек), которые встречаются на археологических артефактах и народных орнаментах. Они, по мнению автора, передают длительность циклов Солнца, Луны и некоторых планет, а также длительность беременности женщины. Исследуется логика формирования этих множеств. Автор трактует их, исходя из мысли Г. Кантора, согласно которой в истории человечества множества предшествовали числам. Анализируются множества, состоящие из 280 знаков, которое передавало цикл беременности у дней, а так же множества 40 и 10, которые передавали длительность беременности в сокращенном на 7 и 28 виде. Демонстрируется присутствие этих множеств на археологических артефактах и орнаментах подольских полотенец.

Ключевые слова: множества знаков на археологических артефактах, множества, передающие беременность женщины.

WOMAN'S PREGNANCY CYCLE IN SETS OF SIGNS ON ARCHAEOLOGICAL ARTIFACTS AND ORNAMENTS OF PODILLIA TOWELS

Prychepii Yevhen – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

By groups of simple signs (sticks, chevrons, dots) we mean sets of signs that are found on archaeological artifacts and folk ornaments. According to the author they transmit the duration of the cycles of the Sun, Moon and some planets, as well as the duration of a woman's pregnancy. The logic of the formation of these sets is investigated. The author interprets them based on the thought of G. Cantor, according to which, in the history of mankind, sets preceded numbers. The article analyze the set consisting of 280 signs, which transmitted the pregnancy cycle in days, as well as sets 40 and 10, which transmitted the pregnancy duration in abbreviated form of 7 and 28. The presence of these sets is demonstrated on archaeological artifacts and ornaments of Podillia towels.

Key words: sets on archaeological artifacts, sets that transmit woman's pregnancy.

UDK 130.2

PREGNANCY CYCLE OF A WOMAN IN SETS OF SIGNS ON ARCHAEOLOGICAL ARTIFACTS AND ORNAMENTS OF PODILLIA TOWELS

Prychepii Yevhen – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The aim of the article is to show that the sets 40 and 10, which are found on archaeological artifacts and ornaments of folk towels, indicate a woman's pregnancy cycle.

Research methodology. In the process of research, the author was guided by the idea of the German mathematician G. Cantor, according to which, sets precede numbers in the history of mankind. Primitive people could operate with large quantities, using sets (groups of signs of various kinds) to understand them. Herewith they did not have numbers (number series) for their designation.

Result. There are sets of signs that transmit the woman's pregnancy cycle (280 days) on archaeological artifacts. An example of such an artifact is the Paleolithic bracelet from Mezin (Chernihiv region) (fig. 1), on which 280 chevrons are applied. The relevant set can also be seen on the towel from Podillia (fig.2). But these are the only facts indicating the pregnancy cycle by such large sets. In all other cases, the great sets were replaced by proportionally smaller sets. The pregnancy cycle was indicated by sets $40 = (280 : 7)$ and $10 = (280 : 28)$, which replaced by the set of 280. Fig. 4-12 shows examples of archaeological artifacts and ornaments of towels on which sets 40 and 10 are present. Unfortunately, modern scientists have not realized the fact of replacing.

Novelty. The idea of replacing the set of 280 with sets of 40 and 10 revealed the semantics of these last sets on archaeological artifacts and ornaments of towels of Podillia.

The practical significance. The idea of replacing great sets with proportionally smaller ones is the key to penetrating the semantics of other sets that were formed in this way. Due to this, many sets were identified.

Key words: sets on archaeological artifacts, sets that transmit woman's pregnancy.

Надійшла до редакції 27.05.2020 р.

УДК 130.2:7.041:7.044

ФЕНОМЕН ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА АРТЕМІЗІЇ ДЖЕНТІЛЕСКІ У РАНЬОМОДЕРНИЙ ПЕРІОД ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Гончарова Олена Миколаївна – доктор культурології, професор,
професор кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна
<http://orcid.org/0000-0002-8649-9361>
Researcher ID: F-6473-2015
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.355>
o.m_goncharova@yahoo.com

На основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій А. Джентілескі у творах живопису представлено художню творчість як феномен ранньомодерного періоду італійської культури як самооб'єктивації мисткині, що, породжуючи нову культурну реальність, виступають водночас засобами пізнання сутності людини. При написанні статті використано принципи і методи філософсько-антропологічного дослідження у поєднанні з хронологічним, іконографічним і образно-стилістичним методами. З поміж філософсько-антропологічних використовувався принцип антропологічної редукції, керуючись яким аналізувалась творчість А. Джентілескі як її само об'єктивація, принцип екстраполяції окремого факту життя художниці та антропологічної інтерпретації еволюції творчості, коли кризь низку хронологічно послідовних творів як образних об'єктивацій, здійснюється спроба пізнання їхнього творця. Іконографічні та образно-стилістичні методи (прийоми композиції, сюжети, колористичні характеристики) – при аналізі художнього відеоряду: автопортретів, алегорій і сюжетних картин. Аналітична робота здійснювалась поетапно як перехід від іконографічної інтерпретації картини з поступовою елімінацією художньо-стильових характеристик як позаантропологічних культурних констант із подальшою антропологічною редукцією культурного образу. Наукова новизна полягає в авторській методиці аналізу творів візуального (образотворчого) мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також у розгляді художньої творчості А. Джентілескі як її самооб'єктивацій, що породжуючи нову культурну реальність, виступають, водночас, засобами пізнання сутності людини. Творчість А. Джентілескі в діахронічному розгортанні можна розглядати як феномен ранньомодерного періоду італійської культури, як самооб'єктивацію художниці, в якій простежується еволюція самовиявлення від особистості з традиційним самосприйняттям за соціальними гендерними стереотипами (1610 р.) до феномену особистого життя, який визначатиме подальшу еволюцію її самоідентифікування (згвалтування 1611 р.) та викорінення почуття сорому через віртуальну помсту (самовиявлення в циклі Юдиф), каяття (цикл Марії Магдалини), провини (цикл Лукреції) та формування складової ідентичності художниці як звільнення від соціальних гендерних забобонів і стереотипів щодо соціально приписаних жінці ролей і стандартів поведінки (цикл Сусанни).

Ключові слова: А. Джентілескі, самооб'єктивація художника, візуальні самопрезентації в творах живопису, антропоцентричний підхід, людина, принцип антропологічної редукції, органон-принцип, антропологічної інтерпретації, принцип «відкритого питання», феномен, жіноче мистецтво, ранньомодерний період, італійська культура.

Актуальність дослідження. Творчість італійської художниці XVII ст. Артемізії Джентілескі (1593–1652/3 рр.) у зарубіжному мистецтвознавстві та історії культури останніми десятиліттями стала об'єктом чималої кількості досліджень. У монографіях, статтях, дисертаційних роботах, присвячених цій непересічній жінці – першій членкині І Флорентійської академії мистецтв, досліджувались історія її життя та творчість [2–8, 10–16, 18–19]. На основі біографії художниці написано романи і відзняті кінофільми. Інтенсивність публікацій дозволила вести мову про своєрідне перевідкриття – через майже три століття – її творчості.

Феномен жіночого мистецтва А. Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури привернув до себе увагу мистецтвознавців лише наприкінці XX ст. Поштовхом стала стаття американського мистецтвознавця Лінди Нохлін «*Why Have There Been No Great Women Artists?*», надрукована 1971 р. у журналі «*Art News*». Формулюючи власні відповіді на поставлене запитання, Л. Нохлін зазначала, що основними факторами, на її думку, було обмеження жінок у доступі до мистецької освіти у тій мірі, яка була звичною для чоловіків, та суспільні стереотипи маскулінного суспільства [16].

Аналізувалась її творчість із позицій техніки письма, в контексті творчості караваджистів, ренесансної та барокової стилістики [2–8], атрибуції в контексті біографічних даних [4; 5; 11–12, 14–16, 18] (наприклад, присвяті окремих картин Г. Галілею, з яким А. Джентілескі була добре знайома і активно листувалася [18, 130].

За останні десятиліття виявлено, як вважає американський мистецтвознавець М. Гаррард, що жінки ранньомодерного періоду італійської культури володіли значними культурними агенціями як художники, меценати, так і споживачі мистецтва. Їхні досягнення та діяльність нині посідають чільне місце поруч із чоловіками, які раніше представляли культуру і мистецтво загалом [12; 7].

Компаративний аналіз, проведений Ліаною де Джироламі Чейні, засвідчує, що у картинах чоловіків і жінок-художників тієї епохи: 1) немає відмінностей між жіночим і чоловічим творчим розумом; 2) у жіночих картинах є різні теми, які не трапляються в картинах чоловіків, з точки зору материнства, абортів та аспектів пубертатної трансформації [13; 1].

Проте на думку Е. Кроппер, жіноче мистецтво неминуче відрізнялося від чоловічого, оскільки статі соціалізовані до різних вражень у світі [8; 263].

У дисертації італійського мистецтвознавця Р. Л. Робінсон зауважується, що жіночий ідеал, характерний для періодів Ренесансу та Бароко, частково є безпосереднім відображенням ідеалу, виробленого в практиці живопису автопортрету першими видатними художницями цих періодів [18; 17].

Творчість А. Джентілескі була предметом аналізу з позицій фемінізму [3] і психоаналізу [19], що пояснюється особливостями біографії художниці: її згвалтуванням А. Тассі, що припадає на 6 травня 1611 р., коли Артемізії було 17 років, і публічний розголос та суд із 2 березня по 28 листопада 1612 р.

Архівні дані стосовно перебігу судового процесу над Тассі вивчено і частково опубліковано М. Гаррард, яка здійснила їх переклад англійською мовою [10; 11]. Також архівні судові документи, зібрані П. Кавацціні, досліджено та опубліковано Метрополітен музеєм у співпраці з Йельським університетом у 2001 р. [7; 432–444]. За таких обставин цілком логічно, що психоаналіз робив наголос на сексуальному як підвалинах її творчості, а фемінізм – на гендерних характеристиках суспільства, до якого належала Артемізія і які вплинули на її творчість.

Якщо в першому випадку маємо редукцію творчості до підсвідомого, то в другому – перед нами, безперечно, різновид соціологічного підходу. Обидва, як уявляється, призводять до дещо однобічного трактування творчості художниці, зводячи деякі сюжети до одного феномену її життя, котрий розглядається як незмінна детермінанта її самоідентичності.

На відміну від попередніх антропологічний аналіз виходить з антропологічного редукціонізму, коли за вирахуванням означених вище наративів вбачається можливим виявити самоідентичність митця та її еволюцію, зважаючи на те, що візуальні об'єктивації художниці – це не лише результат дії за принципом стимул – реакція (згвалтування – реакція на нього), а виявлення особистості, що пізнає себе такою, яку можна було б ототожнити із своєю «самістю».

Виходимо з тієї установки, що кожен твір А. Джентілескі у тій чи іншій мірі є її самооб'єктивацією і тому аналіз візуальних самопрезентацій у творах живопису в діахронічному вимірі, що здійснюється за принципом антропологічної редукції, дозволяє простежити еволюцію самоідентичності художниці.

Мета статті – на основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій А. Джентілескі у творах живопису представити її художню творчість як самооб'єктивації митця і феномен ранньомодерного періоду італійської культури.

Методологія. При написанні статті використано принципи і методи філософсько-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, хронологічним, іконографічним та образно-стилістичним методами.

З поміж філософсько-антропологічних використовувався принцип антропологічної редукції, керуючись яким аналізувалась творчість А. Джентілескі як її самооб'єктивація, принцип екстраполяції окремого факту життя художниці на інтерпретацію її творчості та принцип антропологічної інтерпретації еволюції творчості, коли через низку хронологічно послідовних творів як образних об'єктивацій, здійснювалась спроба пізнання їхнього творця.

Біографічний метод застосовувався при роботі з даними про життя художниці, іконографічні та образно-стилістичні методи (прийоми композиції, сюжети, колористичні характеристики) – при аналізі художнього відеоряду та його класифікаціях.

Аналітична робота здійснювалась поетапно як перехід від іконографічної і образно-стилістичної інтерпретації картини з поступовою елімінацією художньо-стильових характеристик як позаантропологічних культурних констант із подальшою антропологічною редукцією образу в італійській культурі.

Виклад основного матеріалу. Виходячи з теоретико-методологічної установки філософської антропології, що творчість завжди можна розглядати у безпосередньому зв'язку з сутністю людини загалом («Що пізнаємо з цих творінь про їхнього творця?») [1; 105] спробуємо крізь аналіз творчості побачити еволюцію цієї сутності, враховуючи інколи виключну роль окремих феноменів життя митця, які «можна розглядати у безпосередньому зв'язку з сутністю людини» [1; 107].

Таким фактом життя італійської художниці XVII ст., першої жінки, прийнятої до членів Академії мистецтв у Флоренції А. Джентілескі (1593–1653 рр.), безперечно є драматична історія її зґвалтування у 1611 р. А. Тассі, художником, що входив до кола колег її батька – відомого художника-караваджиста О. Джентілескі. Під час суду над Тассі у березні – листопаді 1612 р. виявлено, що А. Тассі і К. Куорлі планували проникнення до будинку Джентілескі, коли її батька Ораціо там не було, і встановлено факт зґвалтування дівчини.

Покази самої Артемізії про насильницьку дефлорацію з боку Тассі надано під тортурами. Для того, аби довести, що вона говорить правду, її було піддано тортурам за допомогою т.зв. сібілли – гвинта із закріпленими на ньому мотузками, якими було зв'язано пальці рук Артемізії. Під час тортур мотузки намотувалися на гвинт все сильніше, натягуючи і виламуючи пальці. Артемізія витримала всі тортури, під час яких кілька разів говорила: «Це правда», відповідаючи на запитання, чи гвалтував її Тассі. Важко уявити, якою була біль від цих тортур, відомо, що вони істотно пошкодили її руки. Але моральний біль від публічного приниження від її кривдника та самого судового процесу був незрівнянно більшим [7; 432]. Тассі засудили до вигнання з Риму. Хоча судом було запропоновано й альтернативний варіант покарання у вигляді 5 років виправних важких робіт. Проте Тассі обрав вигнання з Риму [7; 444].

Навіть якщо б цей факт був невідомим, аналіз творів художниці дозволив би припустити, що картини з повторюваним сюжетом (назвемо їх для цієї статті «лінійками») – з'явилися не лише на замовлення, а є формою самооб'єктивації авторки, а їх персонажі виступають образними носіями самоідентифікації художниці.

Перша «лінійка» – це п'ять картин (ще одна немає однозначної атрибуції) на біблійний сюжет про Юдиф і Олоферна: «Юдиф обезголовлює Олоферна» (1612 р.) у неаполітанському Каподімонте, «Юдиф та її служниця» (1613-1614 рр.), що знаходиться у флорентійському Палаццо Пітті, «Юдиф обезголовлює Олоферна» (1620 р.) у флорентійському Уффіці, «Юдиф та її служниця з головою Олоферна» (1625 р.) у Детройтському інституті мистецтв, Детройт, США, «Юдиф та її служниця Абра з головою Олоферна» (1650 р.) – Каподімонте.

Дві з них – 1612 р. і 1620 р. – змальовують сам процес відсічення голови Олоферна, три інші – момент одразу після цієї кривавої події.

Більшість дослідників трактують картини цього циклу як вияв антимаскулінної позиції художниці, як символізацію мотиву жіночої помсти чоловікам. На відміну від біблійного переказу, згідно з яким жінка мстить не за себе, свою честь та гідність, а за інтереси свого народу, а вбивство чоловіка – це не акт помсти як її особистому кривднику, а знищення державного або етнічного ворога. За часів європейського середньовіччя цей сюжет узагалі трактувався скоріше символічно, аніж буквально: як перемога моральної праведності над хиттю.

У картині «Юдиф обезголовлює Олоферна» 1612 р. особисте забарвлення та актуальність для художниці цієї першої версії картини, що зберігається в неаполітанському Каподімонте, виглядають очевидними (картина написана щойно після процесу або ще під час процесу над Тассі). Юдиф рішуче і навіть спокійно мечем відрізає голову Олоферна, тримати якого допомагає її служниця, чия сукня

червоного кольору створює тривожний контраст із синьою сукнею своєї господині. Кров із шії Олоферна стікає на біле простирadlo ліжка, на якому смерть застала сплячого чоловіка. Р. Л. Робінсон звертає увагу на недосвідченість художниці, яка проявляється навіть в елементах наративу, помітних у жанровій сцені. Композиція виявляє відчутну фізичну недосвідченість жінки у поводженні зі зброєю [18; 151].

Другий варіант картини із збереженням тієї ж композиції, але з трохи зміненим моделюванням образу головної героїні та іншим колористичним рішенням і значно більш «кривавим» натуралізмом, написано 1620 р. (Уффіці, Флоренція). Колорит на відміну від, умовно кажучи, трагічного (сукня героїні насиченого синього кольору, червона сукня служниці, коричневе тло) першої картини змінюється на яскравий і майже святковий: золотисте плаття Юдифі, світлого оливкового кольору сукня служниці, білі подушки і простирadla, яскраво червона ковдра, якою прикритий Олоферн, кров якого вже не лише стікає по простирadлах, а пружним струменем б'є у різні боки.

Це – апофеоз помсти, тому це радість і майже свято. (Що підводить до думки, що й через вісім років жага помсти у художниці не згасла). Святковий характер події підкреслює навіть золотий браслет на руці Юдифі, обличчя якої на відміну від першої картини, набуває більш зосередженого виразу разом із подібністю до обличчя самої художниці.

Золотистий атлас плаття Юдифі на другій картині додатково персоналізує саму Артемізію: у платті золотистого кольору вона зображена на портреті С. Вуе (1625 р.), що знаходиться у приватній колекції. Схожим чином Артемізія представлена в образі Марії Магдалини: «Автопортрет в образі Марії Магдалини» (1620 р., Палаццо Пітті) і «Марія Магдалина в образі меланхолії» (1621 р., Кафедральний собор Севільї). А також в образі «Свята Цецілія Римська» (1621 р., римська галерея Спада) і образі «Свята Катерина Олександрійська» (1620 р., Художній музей Ель-Пасо, США).

Золотистий атлас у вигляді шарфа, перекинутого через плече, має місце і в автопортреті художниці 1637 р. (Національна галерея сучасного мистецтва у Римі). Він присутній ще у двох варіантах Юдифі: 1625 р. (Детройтський інститут мистецтв) і 1650 р. (Каподімонте).

Цей варіант – коли закарбовано момент відсікання голови Олоферна, – в живописі трапляється рідко. Предтечею можна вважати картину Караваджо з однойменною назвою і схожим композиційним рішенням (1598–1599 рр., Національна галерея античного мистецтва у Римі). Безперечно з цим шедевром улюбленого майстра, який ще під час навчання Артемізії відвідував її батька, вона була знайома.

Зазвичай же для зображення обирався момент після відрізання голови Олоферна. Саме так представлена Юдиф у Джорджоне, Боттічеллі, Мантенья, Кристофано Аллорі, Рубенса, Клімта. Або до моменту відсікання – «Юдиф» та «Юдиф і Олоферн» Франца фон Штука.

Картини А. Джентілескі прикрашають зали провідних музеїв світу, а також є гордістю приватних зібрань. Так, у колекції Уффіці у Флоренції перебуває 4 картини: «Юдиф обезголовлює Олоферна» (1620 р., інв. 1890 ном. 1567, у колекції з 1744 р.) (Рис. 2); «Мадонна з немовлям» (інв. 1890 ном. 2129, у колекції з 1773 р., нині перебуває у Палаці Пітті); «Св. Катерина Олександрійська» (інв. 1890 ном. 8032, перебувала у Церкві монастиря Сан-Ніколо-ді-Кафаджо, у галереї Академії, Флоренція, в колекції Уффіці з 1973 р.); «Мінерва» (інв. 1890 ном. 8557, в колекції з 1926 р., 1951-1954, 1976 р., з 2012 р., нині – в Генеральній прокуратурі Республіки) [17].

Композиції сюжету постфактум у творчості А. Джентілескі також представлено: перший варіант написано майже одразу після процесу, але після «кривавого» варіанту 1612 р. Це картина «Юдиф та її служниця» (1613–1614 рр.), що знаходиться у флорентійському Палаццо Пітті.

За десять років слідує «Юдиф та її служниця з головою Олоферна» (1625 р.) – Детройтський інститут мистецтв, а у 1650 р. – «Юдиф та її служниця Абра з головою Олоферна» (1650 р.) – Каподімонте. Отже, до 1650 р. тема помсти не покидає Артемізію, хоча, зважаючи на відсутність відтворення «кривавої» варіації сюжету, схоже, поступово позбавляється своєї гостроти.

Тема жіночої помсти чоловіку представлена також картиною «Іалль і Сісара» (1620 р.), що зберігається у Музеї образотворчого мистецтва у Будапешті. Знов, як і в Юдифі, біблійний сюжет набуває особистісно забарвлених рис, а тема жіночого подвигу заради свого народу виходить «за рамки» картини.

До цієї «лінійки» можна також віднести картини на інші схожі біблійні сюжети: «Саломея з головою Іоанна Хрестителя» (1615 р.), Національна галерея Угорщини, Будапешт (красномовним є рік її написання) і «Самсон і Даліла» (1638 р.), Художній музей Коламбуса, США.

Поряд із цим циклом кількісно не меншу «лінійку» представлено роботами, що об'єктивують інший бік «самоті» художниці. Той, що можна визначити як жертвенний. Це сторона самоідентичності Артемізії, що ототожнює її із жертвою сексуального насильства.

Це, передусім, чотири картини на біблійний сюжет «Сусанна і старці»: «Сусанна і старці» (1610 р.) (замок Шонборнів Вайзенштайну, Поммерсфелден, Німеччина), «Сусанна і старці» 1622 р. (Стемфорд,

Лінкольншир, Сполучене королівство Великої Британії), «Сусанна і старці» 1649 р. (Моравська галерея у Брно, Чехія) і «Сусанна і старці» 1652 р. (Національна пінакотека у Болоньї, Італія).

Це – біблійний сюжет на тему залицання старців до добродесної жінки, яку вони ж обмовили, через що їй були готові стратити. На щастя, Сусанну було виправдано за допомогою пророка Даниїла. Традиційно сюжет трактується як сором'язливість і слабкість жінки перед чоловіками, а її врятування, що залежить не від неї, а від іншого чоловіка – «залишається за кадром».

Аналіз «сусанн» Артемізії в хронологічному порядку дозволяє виявити еволюцію особистості художниці в напрямі підвищення її самооцінки. Сусанна 1610 р. сповнена сорому. Її поза свідчить про намагання максимально закрити наготу від очей знахобних старців: фігура зігнута майже у коло, а обличчя виражає муку, яка породжена відчуттям сорому і страху (*Рис. 1*). Сусанна на картині 1622 р. також закрити, але коло розімкнуте: її голова піднята, хоча обличчя зберігає вираз муки. Сусанна 1649 р. уже активно діє: вона відштовхує від себе нахобного старця. Її фігура у три чверті розгорнута до кривдників і вона не обтяжує себе тим, що має приховувати свою наготу. Обличчя виражає скоріше огиду і гнів, аніж сором'язливість. Сусанна на картині 1652 р. повністю розгорнута тілом до старців, а ліва рука її піднята на рівень їхніх облич так, ніби вона готова їх відштовхнути. На її обличчі немає жодної муки сорому, скоріше гнів і обурення. Ця Сусанна вже не соромиться і готова фізично стати на свій захист.

На зазначених картинах еволюціонує не лише семантика зображення самої Сусанни, змінюється семантика композиції в цілому. Якщо у першій картині чоловіки нависають над Сусанною, що є просторовою ознакою домінування, то у останній – фігура Сусанни знаходиться майже на одному рівні з ними, зменшуючи їхнє домінування.

Протягом сорока двох років сюжет Сусанни і старців відтворюється художницею, постійно модифікуючись у такий спосіб, що дає підстави стверджувати: еволюція композиції картин і трактування пози героїні об'єктивує позбування Артемізією психотравми, подолання сорому і страху як таких, що стають зовнішніми до її самості, а отже, звільнення від них.

Крім чотирьох картин «Сусанна і старці» до умовно «жертвених» слід віднести «Автопортрет у вигляді Св. Катерини» (1615–1617 рр.) у Національній галереї Лондона, Великобританія (картина придбана за 2 млн. 360 тис. євро у французького аукціонного дому «Друо» 19 грудня 2017 р. антикварами М. Воена та Ф. Моретті) [9] (*Рис. 3*), «Автопортрет в образі Святої Катерини Олександрійської» (1618–1619 рр.) в Уффіці, і «Автопортрет в образі «Мучениці» (1615 р.) у приватній колекції, Нью-Йорк.

Автопортрет є самопрезентацією художника, тому він потенційно найбільш інформативний щодо особистості митця. Втім, як будь-яка самопрезентація, автопортрет містить значний соціальний шар, що відображає, зокрема переломлення через самосвідомість автора, соціальних ажитаций, оцінок, конкретно-історичних уявлень про статусність професії і соціальний статус людини загалом.

Названі автопортрети А. Джентілескі написані в перші роки після екзистенційної події в житті художниці, якою було звалтування і судовий процес. У них домінує мотив мучеництва, про що свідчать самі назви, – відображення власних почуттів, що терзали молоду жінку у той період.

Крім заявлених автопортретів, художниця зображувала себе в якості окремих персонажів картин на біблійні теми. Очевидність Артемізії як моделі кількох її картин легко підтверджується подібністю із заявленими автопортретами та встановлюється порівнянням із портретом А. Джентілескі (1625 р.), який належить пензлю С. Вуе (знаходиться у приватній колекції).

Сюжети, техніка, композиція, колористика – це здебільшого зовнішні по відношенню до митця складові творчості. Навіть індивідуальна техніка відображає загальний рівень поширених на певний історичний момент прийомів живописного письма. Так стилістика бароко виявила себе в роботах А. Джентілескі передусім у характері освітлення, колористиці, а також у складних ракурсах, як наприклад в «Автопортреті у вигляді алегорії живопису» 1638–1639 рр., що зберігається у Британському королівському зібранні (*Рис. 4*).

Про цей автопортрет український мистецтвознавець Ю. Романенкова пише, що він «цікавий не палітрою (у цьому відношенні немає нічого незвичного – все та ж похмура лаконічність впливу Караваджо, домінування «кольорів землі»). Іконографічно він теж типовий – знову бачимо художницю з палітрою та пензлями перед полотном. Але привертає увагу не зовсім звичне композиційне рішення. Жіноча постать подана в досить складному ракурсі, як це зустрічалося згодом у Я. Тінторетто чи П. Веронезе. Така риса притаманна картинам маньєризму, в душі якого виховувалася А. Джентілескі, і психологічна насиченість цієї роботи теж близька маньєристичним творам» [2; 114-115].

Як зазначає Ю. Романенкова, лише А. Джентілескі змогла «зробити автопортрет, маньєристичним за всіма ознаками, навіть уже не суто маньєристичним, а протобароковим, оскільки до «чистого» бароко її роботи віднести також складно, не зважаючи на те, що всю її творчість зазвичай хронологічно відносять уже до бароко. Автопортрети – найвагомий доробок Артемізії, саме в них вона проходить помітну еволюцію

трактування психологічної характеристики. Автобіографічність багатьох її робіт носила трагічний відбиток, найхарактернішим прикладом чого може виступити «Автопортрет у вигляді мучениці» (1615 р.) [2; 114].

Крім автопортретів, образ художниці легко впізнати в картинах «Марія Магдалена» (1620 р.) Палаццо Пітті, «Марія Магдалена в екстазі» (1613 р. або 1620 р.) у приватній колекції, «Св. Марія Магдалена як меланхолія» (1622 р.) у Кафедральному соборі в Севільї, «Марія Магдалена, що кається» (1627 р.) у музеї Корреале, «Марія Магдалена» (1630 р.) у Королівському палаці у Неаполі.

Артемізія тривалий час жила і працювала у Неаполі, де і померла у 1652, або 1653 р. Була похована на цвинтарі церкви Сан Джованні деї Фіорентіні (Св. Іоанна Хрестителя, побудована 1461 р.) у Неаполі. На надгробному камені художниці було написано «Heic Artemisia» – «Я ось тут – Артемізія». (Церква і цвинтар у районі Carita знесені у 1953 р. хунтою Ахілла Лауро. Могила А. Джентілескі, на жаль, не збереглася. – О.Г.).

Упродовж життя і творчості художниці жага помсти змінюється на почуття сорому і провини, яке згодом трансформується у каяття.

Мотив Марії Магдалени – це мотив каяття, і він інтенсивно об'єктивується протягом двох десятиліть після горезвісних подій в житті художниці. Ця тема свідчить, що поряд із мотивом помсти (семантика образу Юдифі як покарання чоловіка), в свідомості Артемізії не менше значення належить мотиву покаяння (семантика образу Марії Магдалени як розкаяння самої жінки).

Мотив провини об'єктивовано в образах Лукреції, в яких знов-таки не складно впізнати саму Артемізію: «Лукреція» (1620 р.) у Палаццо Катанео-Адорно, «Лукреція» (1642 р., написано Артемізією разом із Массімо Станціоне) у Каподімонте, «Згвалтування Лукреції» (1645 р.) у Новому палаці у Потсдамі – це символізація ще одного почуття, що могло виникнути у посттравматичному комплексі Артемізії Джентілескі. Лукреція (семантика образу Лукреції як покарання самої жінки) – символ спокути за гріх, ініціатором якого жінка не була. Водночас – це переломлення в самоусвідомленні художниці соціально нав'язаного оціночного стереотипу. Однак, якщо дві перші картини подають образ Лукреції, яка за мить покінчить життя самогубством заради відновлення свого доброго імені, то варіант 1645 р. написаний на сюжет самого згвалтування, підкреслюючи невинуватість жінки і перекладаючи соціальний осуд на чоловіка.

Усі розглянуті лінії художньої об'єктивації особистості А. Джентілескі можна вважати віхами у трансформації її антропологічної сутності, вони уособлюють поступове звільнення від ювенільної психотравми і формування нової самоідентичності художниці, в якій відбулось поступове приглушення мотиву помсти і витіснення почуттів провини і каяття, нав'язаних соціальними оціночними стереотипами.

Наукова новизна полягає в авторській методиці аналізу творів візуального (образотворчого) мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також у розгляді художньої творчості А. Джентілескі як її само об'єктивацій, що породжують нову культурну реальність.

Висновки. Творчість А. Джентілескі в діахронічному розгортанні можна розглядати як феномен ранньомодерного періоду італійської культури, як самооб'єктивацію художниці, в якій простежується еволюція часового виявлення від її стану як особистості з традиційним самосприйняттям за соціальними гендерними стереотипами (1610 р.) до феномену особистого життя, який визначатиме подальшу еволюцію її самоідентифікації (згвалтування 1611 р.) і позбавлення почуття сорому через віртуальну помсту (самовиявлення в циклі Юдиф), каяття (цикл Марії Магдалени), провини (цикл Лукреції) та формування складової ідентичності художниці як звільненої від соціальних гендерних забобонів і стереотипів щодо соціально приписаних жінці ролей і типу поведінки (цикл Сусанни).

Список використаної літератури

1. Больнов О. Ф. Філософська антропология та її методичні принципи. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями*. Хрестоматія. Пер. із нім. А. Гордієнка; упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ : Ваклер, 1996. С. 96–111.
2. Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений*. 9 (24), 2015. С. 109–118.
3. Barker Sheila. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-fashioning and Proto-feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes of Women Artists. *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Firenze*, 2018. P. 405-437. (in English).
4. Bissell R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonne*. PA: Pennsylvania State University Press, 1999. 446 p. (in English).
5. Bissell, R. Ward. Artemisia Gentileschi – A New Documented Chronology. *The Art Bulletin* 50. No. 2, 1968. P. 152–157. (in English).
6. Britiany, Lynn Daugherty, *Between Historical Truth and Story-Telling: The Twentieth-Century Fabrication of «Artemisia»*. University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, Nebraska. May, 2015. 117 p. (in English).
7. Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. pp. 432-444. (in English).

8. Cropper Elizabeth. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. p. 262–281. (in English).
9. Drouot Paris, France: Auction highlights. 19/12/2017. La Sainte Catherine d'Alexandrie présentée dans cette vente est peintesur toile vers 1614-1616 par Artemisia GENTILESCHI (1593-1652). Lot n° 69. www.drouot.com/news/actuDetaillee/59136
10. Garrard Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton, Princeton Univ. Press, 1989. 664 p. (in English).
11. Garrard Mary D. Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin* 62. No. 1, 1980. pp. 97-112. (in English).
12. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2. P. 5–43. (in English).
13. Girolami Cheney L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. pp. 1-21. (in English).
14. Locker Jesse M. An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi. *Notes in the History of Art*. Vol. XXIX. No. 2. Winter 2010. pp. 27–37. (in English).
15. Locker Jesse M. *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*. New Haven: Yale University Press, 2015. pp. 3–5. (in English).
16. Nochlin Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. pp. 22–39. (in English).
17. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database. (in Italian). <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp>
18. Robinson Rosa Lena Reed. *Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentileschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Female Artists*. Studio Art Centers International Florence, Italy, 2017. 244 p. (in English).
19. Ferro A., Civitarese G. Analysts in search of an author: Voltaire or Artemisia Gentileschi? Commentary on «Field theory in psychoanalysis, part 2: Bionian field theory and contemporary interpersonal relational psychoanalysis» by Donnel B. Stern. *Psychoanalytic Dialogues*, 2013. 23(6). pp. 646–653. (in English).

References

1. Bolnov O. F. Filozofska antropologija ta yii metodychni pryntsyropy. *Suchasna zarubizhna filozofia. Techii i napriamy*. Khrestomatiia. Per. z nim. A. Hordienka; uporiad. V. V. Liakh, V. S. Pazenok. K.: Vakler, 1996. S. 96–111. (in Ukrainian).
2. Romanenkova Yu. V. XVI stolittia yak «Batkivshchyna» avtoportretu: peredumovy vynykennia, svitohliadni zasady. *Molodyi vchenyi*. 9 (24), 2015. S. 109–118. (in Ukrainian).
3. Barker Sheila. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-fashioning and Proto-feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes of Women Artists. *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Firenze, 2018. pp. 405-437. (in English).
4. Bissell R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonne*. PA: Pennsylvania State University Press, 1999. 446 p. (in English).
5. Bissell R. Ward. Artemisia Gentileschi – A New Documented Chronology. *The Art Bulletin* 50. No. 2, 1968. pp 152–157. (in English).
6. Britiany Lynn Daugherty, *Between Historical Truth and Story-Telling: The Twentieth-Century Fabrication of «Artemisia»*. University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, Nebraska. May, 2015. 117 p. (in English).
7. Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. pp. 432-444. (in English).
8. Cropper Elizabeth. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Ed. J.P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. p. 262-281. (in English).
9. Drouot Paris, France: Auction highlights. 19/12/2017. La Sainte Catherine d'Alexandrie présentée dans cette vente est peinte sur toile vers 1614-1616 par Artemisia GENTILESCHI (1593-1652). Lot n° 69. <https://www.drouot.com/news/actuDetaillee/59136>
10. Garrard Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton, Princeton Univ. Press, 1989. 664 p. (in English).
11. Garrard Mary D. Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin* 62. No. 1, 1980. pp. 97-112. (in English).
12. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2. P. 5–43. (in English).
13. Girolami Cheney L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. P. 1-21. (in English).
14. Locker, Jesse M. An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi. *Notes in the History of Art*. Vol. XXIX. No. 2. Winter 2010. pp. 27-37. (in English).
15. Locker Jesse M. *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*. New Haven: Yale University Press, 2015. pp. 3–5. (in English).
16. Nochlin Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. P. 22-39. (in English).

17. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database. (in Italian). <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp>

18. Robinson Rosa Lena Reed. *Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentileschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Female Artists*. Studio Art Centers International Florence, Italy, 2017. 244 p. (in English).

19. Ferro A., Civitarese G. Analysts in search of an author: Voltaire or Artemisia Gentileschi? Commentary on «Field theory in psychoanalysis, part 2: Bionian field theory and contemporary interpersonal relational psychoanalysis» by Donnel B. Stern. *Psychoanalytic Dialogues*, 2013. 23(6). P. 646–653. (in English).

ФЕНОМЕН ЖЕНСКОГО ТВОРЧЕСТВА АРТЕМИЗИИ ДЖЕНТИЛЕСКИ В РАННЕМОДЕРНЫЙ ПЕРИОД ИТАЛЬЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Гончарова Елена Николаевна – доктор культурологии, профессор,
профессор кафедры музееведения и экспертизы историко-культурных ценностей,
Киевский национальный университет культуры и искусств (Киев, Украина)

На основе антропоцентрического подхода к анализу визуальных самопрезентаций А. Джентилески в произведениях живописи представлено художественное творчество как феномен раннемоделного периода итальянской культуры, как самообъективации художницы, порождающие новую культурную реальность. При написании статьи использовано принципы и методы философско-антропологического исследования в соединении с биографическим, историко-сравнительным, хронологическим и образно-стилистическим методами. Из философско-антропологических использовался принцип антропологической редукции, руководствуясь которым анализировалось творчество А. Джентилески как ее самообъективация. Принцип экстраполяции отдельного факта (изнасилования) жизни художницы и антропологической интерпретации эволюции творчества, когда через ряд хронологически последовательных произведений как образных объективаций осуществлялась попытка познания их творца. Биографический метод использовался при работе с данными о жизни художницы, иконографический и образно-стилистический (приемы композиции, сюжеты, колористические характеристики) – при анализе художественного видеоряда: автопортретов, аллегорий, сюжетных картин. Аналитическая работа осуществлялась поэтапно как переход от иконографической интерпретации картин с постепенной элиминацией художественно-стилистических характеристик как вне антропологических культурных констант с последующей антропологической редукцией культурного образа. Научная новизна заключается в авторской методике анализа произведений визуального (изобразительного) искусства с точки зрения антропоцентрического подхода, а также в рассмотрении художественного творчества А. Джентилески как ее самообъективаций, порождающих новую культурную реальность. Творчество А. Джентилески в диахроническом развертывании можно рассматривать как феномен раннемоделного периода итальянской культуры, как самообъективацию художницы, в которой прослеживается эволюция самовыявления от личности с традиционным самовосприятием, согласно социальным гендерным стереотипам (1610 г.) до феномена личной жизни, который будет определять дальнейшую эволюцию ее самоидентификации (изнасилование 1611 г.) и изживания чувства стыда через виртуальную месть (самовыявление в цикле Юдифи), раскаяния (цикл Марии Магдалины), вины (цикл Лукреции) и формирования составных идентичности художницы как освобождения от социальных гендерных предрассудков и оценочных стереотипов относительно социально предписанных женщине ролей и типов поведения (цикл Сусанны).

Ключевые слова: А. Джентилески, самообъективация художника, визуальные самопрезентации в произведениях живописи, антропоцентрический подход, антропологическая редукция, феномен, женское искусство, раннемоделный период, итальянская культура.

UDC 130.2:7.041:7.044

THE PHENOMENON OF WOMEN ART OF ARTEMISIA GENTILESCHI IN THE EARLY MODERN PERIOD OF ITALIAN CULTURE

Goncharova Olena – Doctor of Science in Cultural Studies, professor,
professor of the Department of Museum Studies and
Examination of Historical and Cultural Values,
Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine)

The aim of the article. Based on the anthropocentric approach to the analysis of visual self-presentations of Artemisia Gentileschi in paintings to present the artwork as the phenomenon in the early modern period of Italian culture, as self-objectification of the artist, which give rise to a new cultural reality.

The methodology of scientific search based on the principles and methods of philosophical and anthropological research in combination with biographical, historical and comparative, iconographic, figurative and stylistic methods were used in writing the article. Among philosophical and anthropological methods the principle of anthropological reduction was used, based on which the works of Artemisia Gentileschi were analyzed as her self-objectification, principle of extrapolation of a separate fact (rape) of the painter's life and anthropological interpretation of art evolution, when an attempt is made to know their creator through a series of chronological consistent works as figurative objectification. The biographical method was used when working with data on the painter's life, iconographic and figurative stylistic

(techniques of composition, narrative, color characteristics) - when analyzing the art visuals: self-portraits, allegories and narrative paintings.

Results. The analytical work was carried out in stages as transition from an iconographic interpretation of paintings with gradual elimination of art and style characteristics as extra-anthropological cultural constants with subsequent anthropological reduction of cultural image.

The scientific novelty consists in the author's method of analyzing the works of visual art in terms of anthropocentric approach, as well as in considering the artwork of Artemisia Gentileschi as her self-objectification as such that give rise to a new cultural reality.

The practical significance of the article. The artworks of Artemisia Gentileschi in diachronic deployment can be seen as the phenomenon in the early modern period of Italian culture, as the painter's self-objectification, which traces the evolution of self-expression from a person with traditional self-perception by social gender stereotypes (1610) to the phenomenon of personal life, which will determine further evolution of her self-identification (rape in 1611) and extirpation of sense of shame through virtual revenge (self-expression in the cycle of Judith), repentance (cycle of Mary Magdalene), guilt (cycle of Lucretia), and formation of component of the painter's identity as exemption from social gender prejudices and stereotypes on roles and standards of behavior socially assigned to women (cycle of Susanna).

Key words: Artemisia Gentileschi, painter's self-objectification, visual self-presentation in paintings, anthropocentric approach, anthropological reduction, phenomenon, women art, early modern period, Italian culture.



Рис. 1. Артемізія Джентілескі. *Сусанна і старці*. 1610 р. Замок Шонборнів Вайзенштайну, Поммерсфелден, Німеччина



Рис. 2. Артемізія Джентілескі. *Юдиф обезголовлює Олоферна*. 1620 р. Галерея Уффіці, Флоренція, Італія. Інв. 1890 ном. 1567, у колекції з 1744 р.



Рис. 3. Артемізія Джентілескі. *«Автопортрет у вигляді Св. Катерини»*. 1615-1617 рр. Національна галерея Лондона, Великобританія. Картина була придбана за 2 млн. 360 тис. євро у французького аукціонного дому «Друо» 19.12.2017 р. антикварами М. Воена та Ф. Моретті



Рис. 4. Артемізія Джентілескі. *Автопортрет у вигляді алегорії живопису*. 1638–1639 рр. Королівське зібрання Великої Британії, Лондон

УДК [1(091):130.2]

**ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ФРАНЦУЗЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ:
ДОСВІД КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ****Холодинська Світлана Миколаївна** – кандидат філософських наук, доцент,
Державний вищий навчальний заклад«Приазовський державний технічний університет», м. Маріуполь
<http://orcid.org/0000-0002-6746-135X>DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.356>
svetlanah01091970@gmail.com

Реконструйовано стан французької гуманістики на межі ХІХ–ХХ ст., коли країна переживала зміну парадигми в логіці розвитку гуманітарного знання: поступове утвердження інтуїтивізму, неотомізму, персоналізму, екзистенціалізму на противагу позитивізму; самотність імпресіонізму та активне втручання в тогочасний творчий процес фовізму та кубізму. Показано, що ці художньо-творчі модифікації – як виявилось згодом – відбувалися з втручанням різних філософських орієнтацій, що виконували роль своєрідного теоретичного піддрунтя історико-культурних змін на тогочасному етапі культуротворення.

Зазначено, що філософські засади, що виявилися на межі віків, протягом першої пол. ХХ ст. помітно впливали на художню практику, формуючи творчий діалог «філософія – мистецтвознавство – мистецтво», поглиблюючи усвідомлення митцем сутності творчого процесу. Наголошено на потенціалі культурологічного аналізу означеного періоду, оскільки такі властиві йому підходи, як міжнауковість, діалогізм, персоналізація поглиблюють розуміння причин і наслідків тих процесів, що мали місце у французькій гуманістиці означеного в статті періоду.

Ключові слова: філософські засади, культурологічний підхід, інтуїція, тривалість, модифікації констант «час», «розум і віра», «персона», «французька модель екзистенціалізму».

Постановка проблеми. Питання, підняті в статті, актуальні з низки причин, серед яких виокремимо такі:

1. Як стан, так і специфіка розвитку гуманітарного знання в умовах двох перших десятиліть поточного століття переконливо окреслили необхідність систематизації, передусім, філософських тенденцій, якими була позначена більш, ніж столітня історія європейської гуманістики.

2. Наголос саме на філософських тенденціях видається закономірним, оскільки від початку ХХ ст. філософія виконувала наріжну світоглядну функцію у формуванні на європейських теренах специфічного світовідношення, зорієнтованого на широке використання історико-культурних традицій. Таку тенденцію кваліфікують як «діалогічну», підкреслюючи необхідність її збереження і в сучасних умовах.

3. Особливої значущості питанням, піднятим у даній статті, надає необхідність співвідносити сутність і об'єм «філософських засад», що виявилися плідними в розвитку «європейського культурного простору», з досвідом, наприклад, французької гуманістики, яка є потужною складовою цього «простору».

Аналіз останніх публікацій. У напрацюваннях українських науковців – автор даної статті спирається, переважно, на їх позицію – представлений аналіз різних аспектів європейської гуманістики кінця ХІХ – першої пол. ХХ ст., до яких дотична і її французька модель, зокрема, історичний (В. Дуйкін, В. Менжулін, І. Проценко), філософський (М. Бойченко, В. Павлов, М. Рогожа), естетичний (Л. Левчук, В. Личкова, О. Оніщенко), кінознавчий (Т. Кохан, О. Мусієнко), театрознавчий (В. Корнієнко), культурологічний (Г. Гамрецька, В. Даренський, Н. Жукова, О. Пушонкова). Окрім цього, слід враховувати, що низка українських авторів у своїх публікаціях орієнтується переважно на франкомовну джерелознавчу базу.

Оскільки плануємо продовжити аналіз розвитку французької гуманістики ХХ ст., у цій статті сконцентровано увагу на трьох аспектах її дослідження, а саме: філософському, культурологічному та, частково, історичному.

Мета статті: відштовхуючись від процесів, що мали місце наприкінці ХІХ ст., відтворити логіку руху французької гуманістики 1900–1950 рр., наголосуючи на принципово важливих філософських засадах, які вплинули і на специфіку розвитку авангардизму, і на становлення постмодернізму.

При цьому, мета статті реалізується, спираючись на теоретико-методологічний потенціал історичного, аналітичного, порівняльного та культурологічного підходів.

Виклад основного матеріалу. Розкриваючи заявлену в статті тему, слід враховувати, що від 50–70-х років ХІХ ст. французька гуманістика розвивалася не лише активно, а й демонструвала реальні прориви в різних галузях гуманітарного знання. До найбільш виразних досягнень цих років слід віднести оприлюднення О. Контом (1798–1857 рр.) наріжних засад позитивізму – системи філософських поглядів, які загалом були схвально сприйняті європейською науковою спільнотою. Позитивізм і його модифікації залишалися впливовими філософськими платформами, по суті, впритул до початку ХХ ст., коли поступово в простір французької гуманістики починає «входити» інтуїтивізм А. Бергсона (1859–1941 рр.).

Паралельно з інтуїтивізмом на французьких теренах залишається достатньо впливовою філософія неотомізму, витoki якої сягали – під назвою «томізм» – часів Ф. Аквінського (1225–1274 рр.). Інтуїтивізм і неотомізм виступили рішучими опонентами один одному, створюючи напруженість у філософському середовищі. Початок 30-х років ХХ ст. ознаменувався оприлюдненням філософії персоналізму, а від 40-х – саме їх називає Ж.-П. Сартр – про себе заявляє філософія екзистенціалізму, яка в тогочасному культурному просторі чітко окреслюється як її «французька модель».

На відміну від філософського знання, на літературно-художніх теренах оновлення гуманістики відбувалося як динамічніше, так і помітніше, принаймні, для мистецької спільноти. Принагідно слід підкреслити, що зв'язок філософії та літературно-художніх шукань у просторі французької гуманістики завжди був досить виразним, створюючи ефект «перетікання» цих різних типів гуманітарного знання.

Французька література, визнаним лідером якої певний час виступав очільник романтизму В. Гюго (1802–1885 рр.), починала відходити від цього художнього напрямку, повільно рухаючись у бік символізму. Остаточну, свідомо показову демонстрацію вичерпаності романтизму, продемонстрував Ш. Бодлер, оприлюднивши свою славетну збірку поезій «Квіти зла» (1857 р.), шість віршів з якої були заборонені цензурою. Цей факт мав не той ефект, на якій розраховували відповідні державні установи: збірка мала шалений успіх, її підтримав Т. Готьє (1811–1872 рр.) – визнаний ідеолог естетико-мистецтвознавчого спрямування французької культури, представники якої відстоювали ідею «чистого мистецтва». Необхідність же зміни парадигми в розвитку як літератури, так і інших видів мистецтва, стала очевидною для тогочасної інтелектуальної еліти.

Оновлення гуманітарного простору підтримав видатний французький живописець П. Сезанн (1839–1906 рр.) – близький друг засновника «натуралізму» Е. Золя (1840–1902 рр.). Обидва митця активно відстоювали ідею кардинально нового шляху розвитку мистецтва, але за умов, що це буде експериментальне мистецтво. Вони виступали за зближення науки і мистецтва, підтримуючи «Теорію Екранів». Сутність цієї теорії Е. Золя виклав у листі до А. Валабрега (1844–1900 рр.) – відомого поета та публіциста: «...будь-який твір мистецтва подібний вікну, відкритому в світ; у раму вікна вставлений свого роду прозорий Екран, крізь який можна бачити більш чи менш спотворене зображення предметів, із більш чи менш викривленими обрисами і фарбуванням... це світ, змінений завдяки середовищу, крізь яке проходить його зображення. Світ у творі мистецтва сприймається нами через людину, через її темперамент, її індивідуальність» [8, 6]. Лист до Валабрега датований 1864 р., коли дискусії щодо означеної теорії були в самому розпалі.

Фрагмент із листа Е. Золя, процитований нами, дає підстави до певних узагальнень, які виразніше окреслюють сутність окремих орієнтирів, які для себе визначили, принаймні, письменники та живописці. За часів Сезанна та Золя серед певної частини митців, більш за все цінується індивідуальність, яка і виявляє – остаточно – потенціал «Теорії Екранів». Окрім цього, вкрай важлива роль призначалася «кольору» в його як літературному представленні (описування), так і живописному (відтворення).

В означеному контексті особливої ваги набувають листи Райнера-Марії Рільке (1875–1926 рр.) – видатного австрійського поета, шанувальника творчості Сезанна, котрий у листі до дружини від 10 жовтня 1907 р. – через рік після смерті художника, – описавши свої несподівані переживання в «сезаннівській залі», зазначив: «...сьогодні я знову дві години простояв, розглядаючи окремі картини. Я відчуваю, що вони мені потрібні...», а вже в листі від 21 жовтня поет дає більш розгорнуте пояснення щодо власних естетичних вражень, отриманих від картин Сезанна: «...ніколи не було так ясно показано, що у живописі необхідно надавати фарбам самостійність і можливість впливати одна на одну. Взаємодія фарб – у цьому весь живопис. Той, хто втручається в їх стосунки, хто вносить свою людську поміркованість, своє почуття гумору, свою пристрастність, свою розумову рафінованість – той заважає їм і знижує їх вплив» [8, 238–240].

Нормативи статті не дозволяють розгорнути матеріал, який підтверджує експериментальний характер тогочасної художньої практики. Проте все ж підкреслимо, що на межі ХІХ–ХХ ст. французька гуманістика впритул підійшла до осмислення проблеми синтезу мистецтв, позитивне ставлення до якої спиралося саме на експерименти, передусім, на теренах як поезії, так і взаємодії слова, кольору та звуку. Оцінюючи означений період в історії французької культури, О. Оніщенко підкреслює творчо-пошуковий характер спадщини С. Малларме (1842–1898 рр.), котрий належав до символістів, і «досить активно експериментував із «зоровими враженнями», «словотворенням», «ритмічними поемами в прозі» [4, 139]. Експеримент виступив наріжним чинником у процесі затвердження засад французької моделі авангардизму.

На наше глибоке переконання, саме період 50–70-х років ХІХ ст. визначив ті тенденції, які не лише поступово, а й остаточно сформувалися, продовживши свій «рух» уже на межі ХІХ–ХХ ст. Ці тенденції окреслили самотність французької гуманістики, яка, з одного боку, спиралася на філософію як світоглядний «комплекс», а з іншого, – тогочасна філософія отримала своєрідне

«соціальне замовлення» на постійну теоретичну «допомогу» французькому мистецтву. Ще раз наголосимо: є всі підстави стверджувати, що Франція виявилася тією країною, де «співпраця» філософського та художнього мислення була і сталою, і продуктивною.

З огляду часу, очевидно, що найбільш виразно в останнє десятиліття ХХ ст. заявила про себе філософія інтуїтивізму. В статті «Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів» (2020 р.) О. Оніщенко досить детально реконструює приблизно двадцять років з наукової кар'єри видатного філософа, які «схоплюють» 1890–1911 рр. Так би мовити, на порозі нового століття А. Бергсон захистив докторську дисертацію «Досвід про безпосереднє знання свідомості», написав монографії «Матерія і пам'ять», «Сміх в житті та на сцені», а в перше десятиліття нового століття прочитав лекції в Оксфордському університеті та виступив на Болонському філософському конгресі (10 квітня 1911 р.). У період між 1911–1915 рр. Бергсон читає лекції в США та Іспанії. На світових теренах починають вживати поняття «бергсонізм», яке – згодом – замінить інше : «інтуїтивізм».

Аналіз філософських засад французької гуманістики першої пол. ХХ ст. слід розпочинати з розкриття тих теоретичних настанов, закладених у докторській дисертації Бергсона, адже саме її текст, оприлюднений у 1889 р., підтверджує справедливість думки І. Блауберг, що «Бергсон стоїть у витоків гуманітарно-антропологічного напрямку» західної філософії, символічно з'єднуючи своєю творчістю «вік теперішній та вік, що минув». Аргументуючи власну тезу, Блауберг підкреслює: «Цей напрям, намагаючись виявити та зрозуміти сутнісні характеристики буття людини, специфічність її позиції стосовно світу, малює і специфічні риси світосприймання людини саме ХХ століття» [2, 7]. Ще раз наголосимо, що своєрідним «пластичним мостом» між двома століттями і виступає докторська дисертація філософа.

На нашу думку, «вибудовуючи» матеріал, що дасть змогу представити точку зору автора цієї статті, слід зафіксувати увагу на такому, а саме : за роки незалежності окремі українські науковці, підтримуючи шлях країни до «західних берегів», активно наголошували на перевагах «європейського раціоналізму», підкреслюючи – при цьому, – що «тема раціоналізму постійно знаходиться в сфері уваги української філософії, зокрема, вона розглядалася в працях М. Поповича, В. Кизими, С. Кримського, В. Ляха, В. Табачковського та ін.» [6, 8].

Відштовхуючись від напрацювань означених авторів, І. Проценко – автор статті, яку аналізуємо, – показує шляхи «входження» раціоналізму в контекст Європи, починаючи від ХVІІІ ст. Наразі, він не пояснює, чому поза його увагою залишається французька гуманістика, оскільки єдиний француз, що привернув увагу Проценка, – це Рене Декарт (1596–1650 рр.).

Така ситуація має об'єктивні причини, і якби І. Проценко їх пояснив, запропонована теоретична позиція могла б бути прийнята беззастережно: «раціоналізм», особливо на межі ХІХ–ХХ ст., жодним чином не властивий ані французькому, ані, скажімо, тогочасному італійському світоставленню, тому не може бути кваліфікований як загальноєвропейська тенденція. І. Проценко, по суті, маніпулює феноменом «раціоналізм», надаючи йому того обсягу та значення, якого ця система філософських поглядів ніколи не мала в європейському культурному просторі. Подібні недоречності, коли «часткове» трансформується в «загальне», неодноразово зустрічаються в публікаціях останніх років і, вочевидь, актуалізують дослідження, зокрема французької гуманістики, окресленого нами періоду.

Повертаючись до докторської дисертації А. Бергсона, слід зазначити, що саме на її сторінках філософ оприлюднює поняття «тривалість», виводячи його з низки важливих психологічних станів людини, а саме: огляд проявів її почуттєвої культури, яка включає, за його визначенням, «глибокі почуття» – «образи бажання поступово перетворюються у пристрасть»; «надія приносить нам велике задоволення»; «смуток, який закінчується почуттям пригніченості» – та «естетичні почуття», що виокремлюються завдяки різній силі емоційного напруження, – «почуття грації», як найпростіший вияв «естетичного», що демонструє на цьому рівні й реакцію «задоволення» від пластики тіла; «ритм» і «такт» яскраво виявляються лише на рівні професійної творчості, передусім, акторів, а це, до «задоволення» додає почуття «правильності». Означені «зрізи естетичного» пробуджують «уяву» людини, яка може бути інтенсивною настільки, що створює ілюзію «керованості акторами», перетворюючи їх на «уявні маріонетки» [1, 54–56]. Принагідно зазначимо, що в докторській дисертації Бергсона, об'єктом теоретичного аналізу якої є філософська проблематика, «естетичне» представлене в значно ширшій моделі, ніж ми це подаємо в межах цієї статті.

Розгляд «глибоких» і «естетичних» почуттів приводить Бергсона до вкрай важливого висновку, котрий дозволяє йому ще наприкінці ХІХ ст. ввести в ужиток низку важливих понять, які уточнюватимуться протягом наступних десятиліть його наукової діяльності. Бергсон пише : «...у почуття граціозності проникає особливого роду фізична симпатія. Аналізуючи її, переконуємося, що вона приваблює нас своєю спорідненістю з духовною симпатією, ідею якої вона непомітно нам навіює» [1, 56].

Поняття, на якому наголошено в докторській дисертації Бергсона, це «симпатія», що має – як підкреслено в процитованому фрагменті – «фізичний» і «духовний» аспекти. Слід наголосити, що в монографії «Вступ до метафізики» Бергсон оперує ще й таким аспектом «симпатії», як «інтелектуалізм», зазначаючи, що інтуїція – це вид «інтелектуальної симпатії».

Саме розкриваючи сутність і пояснюючи власне розуміння «безпосередніх даних свідомості», А. Бергсон введе в ужиток поняття «тривалість» – об'єкт теоретичного аналізу як у монографії «Творча еволюція» (1907 р.), так – згодом – наріжне і в усій його філософській концепції. Наша оцінка «тривалості» співпадає з її інтерпретацією І. Блауберг, яка вважає, що «концепція тривалості, розвинута Бергсоном у «Безпосередніх даних свідомості», виявилася тим стрижнем усього його вчення, на якому і в подальшому трималися його філософські побудови. В подальшому ця концепція принципово не змінювалася: всі її основні контури були накреслені вже у ранній період» [2, 20].

На нашу думку, від перших робіт, написаних А. Бергсоном, стало очевидним, що професійний рівень його манери філософування базується на кількох засадах: а) на розумінні необхідності або розробки нового понятійно-категоріального апарату (тривалість, зусилля, симпатія), або поглиблення змісту та чіткіше оформлення формально-логічного «контур» вже існуючих (психофізика, матерія, пам'ять, час); б) на підкреслено скрупульозному використанні чи фіксуванні напрацювань, що вже введені в теоретичний ужиток. Найбільш цікавим є той матеріал, що стосується сучасників Бергсона, зокрема, німця Германа-Людвіга Гельмгольца (1821–1894 рр.), француза Теодюля Армана Рібо (1839–1916 рр.), концепції котрих – за часом обґрунтування – ще не могли мати остаточної оцінки. Бергсонівська ж інтерпретація як популяризувала їх, так і закріплювала в просторі французької гуманістики.

Покажемо теоретичний досвід самого Бергсона, котрий вводить «час» – традиційну філософську категорію – в контекст власних теоретичних роздумів. Принагідно зауважимо, що В. Павлов у статті «Філософське осмислення простору та часу: від Декарта до Канта» (2004 р.) досить переконливо відтворює історичний процес поступового «схоплення» змісту та значення, зокрема, феномену «час», показуючи формування дотичних понять і категорій, завдяки яким розширювалося філософське знання: «атрибут субстанції», «спокій і рух», «протяжність» (Спіноза); «не-понятійність», «не-категоріальність» простору і часу, які, за Кантом, виступають «як апріорна, замаскована, не визначена здібність, що існує у вигляді властивості суб'єкта і поза суб'єктом втрачає будь-яке значення» [5, 31–33].

Спираючись на потужні історико-філософські традиції дослідження «часу», на низку цілком об'єктивних пояснень цього феномену, А. Бергсон формулює власну позицію, яка – згодом – матиме помітний вплив на мистецьку практику. Так, Л. Левчук наголошує на самотності позиції Бергсона, котрий наполягав на «використанні у філософії так званого «оборотного» часу – «часу Ньютона», яким користуються у фізиці та механіці. На відміну від нього філософське тлумачення часу спирається на ідею необоротності, тобто одно спрямованості, часу» [3, 36].

Бергсонівська інтерпретація часу дозволила в перші десятиліття ХХ ст., з одного боку, показати доцільність використання у філософії надбань природничих наук, зокрема, фізики, математики, механіки, а з іншого, – спонукала митців до сміливих експериментів, поєднуючи «ньютонівський час» з «філософським». Одним із перших цим шляхом «почав рухатися» М. Пруст, до якого приєдналися Н. Саррот, Е. Мунк, С. Далі, К. Саура та низка кінематографістів, котрі на межі ХХ–ХХІ ст. працюють у жанрі «фентезі».

Філософські ідеї Бергсона викликали, з одного боку, значний інтерес у професійному середовищі, а з іншого, – обурення академічної науки, яку уособлювала професура Сорбонни, значна частина якої відстоювала засади позитивізму. Окрім цього, від 1911 р. проти Бергсона виступили учасники анти-єврейського руху «Аксьон Франсез», переслідуючи його і як єврея, і як атеїста. Як зазначає Л. Левчук, «атеїстичне світосприймання Бергсона робило його творчість неприйнятною для релігійних установ: католицька церква ще в 1914 р. внесла книги Бергсона до реєстру заборонених» [3, 29].

На початку ХХ ст. католицька церква, вкрай негативно поставившись до інтуїтивізму, по суті, зіткнула цю систему ідей з неотомізмом – другим після позитивізму – впливовим філософським напрямом. Оскільки в означений період інтуїтивізм знаходився в стані становлення і, так би мовити, відвойовування свого місця в європейському філософському просторі, позиція Бергсона виявилася досить непростою. Можна припустити, що постійний морально-психологічний тиск з боку як церкви, так і прихильників неотомізму, був однією з причин того, що після «Творчої еволюції», оприлюдненої в 1907 р., Бергсон, як зазначає І. Блауберг, «не писав крупних робіт (за виключенням «Тривалості та одночасності» (1922 р.), присвяченої осмисленню з позицій концепції тривалості теорії відносності Ейнштейна)» [2, 12].

Серед неотомістів, які були сучасниками А. Бергсона, слід виокремити постаті Ж. Марітена (1882–1973 рр.) та Е. Жільсона (1884–1978 рр.), що представляли теоретичний зріз неотомізму, та низку митців – Ж. Руо (1871–1958 рр.), Ш. Дюбо (1882–1939 рр.), Ж. Кокто (1889–1963 рр.),

Ж. Дюамель (1884–1966 рр.), – котрі як у різних видах мистецтва, так і на теренах мистецтвознавства, відстоювали необхідність присутності творів на релігійну тематику в культурному просторі ХХ ст.

Впливовість неотомізму за часів Бергсона визначалася тим, що протягом 1879–1962 рр. неотомізм був офіційною філософією французького католицизму, послідовно відстоюючи – як наріжну – ідею дуалізму: «буття» (Бог) та «сущє» (Природа). На початку ХХ ст. французькі неотомісти називали себе «реалістами», оскільки визнавали зовнішній матеріальний світ, але з певним корегуванням: матеріальний світ – це лише частина більш широкого «буття», де є місце Богу, котрий, водночас, визнається як першопричиною буття, так і першоосною «всіх світоглядних настанов людини». При цьому, означені «світоглядні настанови» інтерпретувалися конкретними представниками неотомізму досить своєрідно. Прикладом цього можуть слугувати теоретичні платформи Ж. Марітена та Е. Жільсона, оскільки перший співвідносив «релігійність» з «естетизмом», а другий шукав консенсус між «розумом» і «вірою».

Якщо Ж. Марітен і Е. Жільсон оперували константами, які – так чи інакше – використовувалися й іншими світоглядними концепціями, то емоційність митців – в інтерпретації неотомістів – мала присмак саме їх системи поглядів. Ті, хто в першій пол. ХХ ст. поділяв неотомістські постулати щодо засобів виразності, які повинні були донести до реципієнтів силу їх віри в Бога, сьогодні сприймаються якщо не іронічно, то, принаймні, насторожено. Так, Марітен у статті «Жорж Руо» (1952 р.), оцінюючи творчість митця, котрого вважав одним із найкращих релігійних живописців свого часу, такі полотна, як «Розп'яття» (1918 р.), «Кладовище» (1930 р.), «Христос і двоє учнів» (1935 р.) називав «ідеограмою самого митця».

Позиція ж тих, хто створював релігійне мистецтво, подекуди була вкрай специфічною: Ж. Руо «побудував» її на переконанні, що лише страждання слід вважати справжнім людським почуттям і саме його зараховував до своїх «надбань»; Ж. Кокто настільки екзальтовано демонстрував свою відданість Богу, що Марітен змушений був закликати його до стриманості, висунувши – пізніше – ідею «автономності мистецтва» стосовно релігійної віри; предметом дискусій на французьких теренах була концепція Ж. Дюамеля щодо можливості застосування в умовах сучасного суспільства «релігійного містичного колективізму».

У 1932 р. про себе заявив «персоналізм» – нова філософська ідея, згідно якої особистість – від лат. *persona* – це вища форма буття людини: персоналісти чітко розмежовують поняття «особистість» та «людина», оскільки кожна «особистість» є людиною, але далеко не кожна людина досягає рівня «особистості». Засновником «персоналізму» виступив Емманюель Муньє (1905–1950 рр.) – професійний філософ, викладач низки філософських дисциплін, котрий у роки II Світової війни був учасником французького руху опору. Водночас, за віросповіданням Е. Муньє вважав себе «католиком лівої орієнтації», підтримуючи модернізацію католицизму, особливу увагу приділяючи при цьому людині. Як теоретик, він не відсторонювався від неотомізму, співпрацював з Ж. Марітенем, підтримуючи його ідею «інтегрованого гуманізму», що здатний досягти «цілісність людини в цілісному суспільстві». У такій інтерпретації феномену «цілісність», «природне» і «божественне», на його думку, неначебто здатні «згармонізуватися».

«Персоналізм», який – врешті решт – виявився потужною філософською системою, відбувся саме завдяки логіці тих змін у практиці філософування, що їх цілком об'єктивно окреслила М. Рогожа: «Традиційний для філософа споглядальний спосіб життя (*vita contemplativa*) у ХХ ст. поступається місцем активній включеності в громадське життя в модусі *vita active*» [7, 41]. Позитивним аспектом «персоналізму» Е. Муньє виявилось його бажання «включитися в громадське життя», примусити своїх сучасників подивитися не просто на людину, а на людину, яка міцно «прив'язана» до виробництва, виступаючи його «придатком»: міцність такої «прив'язки», на його думку, призводить до руйнування «людського в людині».

Від 1932 р. Е. Муньє починає видавати теоретичний журнал «*Esprit*» – саме від його першого номеру «відраховується» сьогодні історія «персоналізму». Хоча в Муньє і вийшла друком низка теоретичних робіт – «Маніфест персоналізму» (1936 р.), «Персоналізм і християнство» (1939 р.), «Персоналізм» (1949 р.), – проте основні філософські дискусії велися на сторінках «*Esprit*», який виходив протягом усього життя філософа, за винятком 1941–1944 рр., коли видання журналу заборонила фашистська окупаційна влада.

Як професійний філософ, Е. Муньє розумів, що в умовах першої пол. ХХ ст. жодна «світоглядна платформа» не буде здатна переконливо відповісти на ті запитання, котрі перед пересічною людиною поставить час, пройнятий кризовими ситуаціями. Поняття «криза» досить поширене в філософії «персоналізму», оскільки період між першою та другою світовими війнами, – саме з ним співпало життя самого Муньє – був вкрай складним і суперечливим щодо розвитку європейських країн, частина з яких десятиліттями перебувала в кризовому стані. Чіткий аналіз реальної ситуації і спонукав Муньє до двох принципово важливих рішень:

1. Засновник «персоналізму» посприятливо ставиться до різних модифікацій його ідей, що приводить не лише до підтримки «інтегративного гуманізму» (Ж. Марітен), пошуку «універсального» в людині та людстві (Ж. Лакруа), а й поступового формування ідеї «діалогічного персоналізму», в контекст якої «вписується» програма вироблення єдності між релігійним і світським мистецтвом (М. Недонсель). З огляду часу, останню модифікацію «персоналізму», на нашу думку, доцільно включити в контекст «діалогізму» – важливого чинника культурологічного аналізу.

2. Наступним принциповим рішенням, прийнятим Е. Муньє, був наголос на множинності «персон», котрі «схоплюються» завдяки займенникам «Я», «Ти», «Він». Спираючись на джерела, відомі автору цієї статті, Е. Муньє не користувався займенником «Інший» – це стало надбанням філософії наступних десятиліть, проте «анатомування» «персони» дозволило персоналістам «зруйнувати тенденції елітаризму, які ставали досить помітними у французькій гуманістиці 30–40-х років минулого століття, поглинаючи «пересічну» людину. На нашу думку, саме «персоналізм» активізував прихід на французькі терени «екзистенціалізму», який займатиме виразні позиції у французькому філософському просторі, починаючи від 40-х років.

З огляду на хронологічний підхід, французька модель екзистенціалізму є третьою після російської та німецької. Протягом першої пол. ХХ ст. роботами «Уява» (1936 р.), «Ескіз теорії емоцій» (1939 р.), «Буття і ніщо» (1943 р.), «Екзистенціалізм – це гуманізм» (1946 р.) про себе яскраво заявив Ж.-П. Сартр (1905–1980 рр.), до котрого – пізніше – приєдналися А. Камю та С. де Бовуар: саме вони і сформували ядро французького екзистенціалізму. Оскільки основні аспекти діяльності екзистенціалістів припадають на другу пол. ХХ ст., лише констатуємо присутність цього філософського напрямку в контексті французької гуманістики.

Висновки. Розглянутий у статті матеріал дає право стверджувати, що французька гуманістика першої пол. ХХ ст. носила творчо-пошуковий характер, намагаючись відповідати на тогочасні проблемні запитання. Філософія не мала замкненого характеру, адже активно співпрацювала з літературно-художньою елітою, накреслюючи основні тенденції «художнього руху», який не мав обмежитися естетико-художніми засадами «авангардизму».

Аргументовано роль і значення інтуїтивізму в якості нової манери філософування, що здатна як використовувати потенціал суміжних наук (психологія, психофізіологія, фізика, математика), так і розширювати власний дослідницький простір, значною мірою, завдяки принципово новому понятійно-категоріальному апарату, що «схоплює» креативні зрізи гуманітарної сфери, виявленої на перетині низки наук, які створюють між-науковий простір.

Окреслено «за» і «проти» неотомізму та персоналізму. Показано, що представники цих філософських напрямів намагалися ввести в теоретичний ужиток нові уявлення щодо людини, котра матиме змогу «трансформуватися» в «особистість». При цьому, і неотомізм, і персоналізм свідомо маніпулювали такими феноменами, як «релігійність», «цілісність», «універсалізм».

Перспективними напрямками подальших наукових розвідок вважаємо дослідження процесу становлення та розвитку концепції «науково-реальна естетика», що вважається одним із теоретичних «проривів» французької гуманістики першої пол. ХХ ст. *Теоретична і практична значущість* полягають у тому, що матеріал дослідження може бути використаний для подальшого науково-теоретичного осмислення французької гуманістики на межі ХІХ–ХХ ст. Результати роботи можуть бути використані при читанні лекційних курсів з естетики, філософії, культурології, історії та теорії мистецтва для студентів гуманітарних і художньо-творчих ЗВО.

Список використаної літератури

1. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания : монография // Анри Бергсон. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 1; пер. с франц. Москва : Московский клуб, 1992. С. 50–155.
2. Блауберг И. И. Анри Бергсон и философия длительности // Анри Бергсон. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 1; пер. с француз. Москва : Московский Клуб, 1992. С. 6–44.
3. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посіб. Київ : Либідь, 1997. 224 с.
4. Оніщенко О. О. Теоретична спадщина Шарля Бодлера у перспективі часу. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого*. Київ : ВД «Освіта України», 2019. С. 138–145.
5. Павлов В. І. Філософське осмислення простору та часу: від Декарта до Канта. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : альм. Вип. 13. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2004. С. 29–35.
6. Проценко І. П. Європейський раціоналізм у контексті світоглядних запитів української культури. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : альм. Вип. 16. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2005. С. 7–12.
7. Рогожа М. М. Філософ у просторі і часі культури (хронотоп життєвчення) Ч. II. *Українські культурологічні студії*: зб. наук. пр. Вип. 1 (2). Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2018. С. 41–45.
8. Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников : сб. материалов; пер. с франц. Е. Р. Классон и Л. Д. Липман. Москва : Искусство, 1972. 368 с.

References

1. Bergson A. Opyt o neposredstvennykh dannykh soznaniya : monografiya // Anri Bergson. Sobr. soch. v 4-kh tomakh. T. 1; per. s frants. Moskva : Moskovskiy klub. 1992. S. 50–155.
2. Blauberg I. I. Anri Bergson i filosofiya dlitelnosti // Anri Bergson. Sobr. soch. v 4-kh tomakh. T. 1; per. s frantsuz. Moskva : Moskovskiy Klub. 1992. S. 6–44.
3. Levchuk L. T. Zakhidnoevropeiska estetyka XX stolittia : navch. posibnyk. Kyiv : Lybid, 1997. 224 s.
4. Onishchenko O. O. Teoretychna spadshchyna Sharlia Bodlera u perspektyvi chasu. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenko-Karoho*. Kyiv : VD «Osvita Ukrainy», 2019. S. 138–145.
5. Pavlov V. I. Filosofske osmyslennia prostoru ta chasu : vid Dekarta do Kanta. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti : almanakh*. Vyp. 13. Kyiv : Vydavnychi tsestr KNLU, 2004. S. 29–35.
6. Protsenko I. P. Yevropeyskyi ratsionalizm u konteksti svitohliadnykh zapytiv ukrainskoi kultury. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti : almanakh*. Vyp. 16. Kyiv : Vydavnychi tsestr KNLU, 2005. S. 7–12.
7. Rohozha M. M. Filosof u prostori i chasi kultury (khronotop zhyttievchennia) Ch. II. *Ukrainski kulturolohichni studii : zbirn. nauk. prats*. Vyp. 1 (2). Kyiv : VPTs «Kyivskiy universytet», 2018. S. 41–45.
8. Sezann P. Perepiska. Vospominaniya sovremennikov : sb. materialov; per. s frants. E. R. Klasson i L. D. Lipman. Moskva : Iskusstvo. 1972. 368 s.

**ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ФРАНЦУЗСКОГО ГУМАНИСТИКИ :
ОПЫТ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Холодинская Светлана Николаевна – кандидат философских наук, доцент, Государственное высшее учебное заведение «Приазовский государственный технический университет», г. Мариуполь

Реконструировано состояние французской гуманистики на рубеже XIX–XX ст., когда страна переживала смену парадигмы в логике развития гуманитарного знания: постепенное утверждение интуитивизма, неотомизма, персонализма, экзистенциализма в противовес позитивизму; самобытность импрессионизма и активное вхождение в тогдашний творческий процесс фовизма и кубизма. Показано, что эти художественно-творческие модификации – как выяснилось впоследствии – происходили с участием различных философских ориентаций, которые исполняли роль своеобразного теоретического основания историко-культурных изменений на тогдашнем этапе культуротворчества.

Подчеркнуто, что со временем философские принципы, которые проявились на рубеже веков, на протяжении первой пол. XX ст. заметно повлияли на художественную практику, стимулировав диалог «философия – искусствознание – искусство», углубляя осознание художником сущности творческого процесса. Сделан акцент на потенциале культурологического анализа конкретного периода, поскольку такие, присущие ему подходы, как межнаучность, диалогизм, персонализация углубляют понимание причин и следствий тех процессов, которые имели место во французской гуманистике, очерченного в статье периода.

Ключевые слова: философские основания, культурологический подход, интуиция, длительность, модификация констант «время», «разум и вера», «персона», «французская модель экзистенциализма».

**PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS OF FRENCH HUMANISTICS : EXPERIENCE OF THE END OF THE
19 th CENTURY – THE FIRST HALF OF THE 20 th CENTURY**

Kholodynska Svetlana – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor
State Higher Education Establishment ‘Pryazovsk State Technical University’,
Mariupol

French humanistics status at the turn of the 20th century is reconstructed. It was the period when the country faced the changes of a paradigm within the logic of humanitarian knowledge development: gradual adoption of intuitivism, neo-thomism, personalism, existentialism in contrast to positivism; distinctiveness of impressionism and active involvement of fauvism and cubism into creative process of that time. It is demonstrated that artistic and creative modifications, as it turned out later, occurred with intervention of different philosophical orientations which served as a peculiar theoretical basis for historical and cultural changes at that stage of culture shaping..

It is noted that philosophical foundations which became clearly evident at the turn of the 20th century and its first half influenced significantly the artistic practice while shaping the creative dialogue between philosophy, art history and art and deepening the creator’s awareness of creative process essence. Potential of culturological analysis of that time period is emphasized. Its unique characteristics as inter-science, dialogue and personalization enhance understanding of causes and consequences of the processes going on in French humanistics in the time period described in the article.

Key words: philosophical foundations, culturological approach, intuition, duration, modifications of constants «time», «mind and belief», «person», «French model of existentialism».

UDC [1(091):130.2]

PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS OF FRENCH HUMANISTICS : EXPERIENCE OF THE END OF THE 19th CENTURY-THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY**Kholodynska Svetlana** – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, State Higher Education Establishment ‘Pryazovsk State Technical University’, Mariupol

French humanistics status at the turn of the 20th century is reconstructed. It was the period when the country faced the changes of a paradigm within the logic of humanitarian knowledge development: gradual adoption of intuitivism, neo-thomism, personalism and existentialism in contrast to positivism; distinctiveness of impressionism and active involvement of fauvism and cubism into creative process of that time. It is demonstrated that artistic and creative modifications, as it turned out later, occurred with intervention of different philosophical orientations which served as a peculiar theoretical basis for historical and cultural changes at that stage of culture shaping.

It is noted that philosophical foundations which became clearly evident at the turn of the 20th century and its first half influenced significantly the artistic practice while shaping the creative dialogue between philosophy, art history and art and deepening the creator's awareness of creative process essence. Potential of culturological analysis of that time period is emphasized. Its unique characteristics as inter-science, dialogue and personalization enhance understanding of causes and consequences of the processes going on in French humanistics in the time period described in the article.

The objective of the article: to reconstruct the logic of French humanistics of 1900–1950 on the basis of the processes going on at the end of the 19th century, emphasizing fundamentally important philosophical foundations which influenced the specific nature of avant-garde development and post-modernism emergence.

The methodology of the research is determined by general theoretical principles of humanitarian problems analysis such as systematization, historicism, objectivism, comparative analysis, inter-science, dialogue and personalization.

Scientific novelty. The logic of French humanistics movement in 1900–1950 is reconstructed. Fundamentally important philosophical foundations influenced the specific nature of avant-garde development and post-modernism emergence are emphasized.

The material given in this article enables to claim that French humanistics in the first half of the 20th century was of research form and tried to respond to challenges of that time period. Philosophy was not of enclave nature, as it cooperated actively with literary and artistic elite, shaping the main trends of ‘artistic movement’ which should not be restricted by aesthetic and artistic grounds of ‘avant-gardism’.

Conclusions. The role and significance of intuitivism as a new manner of philosophizing capable of using the potential of such sciences as psychology, psychophysiology, physics and mathematics, as well as broadening own research space due to fundamentally new categories and concepts which grasp creative cross-sections of humanitarian sphere occurred at the intersection of various sciences shaping inter-scientific space is well-reasoned.

Pros and cons of neo-thomism and personalism are defined. It is demonstrated that representatives of these philosophical movements tried to introduce in theoretical use a new idea of a human being capable to be transformed into «personality». In doing so both neo-thomism and personalism manipulated such phenomena as «religiosity», «integrity» and «universalism» deliberately.

Key words: philosophical foundations, culturological approach, intuition, duration, modifications of constants «time», «mind and belief», «person», «French model of existentialism».

Надійшла до редакції 1.10.2020 р.

УДК 008: 930.85: 94 (477.53) (100) «1914/18» : 31

КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ ПРО ПЕРШУ СВІТОВУ ВІЙНУ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ВИМІР**Саранча Віктор Іванович** – кандидат історичних наук, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
<https://orcid.org/0000-0001-9435-0615>;DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.357>
visar73@ukr.net**Шабуніна Вікторія Валентинівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
<https://orcid.org/0000-0001-7957-3378>; shabuninaviktoria@gmail.com**Тур Оксана Миколаївна** – доктор наук із соціальних комунікацій, професор кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
<https://orcid.org/0000-0002-8094-687X>; oktur@ukr.net**Бутко Лариса Валентинівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
<https://orcid.org/0000-0002-8817-3381>; larysabutko@gmail.com**Василенко Дар'я Павлівна** – старший викладач, кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
<https://orcid.org/0000-0001-9052-8287>; dvoloshka05@gmail.com

Розглянуто особливості формування культурної пам'яті про Першу світову війну в євроатлантичній спільноті й Україні, визначено вплив національного нарративу та інших чинників на цей процес. На основі архівних матеріалів, публікацій у пресі та мемуарів сучасників подій охарактеризовано основні етапи формування культурної пам'яті про Першу світову війну в населення Полтавської губернії (області). Задля успішного формування «нової культурної пам'яті» про Велику війну 1914–1918 рр. запропоновано низку заходів щодо створення «місць пам'яті» на регіональному рівні.

Ключові слова: культурна пам'ять, Перша світова війна, меморіал, соціокультурний простір, комеморативні практики, національний нарратив.

Постановка проблеми. Постріли в Сараєво 28 червня 1914 р. запустили складний політичний механізм, який призвів людство до Першої світової війни. Події 1914–1918 рр. стали поворотним етапом в історії цивілізації. Під впливом Великої війни в Російській імперії прискорилися процеси, зумовлені загостренням внутрішньо-імперських суперечностей, що викликали загальне послаблення влади й основ соціальної стабільності. На українських землях Перша світова війна супроводжувалася зміною політичного устрою, трансформацією соціальних інституцій, економічних відносин і морально-ціннісних установок суспільства.

Незважаючи на багату історіографію, для значної кількості населення пострадянського простору Велика війна 1914–1918 рр. є «маловідомою» і «забутою». Подію, яка викликала величезні геополітичні й соціокультурні зрушення в розвитку людства, у СРСР витиснуто на периферію наукового дискурсу й культурної пам'яті. Водночас для країн Західної Європи, США, Канади, Австралії та Нової Зеландії культурна пам'ять про Першу світову війну «забезпечує зв'язок між поколіннями певної спільноти та є наслідком існування численних засобів збереження інформації про свій минулий досвід, що їх використовує суспільство задля збереження спільної ідентичності» [13].

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що, обравши євроінтеграційний вектор політичного та соціокультурного розвитку, наша держава має ретельно вивчати досвід країн Заходу в сфері формування культурної пам'яті про події Великої війни 1914–1918 рр., враховуючи національно-державницький нарратив. Інтенсивний пошук рішень і дослідження в галузі культурної пам'яті в подальшому дадуть можливість винести отримані результати за межі суто наукового співтовариства, що особливо актуально для українського суспільства в умовах трансформаційних процесів у політичній і соціокультурній сфері.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. активізуються наукові розвідки в сфері культурної пам'яті, досліджуються її різноманітні аспекти. Так, Т. Рагозіна розглядає реконструкцію «концептуальних рамок» поняття «культурна пам'ять» і розкриття його предметного змісту за допомогою з'ясування його «онтологічного статусу», а також через його співвідношення з поняттям «ідентичність» [9]. У монографії Р. Голика проаналізовано теоретичне підґрунтя, витoki й розвиток писемної культури як форми культурної пам'яті та її вплив на формування суспільних уявлень Східної Європи і Галичини в нову й новітню добу [3].

У статті Ю. Стасевича розглянуті концепції Яна та Алейди Ассман, Астрід Ерль щодо тлумачення таких термінів, як колективна та культурна пам'ять [13]. Л. Буряк розглядає проблему впливу культурних чинників на формування колективної ідентичності та національної пам'яті українців [1]. Серед низки загальнотеоретичних досліджень культурної пам'яті варто виділити статтю П. Вербицької, присвячену проблемі актуалізації потенціалу культурної пам'яті як соціального інструменту в процесі конструювання ідентичності особистості. У ній авторка виокремлює та узагальнює проблеми, які існують у сфері колективної, суспільної та культурної пам'яті, розкриває феномен культурної пам'яті як рушія змін і його зв'язок із теорією прав людини як індикатора демократичних змін [2]. У 2014–2018 рр. українська історіографія Першої світової війни поповнилася чималою кількістю ювілейних публікацій і досліджень, але питання культурної пам'яті щодо цієї непересічної події в історії країни і людства порушувалися лише поверхнево, здебільшого в засобах масової інформації.

Мета статті – визначити основні етапи формування культурної пам'яті про події Першої світової війни в Україні на регіональному рівні та розглянути чинники, що впливали на цей процес.

Вклад основного матеріалу дослідження. Перша світова війна стала каталізатором зрушень у менталітеті й соціальній поведінці різних верств населення Російської імперії. Вона увійшла в усі сфери життя українського соціуму, сприяла «пробудженню селянства від вікової летаргії, зростанню його національної свідомості» [10; 13]. Велика війна 1914–1918 рр. вважається феноменом світової історії, який має ґрунтовну історіографію. Водночас для пересічного українця вона й на початку ХХІ ст. залишається «Terra incognita» – війною «забутою» і «невідомою». Пояснення подібному явищу дає Ю. Лотман: «Кожна культура визначає свою парадигму того, що слід пам'ятати (тобто зберігати), а що підлягає забуттю. Останнє викреслюється з пам'яті колективу й «ніби припиняє існувати». Але

змінюється час, система культурних кодів, а разом із ними змінюється парадигма пам'яті-забуття. Те, що оголошувалося істинно-існуючим, може виявитися «ніби неіснуючим» і підлягає забуттю, а неіснуюче – зробитися існуючим і значущим» [5].

Для осмислення особливостей і чинників формування культурної пам'яті про Першу світову війну в Україні предметом дослідження обрано досвід населення Полтавської губернії (області) як носіїв регіональної свідомості. Саму ж культурну пам'ять розуміємо «як особливу символічну форму передачі й актуалізації окремих змістів, що виходить за межі досвіду окремих людей або груп, яка виражається в меморіальних знаках різного роду – пам'ятних місцях, датах, церемоніях, письмових, образотворчих і монументальних пам'ятках» [13].

Сучасна європейська культурна пам'ять про військові конфлікти поєднує в собі багатовікову історичну традицію та новітні тенденції щодо зміщення акцентів у висвітленні цих подій. Традиція відзначати пам'ятниками місця військових подій відома ще у Стародавньому Єгипті, а тріумфальні арки, «Алеї героїв», кенотафи, гробниці та інші меморіальні споруди запозичені сучасною європейською цивілізацією з античних часів.

До Першої світової війни в європейських країнах була відсутня традиція вшановувати жертв великих воєн, а пам'ятники, як правило, встановлювалися на честь видатних перемог у битвах. Велика війна 1914–1918 рр. з її величезним травматичним впливом на суспільну й індивідуальну свідомість викликала появу нових форм репрезентації пам'яті про неї. Протягом 1920–1930 рр. з'являються громадські й національні пам'ятники, меморіали, військові кладовища та інші конструкції, присвячені пам'яті учасників Першої світової війни. Лише в повоєнній Франції таких місць пам'яті побудовано майже 176.000 – так у Європі з'являється соціокультурний феномен, який репрезентував новий підхід до вшанування пам'яті жертв військових конфліктів.

Принципово новим типом військового меморіалу, який виникає після Першої світової війни, стає «Могила Невідомого солдата»: одночасно в Лондоні у Вестмінстерському абатстві й Парижі під Тріумфальною аркою 11.11.1920 р. поховано прах невідомих вояків Великої війни. Протягом 1920-1930-х рр. подібні меморіальні споруди з'являються в Афінах, Вашингтоні, Варшаві, різних містах Австралії, Бельгії, Франції тощо. У той же період у країнах Антанти й Німеччині з'являються інші меморіальні комплекси загальнонаціонального значення, зокрема Кенотаф (Лондон), Мененські ворота (Іпр, Бельгія), Танненберзький меморіал (Східна Пруссія) тощо. Окрім великих монументальних споруд, меморіальних комплексів і військових кладовищ у Західній Європі, США, Канаді, Австралії й Новій Зеландії з ініціативи міських і сільських громад відкриваються пам'ятники землякам-учасникам Великої війни. У США виникає низка утилітарних меморіалів, названими «оживими пам'ятниками». Їх призначенням було вшанування пам'яті полеглих практичними засобами, а саме: через відкриття бібліотек, міні-лікарень та приймальних відділень медперсоналу, галявин для гри в гольф тощо.

Важливою матрицею для збереження культурного коду нації є календар пам'ятних дат, у якому відзначаються найбільш значущі для певної країни події. Так, у Великій Британії та країнах Співдружності щороку 11 листопада відзначають День пам'яті загиблих у Першій світовій війні. Цю традицію засновано королем Георгом V у 1919 р. як День перемир'я. До 1945 р. 11 листопада об 11 годині життя у колишній Британській імперії затихало на хвилину, а після закінчення Другої світової війни мовчання продовжується дві хвилини. Символ Дня поминання – червоні маки. Їх приколюють до одягу, залишають на військових меморіалах на знак поваги до подвигів героїв.

В Австралії й Новій Зеландії національним днем пам'яті є 25 квітня – День АНЗАК – австралійсько-новозеландського корпусу, який брав участь у битві при Галліполі в 1915 р. і зазнав величезних втрат. День АЗНАК почав офіційно відзначатися з 1916 р. (у Новій Зеландії – з 1920 р.). Спочатку це був день пам'яті австралійців та новозеландців, загиблих у Першій світовій війні. Після Другої світової війни 25 квітня в Австралії та Новій Зеландії згадують своїх громадян, загиблих у всіх війнах і військових конфліктах за участю цих країн. За традицією у цей день проводяться церковні служби, військові паради, зустрічі ветеранів.

У США 11 листопада відзначається національне свято – День ветеранів, коли американська нація вшановує своїх ветеранів, що брали участь у збройних конфліктах. Своім корінням воно сягає першої річниці закінчення Першої світової війни та проголошення Президентом В. Вільсоном 11.11.1919 р. нового свята – Дня перемир'я, яке в 1954 р. отримало сучасну назву.

Протягом 2014-2018 рр. у країнах Заходу відбувалися різноманітні наукові й соціокультурні заходи та комеморативні практики, метою яких була інтерпретація культурної пам'яті про Першу світову війну на тлі сторічного ювілею її подій. Так, у Великій Британії до сторіччя закінчення Великої війни проведено низку загальнонаціональних проєктів, включаючи інсталяції, перформанси, реконструкції, мистецькі інтервенції тощо. Були й традиційні офіційні заходи, зокрема урядові групи,

покладання квітів, червоні маки в лацканах, богослужіння тощо. «BBC запланувало майже 2500 годин радійного та телевізійного ефірного часу протягом чотирьох років – документальні й художні фільми, музичні та історичні програми, спеціальні програми для дітей та школярів. Існувало також безліч освітніх проєктів, у центрі яких був контакт «людина – людина»: людина з часу війни й людина-сучасник. Це й дослідження локальної історії, сімейної історії, забезпечення онлайн-доступу до музеїв і архівів, відновлення та збереження військових меморіалів та історичних артефактів» [7].

У радянській історичній науці й ідеології Перша світова війна розглядалася як катализатор революційних подій, вона знаходилася в затінку іншого збройного конфлікту – Другої світової війни. Сучасна історико-культурна парадигма дала поштовх до формування «нової культурної пам'яті» про Першу світову війну в Україні й на пострадянському просторі загалом. Водночас слід зазначити, що зі здобуттям Україною незалежності в її історичному дискурсі домінувальним стає державницько-національний наратив, крізь призму якого розглядаються події Великої війни. Так, в офіційному й науковому дискурсах (що відбивається зокрема й у навчальній літературі) Перша світова війна характеризується як «братовбивча», під час якої українці гинули за чужі для них імперські інтереси Росії й Австро-Угорщині. Цей контекст використаний і в зверненні Президента П. Порошенка до співвітчизників з нагоди 100-річчя від початку Першої світової війни [4].

З середини 1990-х рр. сформувалися пріоритетні напрями в українській історіографії Великої війни, зокрема діяльність Легіону українських січових стрільців (УСС), дії російської військової адміністрації в Галичині, українське питання в політиці «великих держав» у 1914–1918 рр. За останнє десятиріччя зростає кількість досліджень, пов'язаних із культурологічними аспектами, проблематикою біженства й депортацій, військового полону тощо. Таким чином, політика пам'яті про події 1914–1918 рр. у сучасній Україні здійснюється в рамках пострадянської традиції з урахуванням національної складової, яка під впливом політичної кон'юнктури часто заміщається апологетизацією та міфологізацією українського сегменту Великої війни. Безпосередній вплив на формування культурної пам'яті про події Першої світової війни мають її образи, які інтерпретуються різними засобами в офіційному, науковому й суспільному дискурсах.

Образ війни 1914–1918 рр. в офіційному й суспільному дискурсах

Дискурс	Російська імперія	СРСР	Україна
Офіційний	«Народна», «Друга Вітчизняна»	До Другої світової війни: «Імперіалістична», «Світова», «Світова бійня» Після Другої світової війни: «Перша світова війна»	«Братовбивча»
Науковий	«Велика (Європейська)»	Аналогічно до офіційного дискурсу	«Велика», «Перша світова»
Суспільний	«Німецька»	До Другої світової війни: «Імперіалістична», «Німецька» Після Другої світової війни: «Перша світова війна»	«Перша світова»

Через об'єктивні причини найбільша концентрація «місць пам'яті» Першої світової війни в Україні знаходиться у Львівській, Волинській, Івано-Франківській, Тернопільській та Чернівецькій областях. У місцях найбільш запеклих боїв у Галичині, на Волині й Буковині встановлені пам'ятні знаки, розташовані меморіали й поховання полеглих воїнів російської й австро-угорської армій.

Відсутність зафіксованих «місць пам'яті» у більшості областей України – колишніх тилкових губерніях Російської імперії – приводить до появи дисонансу в культурній пам'яті про Велику війну в населення цих регіонів. Катализатором ліквідації лакун і викривлень у національній культурній пам'яті повинні стати регіональні дослідження проблематики Першої світової війни, комеморативні практики, пошук і реконструкція «місць пам'яті».

На відміну від країн Заходу ювілейні заходи 2014–2018 рр. в Україні не мали суспільного резонансу й проводилися виключно в межах наукового співтовариства, серед краєзнавців, пошукових спільнот і реконструкторів. У 2013 р. Кабінетом міністрів України ухвалено програму щодо відзначення сторіччя з початку Першої світової війни, яка охоплювала такі напрями:

1. Пошук, облік і музеєфікація об'єктів та історичних місць, пов'язаних із подіями Першої світової війни, і ввічнення пам'яті загиблих на території сучасної України.
2. Здійснення пошукової та дослідницької роботи; проведення наукових конференцій, тематичних уроків, семінарів і круглих столів.
3. Створення циклу документальних фільмів про події Великої війни, видання відповідної науково-документальної й науково-популярної літератури.

Окрім того, Державному комітету телебачення й радіомовлення України пропонувалося забезпечити широке висвітлення в засобах масової інформації підготовки й проведення заходів, пов'язаних зі 100-річчям від початку Першої світової війни 1914–1918 рр.

Загострення політичної та економічної ситуації в країні в лютому 2014 р. привело до згортання цієї програми [4], а ювілейні заходи проводилися під егідою обласних і районних держадміністрацій, органів місцевого самоврядування, наукових організацій. Протягом 2014–2018 рр. на території України відбувалося впорядкування поховань вояків Першої світової війни та реставрація небагатьох пам'ятників учасникам тих подій. Варто уваги створення в 2019 р. міжрегіонального проекту «Велика війна: пам'ять в Карпатах». Мета проекту полягає в підвищенні обізнаності мешканців і гостей Карпатського регіону про історичну спадщину шляхом увіковічення пам'яті загиблих солдатів Першої світової війни незалежно від їх національності та належності до сторін, що воювали.

Завдання проекту:

– пошук і облік даних про загиблих / похованих солдатів та їх поховань у Закарпатській, Івано-Франківській та Львівській областях;

– створення передумов для збереження та вивчення історичної пам'яті;

– розширення можливостей для патріотичного виховання молоді;

– перетворення меморіальних місць Першої світової війни з маргіналізованих до відроджених.

Запланована діяльність за проектом:

– оновлення облікової бази даних військових кладовищ, цвинтарів і солдат;

– прибирання військових кладовищ;

– видання карти з інформацією про пам'ятні місця Великої війни в Карпатському регіоні України;

– виготовлення і встановлення інформаційних таблиць біля кладовищ;

– поповнення інтернет-сайту з інтерактивною картою www.mp.if.ua;

– проведення презентації результатів проекту.

Проект реалізується Асоціацією «Євро регіон Карпати – Україна» та фінансується за кошти обласних бюджетів Львівської, Закарпатської, Івано-Франківської, Чернівецької областей, компанії ДТЕК, ПАТ «Концерн Галнафтогаз» [6].

Об'єктом дослідження щодо формування культурної пам'яті про Першу світову війну протягом ХХ ст. обрано Полтавську губернію – регіон, у якому переважає селянське українське населення. У ході роботи здійснено аналіз матеріалів періодичної преси («Полтавські губернські відомості», «Полтавські єпархіальні відомості», «Хуторянин», «Полтавський день», «Придніпровський голос» та ін.), спогадів сучасників подій, а також архівних документів.

Проведений аналіз показав, що формування культурної пам'яті про Першу світову війну в Полтавській губернії відбувалося в декілька етапів.

1. Липень 1914 – літо 1915 р. Характерна риса цього періоду – ідеологічна інтервенція з боку центральної влади: активно формується позитивний образ російсько-германської війни (справедлива, війна за звільнення слов'янства, Друга Вітчизняна тощо). Провінційний соціум переживає «час більших очікувань»: відзначається консолідація політичних і суспільних сил, які розраховували, що перемога у війні неминуче викличе зміни й у внутрішньому житті губернії та країни. Духівництво покладає надії на «пожвавлення» парафіяльного життя й остаточну заборону на вживання алкоголю; селянство стурбоване земельним питанням; земська інтелігенція розраховує на вирішення національних і соціальних проблем.

2. Літо 1915 – осінь 1916 р. Поразки на фронті й нові явища в повсякденному тиловому житті (біженство, дезертирство, величезна кількість пораних і вбитих воїнів, проблеми соціально-економічного характеру) руйнують ілюзії та очікування перших місяців війни. На зміну їм приходять «нова реальність» – соціокультурні умови, викликані воєнним часом.

3. Осінь 1916 – лютий 1917 р. Криза «нової реальності». Росія перебуває в точці біфуркації. Надій на післявоєнне вирішення протиріч немає ні в одній із соціальних груп населення губернії. Точкою відліку нового часу стає Лютнева революція, яку підтримують духівництво, інтелігенція й селяни.

4. Лютий 1917 – 1922 р. Світова війна з категорії «сьогодні» переходить у категорію «учора». «Сьогодні» – це революція та Громадянська війна. Виникнення культурної пам'яті з пам'яті комунікативної обумовлене, за Я. Ассманом, усвідомленням різниці між «учора» й «сьогодні», пов'язаною з пам'яттю живих про мертвих, поминання останніх.

Одним із артефактів такої протоформи культурної пам'яті служить установлений у с. Шилівка Полтавського повіту в 1919 р. пам'ятник односельцям, що загинули в російсько-японській і Першій світовій війнах.

5. Охоплює весь радянський період історії України. Його основною характеристикою слід назвати незавершеність процесу формування культурної пам'яті про Першу світову війну, пов'язану із

установленням нової (радянської) парадигми розвитку культури. Сформована на нових ідеологічних установках, «історична пам'ять» про Першу світову війну зробила безпосередніх учасників подій тієї епохи «заручниками» комунікативної пам'яті. Тут же необхідно відзначити факт аберації пам'яті про Велику війну, який спостерігається в мемуарах більшовиків-учасників тих подій.

6. З 1991 р. до теперішнього часу. Початок формування нової культурної пам'яті про Першу світову війну. Сучасна культурна парадигма дає можливість по-іншому поглянути на події Великої війни й закінчити процес формування культурної пам'яті про неї, хоча він може тривати й декілька сторіч.

«Пунктами фіксації», або «об'єктивованими формами» культурної пам'яті, є тексти, зображення, монументальні будівлі, а також ритуали й сакральні дії. Створення (відтворення) «місць пам'яті» та «пунктів фіксації» на регіональному рівні може відбуватися за такими напрямками:

1. Створення регіональних книг пам'яті Великої війни 1914–1918 рр. (на рівні губернії й повіту), джерелами яких можуть служити «Іменні списки вбитим, пораненим і без звістки зниклим нижнім чином», що виходили окремим виданням і, крім того, публікувалися у «... губернських відомостях»), а також матеріали місцевих і центральних архівів.

2. Розшукова робота, спрямована на виявлення пам'ятників односельцям, загиблим під час Першої світової війни. Так, нами виявлені подібні пам'ятники у двох селах Полтавської області – Шилівці й Вороньках. За наявності фінансування також можливе створення нових пам'ятників і меморіальних дощок, наприклад, на стінах сільських церков, проведення поминальних заходів тощо.

3. Робота з виявлення й реконструкції братських цвинтарів Великої війни в колишніх губернських і повітових містах. Ідея створення спеціальних цвинтарів для загиблих і померлих у госпіталях воїнів запропонована Олександрівським комітетом про поранених. Таким чином, джерелами інформації про місце розташування братніх цвинтарів, списки похованих і т.д. можуть служити матеріали регіональних архівів (фонди губернської адміністрації й міського самоврядування), місцева періодика, фонди Олександрівського комітету про поранених РДВІА. Відновлення братських цвинтарів або позначення місць їх розташування відповідними меморіальними знаками, проведення в цих місцях поминальних та інших ритуальних дій є важливими елементами формування культурної пам'яті про Першу світову війну.

4. Виявлення об'єктів військової інфраструктури (казарми, полкові церкви, розподільні пункти, госпіталі й лазарети), пов'язаних з історією Першої світової війни, установка на них меморіальних дощок і внесення до реєстрів історичних пам'ятників.

Висновки. Отже, сьогодні в Україні відбувається переформатизація культурної пам'яті про Першу світову війну. Величезний вплив на цей процес мають як радянська історико-культурологічна парадигма, так і національно-політична кон'юнктура. Періодизація формування культурної пам'яті, а також методи пошуку й форми фіксації «місць пам'яті», запропоновані в дослідженні, можуть стати фундаментом для нового осмислення подій 1914–1918 рр.

Список використаної літератури

1. Буряк Л. І. Культурні чинники впливу на національну пам'ять українського суспільства. *Гілея: науковий вісник*. 2013. № 72. С. 5–12.
2. Вербицька П. Культурна пам'ять як чинник конструювання ідентичності. *Historical and Cultural Studies*. Lviv Politechnic Publishing House, 2018. Vol 5. No 1. P. 15–22.
3. Голик Р. Й. Культурна пам'ять і Східна Європа: писемна культура та формування суспільних уявлень в Галичині. Львів, 2015. 422 с.
4. Звернення Президента України у зв'язку зі 100-річчям від початку Першої світової війни. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.president.gov.ua/news/30895.html>
5. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1.
6. Місця пам'яті Першої світової. Блюдники. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://prostir.museum/ua/post/42264>
7. Пам'ять про велику війну: як Велика Британія пам'ятає Першу світову [Електронний ресурс] Режим доступу: https://lb.ua/culture/2019/05/08/426370_pamyat_pro_veliku_viyunu_yak_velika.html
8. Припинено розробку акта Уряду щодо заходів у зв'язку зі 100-річчям початку Першої світової війни та вшанування пам'яті загиблих. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.minregion.gov.ua/zhkh/Blahoustriterytoryi/pripineno-rozrobku-proektu-akta-uryadu-schodo-zahodiv-u-zvyazku-zi-100-richchyampochatku-pershoyi-svitovoyi-viyuni-1914-1918-rok-834507>
9. Рагозина Т. Э. Культурная память и идентичность. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія»*. Сер. : Культурологія. 2009. Вип. 4. С. 229–235.
10. Ресент О., Сердюк О. Загострення суперечностей в імперському суспільстві у роки Першої світової війни (липень 1914 – лютий 1917 рр.). *Проблеми історії України XIX – початку XX ст.* Київ, 2004. Вип. 7. С. 5–47.
11. Ресент О. П. Вплив Великої війни 1914–1918 рр. на цивілізаційні процеси в Україні. *Сучасна цивілізація: Гуманітарний аспект : збірник наукових праць*. Київ, 2004. С. 138–146.

12. Репина Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). Препринт WP6/2003/07. Москва. 2003.

13. Стасевич Ю. Ю. Літературні твори як носії культурної пам'яті. *Вісник Луганського нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Філологічні науки*. 2013. № 9 (2). С. 227–232.

References

1. Buriak L. I. Kulturni chynnyky vplyvu na natsionalnu pamiat ukrainskoho suspilstva. Hileia: naukovyi visnyk. 2013. № 72. S. 5–12.

2. Verbytska P. Kulturna pamiat yak chynnyk konstruiuvannya identychnosti v Historical and Cultural Studies. Lviv Politechnic Publishing House, 2018. Vol 5. No 1. P. 15–22.

3. Holyk R. Y. Kulturna pamiat i Skhidna Yevropa: pysemna kultura ta formuvannya suspilnykh uiavlen v Halychyni. Lviv, 2015. 422 s.

4. Zvernennia Prezydenta Ukrainy u zviazku zi 100-richchiam vid pochatku Pershoi svitovoi viiny. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <http://www.president.gov.ua/news/30895.html>

5. Lotman Yu. M. Yzbrannyye staty. Tallyn, 1992. T. 1.

6. Mistsia pamiaty Pershoi svitovoi. Bliudnyky. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <http://prostir.museum.ua/post/42264>

7. Pamiat pro velyku viinu: yak Velyka Brytaniia pamiatiae Pershu svitovu [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: https://lb.ua/culture/2019/05/08/426370_pamyat_pro_veliku_viynu_yak_velika.html

8. Prypyneno rozrobku akta Uriadu shchodo zakhodiv u zviazku zi 100-richchiam pochatku Pershoi svitovoi viiny ta vshanuvannya pamiaty zahybylykh. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <http://www.minregion.gov.ua/zkh/blahoustri-terytoriy/pripineno-rozrobku-proektu-akta-uryadu-schodo-zahodiv-u-zvyazku-zi-100-richchyampochatku-pershoyi-svitovoi-viiny-1914-1918-rok-834507>

9. Rahozyina T. E. Kulturnaia pamiat y ydentychnost Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Ser. : Kulturolohiia. 2009. Vyp. 4. S. 229–235.

10. Reient O., Serdiuk O. Zahostrennia superechnosti v imperskomu suspilstvi u roky Pershoi svitovoi viiny (lypen 1914 – liutyi 1917 rr.). Problemy istorii Ukrainy KhIKh – pochatku KhKh st. Kyiv. 2004. Vyp. 7. S. 5–47.

11. Reient O. P. Vplyv Velykoi viiny 1914–1918 rr. na tsyvilizatsiini protsesy v Ukraini. Suchasna tsyvilizatsiia: Humanitarnyi aspekt : zbirnyk naukovykh prats. Kyiv. 2004. S. 138–146.

12. Repyna L. P. Kulturnaia pamiat y problemy ystoriyopysanyia (ystoryohrafycheskye zametky). Preprynt WP6/2003/07. Moskva. 2003.

13. Stasevych Yu. Yu. Literaturni tvory yak nosii kulturnoi pamiaty. Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filolohichni nauky. 2013. № 9 (2). S. 227–232.

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ: РЕГИОНАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Саранча Виктор Иванович – кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства, Кременчугский национальный университет им. М. Остроградского

Шабунина Виктория Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства, Кременчугский национальный университет им. М. Остроградского

Тур Оксана Николаевна – доктор наук по социальным коммуникациям, профессор кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства, Кременчугский национальный университет им. М. Остроградского

Бутко Лариса Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства, Кременчугский национальный университет им. М. Остроградского

Василенко Дарья Павловна – старший преподаватель кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства, Кременчугский национальный университет им. М. Остроградского

Рассмотрены особенности формирования культурной памяти о Первой мировой войне в евроатлантическом сообществе и Украине, определено влияние национального нарратива и других факторов на этот процесс. На основе архивных материалов, публикаций в печати и мемуаров современников событий охарактеризованы основные этапы формирования культурной памяти о Первой мировой войне у населения Полтавской губернии (области). Ради успешного формирования «новой культурной памяти» о Большой войне 1914-1918 гг. был предложен ряд мер по созданию «мест памяти» на региональном уровне.

Ключевые слова: культурная память, Первая мировая война, мемориал, социокультурное пространство, коммеморативные практики, национальный нарратив.

WORLD WAR I CULTURAL MEMORY: A REGIONAL DIMENSION

Sarancha Viktor – Candidate of Historical Sciences, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Shabunina Viktoriia – Candidate of Philology, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Tur Oksana – Doctor of Sciences in Social Communications, Professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Butko Larysa – Candidate of Philology, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Vasylenko Daria – Senior lecturer of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

The article identifies the influence of national narrative and other factors on the process of forming cultural memory of the First World War. Based on archival materials, periodicals and memoirs of contemporaries, we've described the main stages of the formation of cultural memory of the First World War and its images in the official, scientific and social discourses.

In order to successfully create «a new cultural memory» about the Great War of 1914-1918, we have proposed a number of practical measures to establish «places of memory» at the regional level.

Key words: cultural memory, World War I, memorial, socio-cultural space, commemorative practices, national narrative.

UDC 008: 930.85: 94 (477.53) (100) «1914/18»: 31

WORLD WAR I CULTURAL MEMORY: A REGIONAL DIMENSION

Sarancha Viktor – Candidate of Historical Sciences, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Viktoriia Shabunina – Candidate of Philology, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Tur Oksana – Doctor of Sciences in Social Communications, Professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Butko Larysa – Candidate of Philology, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Vasylenko Daria – Senior lecturer of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Problem statement. Despite the rich historiography, the Great War of 1914-1918 is considered to be «little known» and «forgotten» by a large number of the post-Soviet space people. In the USSR the event, which made huge geopolitical and sociocultural changes in the development of mankind, was pushed to the periphery of scientific discourse and cultural memory. At the same time in Western Europe, the United States, Canada, Australia, and New Zealand the cultural memory of the First World War «provides a link between generations of a community and is the result of numerous ways of preserving information about the past experiences that is used by society for common identity preservation».

The aim of the paper is to identify the main stages of forming the cultural memory about the events of the First World War in Ukraine at the regional level and consider the factors that influenced this process.

Research methodology. Methods of analysis and synthesis were applied in the study.

Results. To understand the features and factors of the formation of cultural memory about the First World War in Ukraine we have studied the experience of Poltava province people as possessors of regional consciousness.

We understand cultural memory itself as «a special symbolic form of transference and actualization of individual meanings that exceeds the bounds of the experience of individuals or groups and is expressed in memorial signs of various kinds, e.g. in memorials, dates, ceremonies and written or visual monuments»

In Soviet historical science and ideology, the First World War was considered to be a catalyst for revolutionary events. It was kept in the shadow of another armed conflict – World War II. The modern historical and cultural paradigm has given impact to the formation of a «new cultural memory» about the First World War not only in Ukraine but also in the whole post-Soviet space. At the same time, it should be noted that with Ukraine's independence the state-national narrative, through the prism of which the events of the Great War are considered, becomes dominant in its historical discourse. Thus, in official and scientific discourses, the First World War is characterized as «fratricidal», during which the Ukrainians died for the imperial interests of Russia and Austria-Hungary.

Novelty. The article identifies the influence of national narrative and other factors on the process of forming cultural memory of the First World War. Based on archival materials, periodicals and memoirs of contemporaries, we've described the main stages of the formation of cultural memory of the First World War and its images in the official, scientific and social discourses.

The practical significance. In order to successfully create «a new cultural memory» about the Great War of 1914-1918, we have proposed a number of practical measures to establish «places of memory» at the regional level.

Key words: cultural memory, World War I, memorial, socio-cultural space, commemorative practices, national narrative.

Надійшла до редакції 13.09.2020 р.

УДК 792.071.2.027(477.54-25) «18/19»

**ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ М. М. СИНЕЛЬНИКОВА
В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ХАРКОВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
ОСОБИСТІТЬ І МІСТО**

Лукашева Людмила Тимофіївна – аспірантка кафедри культурології
та інформаційних комунікацій Інституту практичної культурології
та арт-менеджменту, Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-5794-8535>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.358>
ludalukashev@gmail.com

Здійснено аналітичний вимір творчого феномену М. М. Синельникова крізь призму культурологічних парадигм сучасності. За допомогою застосування комплексу загальнонаукових і конкретно наукових методів, що відповідають культурологічному дискурсу: історичного – задля висвітлення досліджуваної проблеми в історичній послідовності; системно-аналітичного – з метою висвітлення й аналізу елементів досліджуваної проблеми; компаративного – для встановлення схожості і відмінностей у трактуванні історичних явищ; герменевтичного – з метою вивчення й інтерпретації теоретичних основних положень; методу узагальнення – з метою концептуалізації складових досліджуваної проблеми виявлено суть явища. Наукова новизна полягає у зверненні до мало досліджуваної теми феномену творчої особистості М. М. Синельникова і його аналітичному виміру крізь призму сучасних культурологічних парадигм. Звернення до теми творчого феномену М. М. Синельникова крізь призму культурологічних парадигм сучасності дозволило визначити основоположні складові культурно-мистецької концептосфери досліджуваного явища в координатах постнекласичного гуманітарного знання. Таким чином, розгляд проблеми творчого феномену М. М. Синельникова в подібному ракурсі, уможливило інтегрування цінного досвіду і знання досліджуваного об'єкту у реалії сьогодення.

Ключові слова: культурологія, культурологічний вимір, творчий феномен, ідеал людини, соціокультурний простір.

Виклад основного матеріалу. Динаміка сучасних наукових пошуків відзначається широким спектром досліджуваної проблематики. Поліфонізм парадигмального простору демонструє коло наукових питань, актуальність і гострота постановки яких зумовлена сьогодишнім кризовим станом цивілізації. Одним із найтиражованіших є твердження про те, що сучасний світ опинився в критичній стадії свого існування. В подібному наголосі визначаються реалії майже всіх сфер людського буття: соціального, економічного, культурного, міжнаціонального тощо. Зрозуміло, що усвідомлення існування світової кризи передбачає наступність усвідомлення невідворотних змін. Варто зазначити, що рушійною силою, двигуном змін/оновлень є і буде Людина, зокрема – Творча Особистість. Тож, кризові реалії сьогодення, визначаючи зміст та характер наукових розробок, основним об'єктом наукової рефлексії залишають Людину, репрезентовану в даному дослідженні в статусі Творчої Особистості. Людина ж (Творча Особистість), своєю чергою як творець, носій і ретранслятор культурних репрезентацій: духовних цінностей, культурної пам'яті та культурного досвіду, стимулює й активізує науковий поступ і визначає дослідницькі орієнтири сучасної наукової поліфонії. Українська культурологічна думка активно досліджує Людину, щільно вписуючи її у сучасний потужний науковий поступ. Зокрема, в монографії доктора культурології О. Овчарук «Ідеал людини у культурологічних парадигмах ХХ – початку ХХІ століть» актуалізовано необхідність формулювання образу людини ХХІ ст: «В ситуації кризи світоглядних цінностей культурологічна думка здатна визначити нові аксіологічні орієнтири культури. Шляхом до цього є формування нового образу людини як антропологічного ідеалу майбутнього. Включений у специфічну логіку розвитку культури, він в усі часи поставав як смислова домінанта, світоглядна модель у діалозі різноманітних культурно-історичних типів світорозуміння» [6; 5]. Як зауважує С. Садовенко, «аксіосфера є концентратом семантичного поля культури, але, на відміну від смислів, цінності позначають не лише культурні значення, трансперсональні та об'єктивні, а значення, що піддаються суб'єктивним оціночним судженням, а, отже, постають як предмет переживання. Цінності завжди є позитивно або негативно упереджені. Вони апелюють до людини, як до творця культури» [12; 158]. Зазначимо, що завдання формування антропологічного взірця, нового образу/орієнтиру Людини ХХІ ст. не виключає, а скоріше, спричиняє необхідність вивчення й інтегрування в реалії сьогодення мистецьких концептів та досвіду видатних творчих постатей минулого української культури.

Одним із найвизначніших митців української культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. був Микола Миколайович Синельников: актор, режисер, театральний педагог і антрепренер. У порубіжну добу, на

зламів століть мистецький авторитет й вага М. Синельникова визначали його як одного з найвпливовіших діячів вітчизняної культури. Значущість впливу його мистецького авторитету набувалася ще й вражаюче широкою географією його театральної практики: Харків, Житомир, Київ, Одеса, Миколаїв, Новочеркаськ, Ростов-на-Дону, Москва, Воронеж, Владикавказ і, зрештою, як своєрідне повернення «на круги своя», знову Харків, де в 1910 р. здійснилась його мрія і він відкрив власну, незалежну ні від кого справу – театр.

Цій події передувало доволі драматичне і водночас щасливе життя, насичене безліччю мистецьких перемог, прикростей, образ, пошани, несправедливостей і визнання, тобто набуттям безцінного різнобічного досвіду та вмінь, які виведуть М. Синельникова в коло непересічних, визначних постатей культурного простору України кінця XIX – поч. XX ст.

З кінця XVIII ст. починається театральна історія Харкова. Перші спроби створення тут театру співпали з соціально-економічними зрушеннями міста. Відкриття на початку XIX ст. університету спричинило до того ж стрімкий культурний поступ. Культурна еволюція відчутно позначилася і на театральній справі: змінилися економічні основи театру, вдосконалилися принципи акторської гри, зросли вимоги до репертуару.

Харківський театр завжди позиціонувався як яскравий, впливовий і вагомий просвітницько-виховний осередок, потреба в якому підкреслювалася і доводилася активною увагою глядачів до його діяльності. У книзі харківського театрознавця А. Плетньова «У витоках харківського театру» згадується про гурток прихильників театру, учасники якого вели активну культурницьку діяльність, проводили так звані «відкриті рецензії» вистав, обговорювали гру акторів, репертуар, творчі плани, тощо. «При театрі Млотковського, як уже зазначалося, утворилася значна група любителів із студентів і викладачів університету, які брали активну участь у житті театру. Деякі з них виступали в пресі з рецензіями на вистави харківського театру, виявляючи вірне розуміння прогресивних тенденцій у розвитку сценічного мистецтва. Так, приміром, високою культурою і добрим знанням театральної естетики відзначалися статті вихованця університету Данилова.

Студент Степовий у своїх спогадах залишив наступні палкі рядки, присвячені театру: «... Я у всьому брав участь. Я зжився, зріднився із ним, цілковито увійшов у його інтереси. І невдалий вибір п'єс, і погана гра акторів – мучили і непокоїли мене. Я витрачав останній четвертак за квиток на галерею і ладен був закласти останню сорочку, аби не пропустити доброї вистави» [10; 129]. Таким чином, харківський театр не лише був щільно вписаний у культурний ландшафт міста, а й активно його трансформувал, стимулюючи і довершуючи естетичні потреби глядацького середовища.

Узагальнюючи, треба зазначити, що перша пол. XIX ст. відзначилася у соціокультурному просторі Харкова суттєвими відмінами. З одного боку, місто змінилося економічно і територіально, з другого – питома вага впливу університетського середовища значно піднесла інтелектуальні та естетичні запити і вподобання городян. Останніми ж спричинено не лише саму появу, а й організаційний і мистецький рівні харківського театру. Не випадково в акторському середовищі побутувало повір'я, мовляв, якщо хочеш переконатися в тому, чи ти справжній актор – їдь до Харкова.

Статус першого міста театральної провінції, можна сказати, столиці театральної провінції підтверджувався й наступниками Л. Млотковського. Зокрема, антреприза М. Дюкова мала гучний розголос як творчо і економічно потужна та надійна справа.

Цей історичний екскурс в історію харківської сцени надзвичайно показовий і потрібен задля усвідомлення мистецького і економічного рівнів театральної справи, до якої в якості глядача долучився М. Синельников.

Повертаючись до теми перших театральних вражень М. Синельникова, зазначимо, що припали вони на роки навчання в гімназії, де юний автор в особі вчителя російської мови і літератури Петра Борисовича Лук'янова знайшов палкого прихильника драматичного мистецтва. Саме Лук'янов заохотив своїх вихованців до відвідування театру. «Коли у місцевому театрі ставилися класичні твори, Лук'янов радив нам відвідати виставу. Ми у складчину купували дешеву ложу и набивалися в неї щільно» [13; 104]. Отже, потяг до творчості спричинений був ще в гімназичному віці і надалі трансформувалася у чітко окреслене життєве устремління. Тому цілковито виправданим виглядає вступ до популярного у Харкові кінця XIX ст. студентського хору. Саме хориста М. Синельникова восени 1873 р. випадок приведе за куліси харківської антрепризи М. Дюкова.

Якось харківському театру знадобився хорівий колектив для участі у виставах і, таким чином, вісімнадцятирічний юнак опинився по той бік рампи. Нові враження, погляд не з глядацької зали, а зі сцени, тобто з боку «касти обраних», дієво позначилися на свідомості юнака, відтворили ілюзію причетності до «тайнства», назавжди полонили душу. З-за куліс він зачаровано спостерігав репетицію вистави «Горе з розуму», яка дивовижним пророчим чином стане знаковою в творчому житті М. Синельникова і «червоною ниткою» пройде крізь нього. Юний хорист звернув на себе увагу своєю

органічною, осмисленою поведінкою на сцені і тим самим прискорив момент виокремлення з хорової маси у персоніфікованого виконавця. Йому доручали спочатку ролі без слів. Зрештою, 1 січня 1874 р. сталася подія цілковито водевільна: на виставу не з'явився виконавець і М. Синельникову доручили його замінити на сцені. Невеличка роль, на яку, зазвичай, не звертали уваги глядачі у виконанні дебютанта викликала оплески публіки і схвальні оцінки провідних акторів. Невдовзі М. Синельникова буде прийнято до трупи харківського театру, де актор-початківець із захватом зануриться у непростий світ мистецтва і швидко здобуде собі гучне ім'я як серед колег, так і серед глядачів.

М. Синельников писатиме про ті роки: «Ані театральних шкіл, ані театральної літератури тоді не було. Ми йшли безпосередньо у театр і вчилися з досвіду старших товаришів. Навчання нам заміняли репетиції» [13; 124]. Тож залишалися самоосвіта і самовдосконалення. Цей вектор стане основоположним у творчій діяльності М. Синельникова на все життя і ним визначатиметься світоглядна самостійність мистецької платформи режисера.

Останні десятиліття в гуманітарному науковому знанні позначені активізацією дослідницької уваги до проблем Людини-творця з позицій поліпрофільного наукового підходу. Феномен Творчої Особистості вимірюється в парадигмах кількох наук. Соціологія, історія, культурологія, мистецтвознавство, філософія, виводять феномен людини в категорію основного об'єкта наукової рефлексії і крізь призму відповідного концепту досліджують його.

Сучасна культурологічна думка відзначається активним синтезуванням наукових підходів щодо вивчення феномену Творчої Особистості. Цікавим і перспективним аспектом виступає урбаністичний нахил сучасних наукових роздумів. Подібний підхід значно поглиблює погляд на феномен творчої особистості, позиціонує її і творцем соціокультурного простору, і інструментом для цього.

В історичному, філософському, соціологічному, культурологічному контекстах Місто позиціонується як найсуттєвіший фактор впливу на формування загалом цивілізаційних чинників буття. Під впливом глобалізаційних процесів відбуваються рушійні зміни по всій вертикалі і горизонталі міських соціальних страт: змінюються соціально-економічні, культурні сфери життя, відтак, зароджуються нові стереотипи і орієнтири образу життя. Таким чином, можна стверджувати, що Місто своїм поступом значною мірою впливає на комплекс характеристик певної історичної епохи. Так, Афіни часів Перикла асоціюються в свідомості з розквітом і прогресом, тобто з позитивними творчими зрушеннями. Звернімо увагу на той факт, що історична пам'ять в одній зв'язці зафіксувала ім'я Людини (Перикл) і назву Міста (Афіни). Антична філософська думка позиціонувала Місто (Поліс, Державу) як складну систему політичних, економічних, духовних відносин громадян, тобто трактувала феномен Міста-Поліса-Держави в контексті його мультипроблемності. В трактаті Платона «Держава» в діалогічній формі опрацьовуються основоположні чинники існування людської спільноти, розглядаються шість форм державного правління: монархія, аристократія, тимократія, олігархія, демократія, тиранія і сьомою відміною виступає ідеальна держава під орудою філософів, тому що тільки мудрі можуть піклуватися про правильний образ життя громадян (Платон).

Із тих часів філософські концепти античних мислителів трансформувалися у широку палітру гуманітарного знання, з якого виокремилися сучасні культурологія, соціологія, урбаністика тощо. Поява нових ракурсів наукової рефлексії є реакцією на кардинальні цивілізаційні зміни. Виміряти феномен Творчої Особистості старими, скажімо, античними категоріями безглуздо. Сучасна Людина щільно вписана в сьогodнішній загальносвітовий глобалізаційний і інтеграційний поступ, вона (Людина) водночас виступає і творцем, і учасником соціокультурних комунікацій. Відтак, сутнісними для дослідження феномену Людини (Особистості) стають такі фактори впливу як Місто/середовище, тобто соціокультурний і урбаністичний аспекти. На нашу думку, саме такий поліпрофільний науковий підхід якнайточніше відповідатиме завданням дослідження.

Отже, Місто – це не лише урботериторія, це – складний соціальний організм, наш соціокультурний простір, наша історія, наша пам'ять, наше минуле і майбутнє. Що таке Місто як явище культури? Які його соціокультурні функції? Що складає його сутність і яке місце у структурі людських цінностей воно посідає? Зворотно: які роль, місце та значення творчої особистості в процесі формування соціокультурних кодів Міста? В полі цих питань ведеться сучасна наукова розмова, яка не лише не втрачає своєї актуальності, а навпаки, в умовах сьогodнішнього кризового буття демонструє активізацію дослідницької думки.

Зважаючи на вищесказане, узагальнимо, що Місто – це особливий простір, який вибудовує і впорядковує складну багатовекторну і багатшарову систему відносин, об'єднуючи і сполучаючи в ній різноманітні спільноти і субкультури. Ще у 20-ті роки минулого століття уродженець України М. Анциферов у своєму дослідженні «Книга про місто», акцентуючи соціальну значущість Міст, виокремлює поняття «душа міста». Для того, щоб збагнути, осмислити «душу», увійти у культурний простір, слід ретельно вивчати Місто і відчутти його як відчуваемо близьку нам людину

(М. Анциферов). Такий підхід, таке ставлення до Міста як до олюдненого явища виховує в людині безцінне вміння любити довкілля і діяльно його прикрашувати, удосконалювати, тобто активізує в людині її творчий потенціал. Таким чином, дослідження теми Міста як соціального організму пов'язане з темою особистості. Так сходяться два феномени – місто і особистість, які в нашому дослідженні репрезентовані конкретними іменем і назвою – М. Синельников і Харків.

Метою дослідження ставимо розгляд проблеми співіснування, взаємопроникнення і взаємовпливу двох величин: творчого феномену М. Синельникова і соціокультурного простору Харкова кінця XIX – початку XX ст.

Створюючи фундаментальні томи «Історії міста Харкова за 250 років його існування», історики Д. Багалій та Д. Міллер керувалися дещо амбіційною метою, говорячи про те, що вони намагалися написати таку історію Харкова, якої не мало жодне з міст України і Росії (Д. Багалій, Д. Міллер). Їм це вдалося ще й тому, що сам об'єкт дослідження має характеристику унікального явища. Навіть побіжно переглянувши доленосні віхи харківської історії, приходять переконання в тому, що з давніх давен це місто населялося унікальними, безмежно талановитими людьми, зусиллями інтелектуальних і творчих імпульсів яких Харків посів особливе місце у вітчизняному історико-культурному просторі. Найбільш містким переліком подій харківської давнини залишається праця К. П. Щелкова «Історична хронологія Харківської губернії (вид. 1882 р.)». Автор зібрав й систематизував у хронологічній послідовності факти і події харківської історії, склавши, таким чином, довідник, який набув ваги цінного та важливого для дослідників документу. Тут знаходимо свідчення про чи не найдавніші мистецькі заходи, датовані 1780 р.: «У Харкові 27 вересня у присутності малоросійського намісника государя, генерал-фельдмаршала гр. П. А. Румянцева-Задунайського преосв. Аггеєм було освячено Успенський собор (1771), а 29 відкрито харківське намісництво і присутственні міста (Ф.П.9). Намісником призначено генерал-поручика Щербініна (Полн. собр. зак. Т. XX, № 15.097). З цього приводу на валу, де зараз університетська гірка, відбулося народне гуляння з фейерверком и ілюмінацією і театральні вистави (старожил). Головним містом намісництва зроблено Харків...» [17; 132]. Сам К. Щелков посилається на свідчення людини, ім'я якої замінює уніфікованим позначенням – старожил.

В історичному контексті розвиток харківської культурної традиції значною мірою спричинився і активізувався тими першими, спорадичними щоправда, спробами організувати тут театр як культурно-розважальний осередок. У статті видатного харків'янина, представника українського красного письменства Г. Квітки-Основ'яненка «Історія театру в Харкові», чітко сформульована соціокультурна мета автора відтворити події мистецької давнини: «З відкриття намісництва у 1780 році, коли до Харкова з дворян, які переселилися з різних місць за службою та з різних місць прибулих чиновників для здобуття за новою установою посад склалася спільнота, з поміж іншими заходами задля веселощів і розваг, влаштовано було і театр. Хто були актори, якого звання, які п'єси давалися, до відома мого не дійшло, проте чув, що давалися й балети, влаштовані відставним с.-петербургського театру тансером Іваницьким... Де, в якому домі і як влаштована була сцена не знаю, так само як, коли і навіщо все це розладналося: все це було не на моїй пам'яті. Зростаючи і буваючи іноді у спільноті, чув від усіх жалкування про те, що немає в нас театру» [5; 3]. Починається стаття з мажорного твердження про те, що кожен харків'янин із задоволенням і радістю спостерігає зведення нового просторого і красивого театру (мова йдеться, про побудову кам'яного театру антрепренером Л. Млотковським, в хронології – це 1839/40 рр.). Оптимістичний настрій сучасників тієї рушійної доби цілковито виправданий. Стрімкий соціально-економічний поступ Харкова не лише відбився на територіальному розширенні меж міста, а й відчутно позначився на свідомості харків'ян, якісно змінивши їх інтелектуальні запити і культурні потреби. Питання про організацію театру активно лобіювалося на найвищих владних рівнях. «У 1789 р. призначено було до Харкова губернатором, або як тоді називалося, правителем губернії бригадира Федора Івановича Кішенського... З появою нового начальника у нас все змінилося... Почалися у Харкові бали, маскаради, шляхетне зібрання, що називалося тоді «клубами». Задля примноження розваг, губернатор запропонував заснувати і театр. Всі взялися із запалом, і одразу ж задля початкового заведення внесена значна сума, саме сто карбованців!... і цієї суми було цілковито достатньо... і за місяць, театр, просторий для Харкова, с ложами і іншими обладунками було відкрито...» [5; 3-4]. Завдячуючи нарису Г. Квітки-Основ'яненка, в історичному просторі залишились прізвища людей, творчою енергією яких впроваджувалися перші театральні заходи. Так, автором згадується Лука Семенович Захаржевський – губернський механік, який розписав декорації для вистав, обладнав за «останнім словом» тодішньої техніки сцену: влаштував завісу, що піднімалася і вільно рухалася, розробив світлові і технічні сценічні приладдя, модернові для тих часів. Театрально-винахідницький азарт Л. Захаржевського на жаль набагато випередив технічні можливості свого часу. Тому задумана ним сценічна машина, яка б мала за свистком змінювати декорації, так і залишилася його нездійсненою мрією. Якщо

узагальнити, то це – приклад того, як Ідея надихає, захоплює, активізує творчий потенціал Людини, змінюючи її саму і навколишнє. Цінність статті Г. Квітки-Основ'яненка полягає у застосуванні об'ємного, соціокультурного наголосу у викладі етапів театральної історії Харкова. Автор акцентує увагу на творчому захваті і дієвій мистецькій активності харків'ян: «За переконанням губернатора, молоді люди, які служили у канцеляріях, у креслярній, які не скінчили ще курсу наук у тодішніх училищах, виявили бажання грати у театрі без будь-якої винагороди, а виключно задля задоволення публіки» [5; 5]. Як бачимо, мова йдеться про натхненний аматорський дух у середовищі харків'ян. Щоправда, жіноча половина городян не вважала для себе можливим брати участь у театральних виставах. Соціальний статус актриси на той час був надзвичайно низьким. Цей факт – данина епохи (XVIII ст.).

Із часом, у процесі інституалізації театру як культурно-просвітницького осередку, ставлення до акторської діяльності відчутно зміниться і Театр як Світогляд, як Всесвіт, матиме своїх «святих», своїх «ідолів для поклоніння». Цей висновок неодмінно потребує підтверджень-ілюстрацій: Карпо Трохимович Соленик – видатний харківський актор першої пол. XIX ст., що залишився в історії української культури непересічним мистецьким явищем. Авторитет і вплив його творчої особистості був беззастережним. Про нього з захватом писали критики, порівнюючи із М. Щепкіним. Його запрошували на імператорську сцену, але він не погоджувався, мовляв, він малоросіянин, любить Малоросію і йому сумно з нею розлучатися (К. Соленик). Упродовж двадцяти років (!) К. Соленик був справжнім кумиром харківського глядача. В чому причина цього? Кожна епоха висуває своїх героїв, тих Робін Гудів чи А. Башмачкіних, пристрасні, болі та радості яких стають «своїми» для більшості; тих, що уособлюють образ Героя свого часу. Саме вони значніше і відчутніше впливають на зміст думок спільноти. К. Соленик був великим майстром у виконанні ролей «маленьких людей». Тобто основні персонажі його репертуару – прості люди, в його акторський трактовці набували ступеню соціального явища, викликали симпатію у глядача і, відтак, визначали К. Соленика як свого актора, виразника своїх інтересів й вподобань. Роль і значення мистецької особистості К. Соленика, як представника й виразника демократичних настроїв, свого часу визначається дієвим впливом на соціокультурну еволюцію Харкова.

Культуротворчий рух Харкова як дослідницьке поле, захоплював до праці талановитих харків'ян. Тут неможливо обійти увагою ім'я Миколи Івановича Черняєва – харківського дворянина, юриста за освітою, випускника Харківського університету. Однак чи не найгучнішого розголосу він набув як театральний критик і журналіст. У 1900 р. він видав збірку статей і документів «Харківський ілюстрований театральний альманах. Матеріали з історії Харківської сцени», яка набула ваги високого історико-культурного значення. Плануючи «Альманах», М. Черняєв першою вмістив до нього статтю свого земляка Г. Квітки-Основ'яненка з власними коментарями до неї. Слід відзначити, що наявність слушних історично-достовірних доповнень і критичних зауважень М. Черняєва щодо фактологічного матеріалу статті Г. Квітки-Основ'яненка, значно розширили і поглибили історико-культурний зміст викладених подій. У вступному слові до збірки М. Черняєв відзначив роль та значення історичних свідчень свого земляка – Григорія Федоровича Квітки-Основ'яненка: «Історія театру в Харкові? Г.Ф.Квітки складає чи не єдине джерело, з якого можна ознайомитись із давнім минулим харківської сцени... Жоден із наших провінційних театрів, що виникли у XVIII столітті, не має такого щирого і разом із тим талановитого літописця й мемуариста, якого має харківський театр в особі Г. Ф. Квітки, який був гучно знаний у свій час під іменем Основ'яненка. Нарис, про який йдеться, чудово змальовує не тільки давній харківський театр, а й загалом провінційну Мельпомену і провінційні звичаї за часів Катерини II і Олександра I. Тому "Історія театру у Харкові", становить важливий інтерес не тільки для харків'ян...» [16; 1]. Водночас, М. Черняєв вказує на певну вибірковість Г. Квітки-Основ'яненка у відтворенні мистецької історії Харкова: «Не про всі періоди історії харківського театру за 60 років його існування Квітка говорить однаково докладно. Про театр 1780 року, він повідомляє дуже мало. Про антрепренерську діяльність Млотковського він говорить теж дуже мало, обмежуючись схвальним про неї відгуком. Про Штейна, що побудував у Харкові дерев'яний театр, який проіснував чверть століття (1816 – 1841 р.), Квітка надає досить скупі дані... Найдокладніше говорить Квітка про театр за часів губернатора Кишенського, заснований у 1791 р. і закритий у 1796 році... Сторінки, на яких йдеться про театр за часів губернатора Кишенського, складають найцінніший відділ нарисів і, разом з тим, єдине джерело з якого можна отримати відомості про акторів, вистави і публіку міста Харкова кінця царювання Імператриці Катерини II. Далеко не так ґрунтовно Квітка говорить про відродження харківського театру у 1808 році та про його поневіряння до появи Штейна... Та якби не було б статті Квітки, нам майже нічого не було б відомо про харківський театр першої половини царювання Олександра I» [16; 2]. Тож, висока оцінка, якою М. Черняєв наділив нарис Г. Квітки-Основ'яненка цілковито виправдана. Наступний розділ «Альманаху», озаглавлений автором: «Документальні дані», має коротеньку передмову-пояснення М. Черняєва про документальну основу збірки. Автор звернувся до архівних фондів і відшукав там надзвичайно цінний матеріал: «Виявилось, що в

архіві знаходиться досить містке «діло», складене з листування театрального комітету тих часів, коли харківські антрепренери отримували від міста 3,000-ну субсидію та зобов'язані були йому певною звітністю. Протоколи, доповідні записки й різні заяви, з яких складається «діло», мають відношення переважно до 60-х років. На самому початку діла знаходиться, невідомо ким складений історичний нарис про харківський театр, який представляє, вочевидь, екстракт з цілої низки документів тих часів, коли харківським театром керували Млотковський, дирекція і Алферакі, – і деякі з цих документів. Документи ці проливають яскраве світло на положення театральної справи у Харкові років 50-60 тому і, загалом становлять неабиякий інтерес для вивчення місцевої театральної давнини» [16; 17]. Тож, завдячуючи захопленню М. Черняєва театром, маємо безцінний документ, який становить вагомий інтерес в контексті дослідження еволюції харківської театральної традиції; який дає можливість зазирнути в далеке культурне минуле Харкова і реконструювати події харківської театральної старовини, простежити художньо-мистецький поступ виникнення, розвитку та набуття харківським театром соціокультурної ваги.

Значну цінність має дослідження харківського театрознавця, багаторічного завідувача кафедрою історії та теорії театру Харківського інституту мистецтв (сьогодні – це Харківський університет мистецтв) ім. І. Котляревського, А. Плетньова «У витоків харківського театру». Автор розглядає історію виникнення і розвитку професійного театру в Харкові у значному історичному просторі: 1780–1861 рр. Зміст та аналітична глибина викладу матеріалу дають можливість в історичній ретроспекції уявити і дослідити знакові особистості та події міста, які спричинили культурні трансформації Харкова. А. Плетньов досліджує процес виникнення, становлення та розвитку професійного театру у Харкові, щільно вписуючи в історичний контекст, сполучаючи і пояснюючи театральні трансформації соціально-економічними, культурно-просвітницькими відмінами доби. Книга А. Плетньова позиціонується як одне з перших досліджень, присвячених розвитку театру в Україні. Вчений, випереджаючи сучасні йому традиції наукової рефлексії, застосовує, на наш погляд, культурологічний підхід у висвітленні та концептуалізації основоположних засад виникнення, становлення та розвитку харківського театру саме як соціокультурного явища. Особливо акцентувалися вченим питання ролі та значення творчої діяльності видатних харківських митців і загалом культурно-просвітницької концепції театру. Таким чином, книга «У витоків харківського театру», як ґрунтовний і систематизований науковий матеріал, становить надзвичайну цінність і користь для нашого дослідження.

Видатним харків'янином, одним із тих, кому судилося звеличити славу Харкова був і залишився М. Синельников – «людина-театр» – актор, режисер, педагог, антрепренер. Колись це ім'я було овіяне ореолом гучної слави, поваги, пошани. Нажаль, сьогодні воно потребує пояснення для широкого культурного загалу.

У науковому знанні, насиченому багатою палітрою теорій та тверджень стосовно природи феномену творчої особистості, трапляються точки зору, пов'язані з певним місцем народження, генними теоріями тощо. М. Синельников народився 12 лютого 1855 р. у Харкові, в родині вчителя повітового училища. Відомостей про творчих предків не маємо. Спробуємо прояснити природу його творчого феномену «географією».

Особиста історія М. Синельникова склалася у перебіг непростих життєвих подій, часом доволі драматичних, проте, водночас яскравих і щасливих. Лець ставши гімназистом, юний М. Синельников, втративши батька, змушений був перебратися на себе турботу про матір і сестер-гімназисток й подбати про заробіток. Як зазначає він у своїх мемуарах: «Мені допоміг мій голос (альт, у подальшому тенор): мене зарахували до гімназичного церковного хору, невдовзі я став солістом, і інспектор дізнавшись про нашу матеріальну скруту, призначив мені платню по 20 карбованців на місяць» [13; 103]. Ця історія важлива і показова з огляду на те, що вимушена передчасна «дорослість» М. Синельникова, привчила його до дисципліни і відповідальності, тобто «нагородила» цінним надбанням для майбутньої творчої справи.

М. Синельников освоїв основні й головні театральні професії: актора, режисера, антрепренера та театрального педагога і протягом тривалого мистецького життя невпинно довершував власні професійні надбання. Проте не менш важливим для митця було питання щодо навколо театрального простору, тобто проблема театрального глядача. М. Синельников уявляв свою культурно-мистецьку діяльність як художньо-просвітницьку місію, головною метою якої було високохудожніми засобами мистецтва впливати на глядача. В свою чергу, завантажений програмою високохудожнього позитивного ідеалу, глядач – соціальна одиниця міської спільноти – продукує відповідні культурно-естетичні запити. Приблизно такий алгоритм співвідносин: творча особистість – культурний продукт – глядач – культурне довкілля вибудовувався впродовж тривалої творчої практики М. Синельниковим.

Повертаючись до початкового етапу творчої діяльності М. Синельникова, слід зазначити, що театральна справа – антреприза М. Дюкова, до якої долучився юнак, мала доволі міцну зіграну трупку і потужну адміністративно-економічну організацію. В тогочасних історичних умовах такий творчий

організм був скоріше виключенням ніж правилом. Таким чином, початок творчого шляху для М. Синельникова відбувся на тлі «високих стандартів». Були вірці, було велике бажання досягти довершеної творчої майстерності, була дивовижна працездатність і всі ці даності помножені на талант та стимульовані великою метою створити Театр високої культури дозволили швидко трансформувати статус актора-початківця в положення визнаного актора-прем'єра. Різноманітне акторське обдарування М. Синельникова дозволяло йому сполучати виконання головних ролей і в опереті, і в драматичному репертуарі. Причому особливу цінність становлять відгуки щодо виконання М. Синельниковим опереткового репертуару, бо випробування «легким» жанром, як відомо, витримують далеко не всі: «З ім'ям Миколи Миколайовича Синельникова у мене злиті найніжніші, найчистіші спогади юності. Так, саме таке враження міг справити оперетковий актор, що володів унікальним даром з опереткового жанру творити велике мистецтво. Майже кожна роль М. Синельникова в опереті відзначалася витриманим смаком в поєднанні з гострою сатирою і невідомим чуттям у так званих «драматичних місцях» опереткових героїв. І, в результаті, ледь намічені обліки, майже схеми персонажів «легкого» жанру перетворювалися в живі, своєрідно-чарівні образи, й притому без тіні будь-якої непристойності, із справжньою карикатурністю, із викривальною глузливістю. Тонкий артист із виключно тонким гумором, так само дорогоцінним для вишуканого виховання юних сердець, як і для трагічного дару!» [11; 309].

Творчі принципи М. Синельникова поступово концептуалізувалися у чітку, виважену мистецьку філософію з неодмінною домінантою реалізму, психологічної достовірності, націленими на створення високохудожньої програми позитивних ідеалів та високої культури на сцені. «В його постановках все злито, все поєднане – автор, актори, оформлення; ніщо не кричить про режисера, але в кожному слові, яке ви чуєте зі сцени, в кожному русі акторів, в кожному штриху художника, в кожній дрібниці костюму, обстановки – на всьому відбиток високої майстерності і у всьому рука справжнього художника-режисера. Копіювати Синельникова неможливо: у нього можна вчитися, можна належати до його школи, проте, щоб ставити так, як ставить він, треба бути Синельниковим» [15; 315–316].

Найбільш послідовно мистецький світогляд Майстра був репрезентований у його режисерській та педагогічній практиці. Слава режисера, педагога і антрепренера М. Синельникова була гучною і супроводжувалася акторськими заповідями, на кшталт: в Імператорських училищах – школа, а у Синельникова – університет; або – шлях до станції Москва лежить через станцію Синельниково. Сам факт появи цих прислів'їв та їх широкий обіг не лише красномовне свідчення визнання професійного авторитету митця, а і подальшого утвердження слави Харкова як визначного театального центру. «Ім'я Синельникова невід'ємно пов'язане із Харковом. Тут він виріс, розпочав сценічну діяльність, сюди він неодноразово повертався у роки своїх поневірянь по провінції і, тут він створив театр, який звеличив Харкову славу «першого серед театральних міст провінції» і дійсно підвівся на висоту кращих столичних театрів» [4; 37–38]. Ця оцінка не лише відтворення перебігу біографічних подій. В ній закладено значно глибший зміст взаємоторчої, взаєморозвиваючої сутності Міста і Особистості. Образ і культурний простір міста, залежать від рушійної сили творчих звершень визначних митців, культуро творча діяльність яких відчутно впливає на нематеріальні характеристики, формуючи саме його «душу». Культурні наслідки взаємовідносин: Харків – М. Синельников, безперечно існували у форматі взаємовпливу, взаєморозвитку, взаємновдосконалення. Таким чином, Харків створив й подарував вітчизняній культурі видатного театального діяча, який, в свою чергу, своїм мистецтвом удосконалив образ Харкова, звеличив сутність поняття його «душі», збагатив культурний зміст і культурну пам'ять міста.

Висновки. Таким чином, у проведеному дослідженні висвітлено важливу проблему взаємопроникнення, взаємовпливу та взаєморозвитку двох феноменів: Особистості і Міста на прикладі аналітичного виміру феномену творчої діяльності М. Синельникова і соціокультурного простору Харкова; зроблено висновок, що Людина як одиниця суспільства, спільноти, володіє потужними чинниками впливу на довкілля. В свою чергу, соціальне оточення, феномен міста дієво впливають на формування окремої людини. Тобто в такому обопільному взаємоторенні відбувається процес співіснування Особистості і Міста. М. Синельников як особистість, зокрема, як творча особистість, формувалася на тлі високих культурних стандартів Харкова. Отже, завантажений високохудожнім змістом й соціокультурною спрямованістю, він у сфері духовних цінностей набув ступеню, практично, пасіонарної особистості.

Відтак, дослідження феномену взаємовпливу Міста і Особистості становить перспективний науковий інтерес, що набуває особливої соціокультурної ваги.

Список використаної літератури

1. Анциферов М. П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода. Ленинград: «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1925. 148 с.
2. Аристотель. Поетика. Харків : Фоліо, 2018. 154 с.

3. Багалій Д. І., Міллер Д. П. Історія міста Харкова за 250 років його існування. У 2 т. Харків: Парова типографія і літографія М. Зільберберг і С-ни. 1912. 986 с.
4. Бартошевич А. А. М. М. Синельников та руський провінційний театр. М. М. Синельников «Шістдесят років на сцені. Нотатки». Харків: Харків. театр російської драми, 1935. С. 37–38.
5. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Історія театру у Харкові. М. І. Черняєва «Харківський ілюстрований театральний альманах. Матеріали до історії Харківської сцени». Харків, 1900. С. 3–16.
6. Овчарук О. В. Ідеал людини у культурологічних парадигмах ХХ – початку ХХІ століть. Київ : НАКККіМ, 2016. 267 с.
7. Парамонов А., Титарь В. Матеріали до історії харківського театру. Харків: «Аверс», 2007. 142 с.
8. Платон. Государство. Санкт-Петербург: Изд-во Азбука, 2018. 480 с.
9. Петровская И. Театр и зритель провинциальной России. II половина XIX ст. Ленинград : Искусство, 1979. 248 с.
10. Плетньов А. В. У витоків харківського театру. Харків : Харків. книжк. вид-во, 1960. 129 с.
11. Россов М. П. Природжений художник. Н.Н. Синельников «60 лет на сцене. Заметки». Харьков: Харьков. театр рос. драмы, 1935. 309 с.
12. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.
13. Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Заметки. Харьков: Харьков. театр рос. драмы, 1935. 124 с.
14. Слонова Н. Николай Николаевич Синельников. Монография. Москва: Искусство, 1975. 120 с.
15. Урванцов М. М. Классик российской сцены. Н. Н. Синельников «Шестьдесят лет на сцене. Заметки». Харьков: Харьков. театр рос. драмы, 1935. С. 315–316.
16. Черняев М. И. Харьковский иллюстрированный театральный альманах. Материалы к истории харьковской сцены. Харьков: Тип. «Южного края», 1900. 107 с.
17. Щелков К. П. Исторична хронологія харківської губернії. Харків: Сага, 2010. 378 с.
18. Щербак С. І. Театральне мистецтво як вид інтелектуального дозвілля дворянства Харківщини у другій половині ХІХ – початку ХХ століття. Наук. пр. історичного ф-ту Запорізь. нац. ун-ту. 2016. Вип. 45, т. 1. С. 158–161.

References

1. Ancy`ferov M. P. (1925) Shlyaxy` vy` vchennya mista yak social`nogo organizmu. Dosvid kompleksnogo pidhodu. Leningrad: «Syeyatel`» Ye.V. Vy`socz`kogo, 148 s. (Russian).
2. Aristotel`. (2018). Poety`ka. Xarkiv: Folio. 154 s. (Ukrainian).
3. Bagalij D. I., Miller D. P. (1912) Istoriya mista Xarkova za 250 rokov jogo isnuvannya. U dvox tomax. Xarkiv: Parova ty`pografiya i litografiya M. Zil`berberg i S-ny`. 986 s. (Ukrainian).
4. Bartoshevych A. A. M. M. (1935) Sy`nel`ny`kov ta rus`ky`j provincijny`j teatr. U kn. M.M. Sy`nel`ny`kov «Shistdesyat rokov na sceni. Notatky`». Xarkiv: Xarkivs`ky`j teatr rosij`s`koyi dramy`. S. 37–38 (Ukrainian).
5. Kvitka-Osnov`yanenko G. F. (1900) Istoriya teatru u Xarkovi. U kn. M.I. Chernyayeva «Xarkivs`ky`j ilyustrovany`j teatral`ny`j al`manax. Materialy` do istoriyi Xarkivs`koyi sceny`». Xarkiv. S. 3–16 (Ukrainian).
6. Ovcharuk O. V. (2016) Ideal lyudy`ny` u kul`turologichny`x parady`gmax XX – pochatku XXI stolit`. Ky`yiv: NAKKKiM, 267 s. (Ukrainian).
7. Paramonov A., Ty`tar` V. (2007) Materialy` do istoriyi xarkivs`kogo teatru. Xarkiv: Avers, 142 s. (Ukrainian).
8. Platon. (2018) Derzhava. Sankt-Peterburg: vy`davny`cztvo Azbuka, 480 s. (Russian).
9. Petrovs`ka I. (1979) Teatr i glydach provincyjnoyi Rosiyi. Druga polovy`na XIX stolittya. Leningrad: My`stecztvo, 248 s. (Russian).
10. Plyetn`ov A. V. (1960) U vy`tokiv xarkivs`kogo teatru. Xarkiv: Xarkivs`ke kny`zhkove vy`davny`cztvo, 129 s.
11. Rossov M. P. (1935) Pry`rodzheny`j xudozhny`k. U kn. M. M. Sy`nel`ny`kov «Shistdesyat rokov na sceni. Notatky`». Xarkiv: Xarkivs`ky`j teatr rosij`s`koyi dramy`. 309 s. (Ukrainian).
12. Sadovenko S. M. (2019) Xronotopy` aksiosfery` ukrayins`koyi narodnoyi xudozhn`oyi kul`tury`: Monografiya. Kyiv: NAKKKiM, 356 s. (Ukrainian).
13. Sy`nel`ny`kov M. M. (1935) Shistdesyat rokov na sceni. Notatky`. Xarkiv: Xarkivs`ky`j teatr rosij`s`koyi dramy`, 124 s. (Ukrainian).
14. Slonova N. (1975) My`kola My`kolajovy`ch Sy`nel`ny`kov. Monografiya. Moskva: My`stecztvo, 120 s. (Russian).
15. Urvanczov M. M. (1935) Klasy`k rosij`s`koyi sceny`. U kn. M. M. Sy`nel`ny`kov «Shistdesyat rokov na sceni. Notatky`». Xarkiv: Xarkivs`ky`j teatr rosij`s`koyi dramy`. S. 315–316 (Ukrainian).
16. Chernyayev M. I. (1900) Xarkivs`ky`j ilyustrovany`j teatral`ny`j al`manax. Materialy` do istoriyi xarkivs`koyi sceny`. Xarkiv: Ty`pografiya «Yuzhnogo krayu», 107 s. (Ukrainian).
17. Shhelkov K. P. (2010) Istory`chna xronologiya xarkivs`koyi guberniyi. Xarkiv: Saga, 378 s. (Ukrainian).
18. Shherbak S. I. (2016) Teatral`ne my`stecztvo yak vy`d intelektual`nogo dozvillya dvoryanstva Xarkivshhy`ny` u drugij polovy`ni XIX – pochatku XX stolittya. Naukovi praci istory`chnogo fakul`tetu Zaporiz`kogo nacional`nogo universy`tetu. Vy`p. 45, tom 1, S. 158–161. (Ukrainian).

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ ТВОРЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА М.М. СИНЕЛЬНИКОВА В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ ОСМЫСЛЕНИИ

Лукашева Людмила Тимофеевна – аспирантка кафедры культурологии и информационных коммуникаций Института прикладной культурологии и артменеджмента, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Осуществлено аналитическое измерение творческого феномена М. М. Синельникова через призму культурологических парадигм современности. Использован комплекс общенаучных и конкретно научных методов, которые соответствуют культурологическому дискурсу: исторического – для освещения исследуемой проблемы в исторической последовательности; системно-аналитического – с целью освещения и анализа элементов исследуемой проблемы; компаративного – для установки сходства и различий в трактовке исторических явлений в контексте избранной темы; герменевтического – с целью изучения и интерпретации основных теоретических положений; метода обобщения – с целью концептуализации основных положений исследуемой темы. Научная новизна заключается в обращении к малоисследованной теме феномена творческой личности М. М. Синельникова и его аналитического осмысления в координатах современных культурологических парадигм. Обращение к теме творческого феномена М. М. Синельникова сквозь призму культурологических парадигм современности позволило определить основополагающие составные художественной концепции исследуемого явления в координатах постнеклассического гуманитарного знания. Таким образом, рассмотрение проблемы творческого феномена М. М. Синельникова в подобном ракурсе, делает возможным интеграцию ценного опыта и знания исследуемого объекта в реалии современности.

Ключевые слова: культурология, культурологическое измерение, творческий феномен, идеал человека, социокультурное пространство.

CULTUROLOGICAL REFLECTION OF THE M.M. SINELNIKOV'S CREATIVE PHENOMENON IN MODERN SCIENTIFIC UNDERSTANDING

Lukasheva Liudmyla – postgraduate Student of the Department of Cultural Studies and information Communications, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Managerial Staff of Culture and Art., Kyiv

Culture, creativity, phenomena of the Personality and the City in the context of their interaction – form a conceptual field, the core of which in the article by Lukasheva L. T. appears half-forgotten today, but widely known at the time (late 19th – first third 20th century) artist M.M. Sinelnikov. The value context of the article consists in a set of aspects: first, the very fact of addressing the forgotten today, but outstanding at the time personality M. M. Sinelnikov; secondly, setting the task of culturological measurement of the phenomenon of creative personality M. M. Sinelnikov in the socio-cultural space of Kharkov in the late 19th – early 20th century and the definition of the fundamental factors of interaction between the Personality and the City; third, the generalization of the fundamental principles of coexistence and interaction of the Personality and the City.

Therefore, the article by Lukasheva Lyudmila Timofeevna «The phenomenon of creative personality M.M. Sinelnikov in the socio-cultural space of Kharkov in the late 19th – early 20th century: Personality and City» is a completed independent study of current scientific issues, whose conclusions are logical and reasoned, meets the requirements of SAC of Ukraine and can be recommended for publication in a professional collection of scientific works. culturology.

Key words: cultural science, cultural logical dimension, creative phenomenon, human ideal, sociocultural space.

UDC 792.071.2.027(477.54-25) «18/19»

CULTUROLOGICAL REFLECTION OF THE M.M. SINELNIKOV'S CREATIVE PHENOMENON IN MODERN SCIENTIFIC UNDERSTANDING

Lukasheva Liudmyla – postgraduate Student of the Department of Cultural Studies and information Communications, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Managerial Staff of Culture and Art., Kyiv

The purpose of the article is to analytically measure the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov through the prism of the cultural paradigms of our time.

The methodology of the study consists in using a set of general scientific and concrete scientific methods that correspond to the cultural discourse: historical – to illuminate the problem under study in a historical sequence; system-analytical – for the purpose of coverage and analysis of the elements of the investigated problem; comparative – to establish similarities and differences in the interpretation of historical phenomena in the light of the raised topic; hermeneutic – in order to study and interpret the theoretical provisions of the topic under study; generalization method – with the aim of conceptualizing the main provisions of the topic under study. Scientific novelty consists in addressing the unexplored topic of M.M. Sinelnikov's creative phenomenon and its analytical understanding in the coordinates of modern cultural paradigms. For the first time, an analytical understanding of the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov in the theoretical field of modern Ukrainian cultural schools was carried out. An appeal to the theme of M.M. Sinelnikov's creative phenomenon through the prism of modern cultural paradigms made it possible to identify the fundamental components of the cultural and artistic concept of the phenomenon under study in the coordinates of

post-non-classical humanitarian knowledge. It is from the standpoint of modern cultural studies that significant conclusions have been drawn regarding the role and significance of the phenomenon of M.M. Sinelnikov's creativity and his artistic conception.

Thus, the analytical understanding of M.M. Sinelnikov's creative phenomenon in the coordinates of modern cultural paradigms makes it possible to integrate valuable cultural experience and knowledge of the subject under study into the realities of our time.

A similar perspective of the research poses the problem of culturological reflection of M.M. Sinelnikov's creative phenomenon in modern scientific understanding as an important and promising area of research.

Key words: cultural science, cultural logical dimension, creative phenomenon, human ideal, sociocultural space.

Надійшла до редакції 17.06.2020 р.

УДК 7.067

МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ АДАМА ДІДУРА В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ТА ВІТЧИЗНЯНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Романюк Леся Богданівна – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ

<https://orcid.org/0000-0003-0206-7420>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.359>

leromanyk@ukr.net

Висвітлено багатогранну художню діяльність співака польського походження, вихідця з Галичини Адама Дідюра, який був одним із найвидатніших оперних виконавців на межі XIX–XX століть. Відзначено, що упродовж тривалого часу він жив і творив на теренах Західної України та здійснив значний внесок у становлення і розвиток її музичної культури і освіти як блискучий виконавець, режисер та педагог. Представлено панораму творчих досягнень А. Дідюра у сфері оперного виконавства як провідного співака, запрошеного до кращих світових театрів, серед яких «La Scala» (Мілан) та «Metropolitan Opera» (Нью-Йорк).

Ключові слова: музична культура, мистецька діяльність, оперне виконавство, вокальна освіта.

Постановка проблеми. В історії музичної культури є постаті, значення яких настільки непересічне, що виникає необхідність відродження їх імен та актуалізації діяльності в контексті розвитку не лише національної, але і світової культури і мистецтва минулого і сучасності. До таких особистостей належить оперний співак, педагог і режисер Адам Дідур (1873–1946 рр.). Серед когорти видатних оперних співаків XX ст. Європи і Америки, він посідає особливе місце як уславлений бас, володар феноменального голосу, митець, наділений особливим артистичним талантом. періоду життя і творчості співака. Однак, у сьогоденні різновекторна мистецька практика А. Дідюра залишається поза увагою науковців, а відтак потребує сучасного переосмислення.

Метою даної наукової розвідки є висвітлення багатогранної художньої діяльності А. Дідюра в мистецькій сфері у контексті світової та вітчизняної культури.

Вклад основного матеріалу. Адама Дідюра як співака родом із Галичини і відомого на увесь світ вважають своїм українці й поляки. Упродовж тривалого часу він жив і творив на теренах Західної України та здійснив значний внесок у справу становлення і розвитку музичної культури і освіти як блискучий виконавець, режисер та педагог. З великим успіхом А. Дідур виступав як соліст Міланського театру «La Scala» та «Metropolitan Opera» в Нью-Йорку, співав у Південній і Північній Америці, а також сценах Каїра, Александрії, Парижа, Відня, Кракова, Варшави, Лондона, Чикаго, Монреалю, Києва, Харкова, Львова, Одеси, Петербурга, Москви, Лондона, Барселони, Мадрида, Буенос-Айреса [7]. Виконував провідні оперні партії: Мефістофеля («Фауст» Ш. Гуно, «Мефістофель» А. Бойто), царя Бориса («Борис Годунов» М. Мусоргського), Мельника («Русалка» О. Даргомижського), Дона Базіліо («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Фігаро («Весілля Фігаро» В. А. Моцарта). А. Дідур співпрацював на сцені з такими зірковими виконавцями, як Е. Карузо, М. Баттістіні, Ф. Шаляпін, Н. Мельба, А. Патті, М. Зембріх, співав у спектаклях уславленого диригента А. Тосканіні [3]. Серед учнів А. Дідюра знаходимо імена уславлених співаків різнонаціонального походження, що продовжили його творчу школу, виступаючи на європейських та американських сценах: І. Маланюк, Є. Зарицька, В. Котуляківна-Кальма, Я. Лахетувна-Бурштинович, Т. Юськів, М. Скала-Старицький, О. Ковальський, Ф. Арно, М. Новаковський, Л. Фінце, М. Кляйн, Л. Карольницька, І. Шмериковська-Прийма, Л. Рейнарович, Л. Крушельницька, Л. Карольницька та ін. [8].

Походження А. Дідюра упродовж тривалого часу було утаємничене і навіть рік народження в різних джерелах вказується по-різному. Відтак, Велика Польська Енциклопедія, і Музична енциклопедія

визначають 1874 роком його народження, тоді як насправді це сталося 24 грудня 1873 р. Напередодні Різдва у с. Воля-Сенкова, поблизу м. Сянока (Польща), донька лісника Юзефа Ясінського Вінсента народила позашлюбну дитину. Родина Ясінських походила з дрібної шляхти, а біологічним батьком дитини був місцевий поміщик, граф Яків Бронхвіц-Віктор. Через три роки після народження Адама його мати вийшла заміж за місцевого вчителя та органіста греко-католицької конфесії Антонія Дідур, який його усиновив [4].

Закінчивши гімназію А. Дідур восени 1891 р. поїхав до Львова для подальших занять та вступив до чоловічої учительської семінарії. Змалку володіючи гарним голосом він зацікавився співом і став учасником студентського хору Львівського університету. Саме під час цих хорових занять проявився надзвичайний голос Адама і він упродовж двох років брав уроки вокалу у професора консерваторії Галицького музичного товариства Валерія Висоцького. У той час В. Висоцький користувався великою пошаною як бас-профундо, колишній соліст міланського «La Scala» та інших оперних театрів, а також як талановитий педагог із вокалу. Для А. Дідур, якому було лише 18 років, це був переломний і важливий момент у його майбутній кар'єрі. Методика викладання співу В. Висоцького принесла чудові результати. Серед його учнів – чимало знаменитостей різнонаціонального походження: С. Крушельницька, О. Бандровський, О. Мишуга, Я. Королевич-Вайдова, М. Вітошинський, М. Менцинський, М. Левицький, І. Богусс-Геллерова, М. Гембажевська-Завойська, Є. Гушалевич, Г. Горський, Ч. Заремба, Й. Манн, А. Оконський, Ф. Лопатинська, В. Петровичева, Є. Штрассерн, М. Мокшицька, І. Сологуб-Бокконі та багато інших [6].

Саме В. Висоцький став ініціатором подальшого навчання А. Дідур в Мілані (Італія). Така поїздка була пов'язана зі значними витратами, які юнак не міг собі дозволити, і стала можливою завдяки фінансовій підтримці скромного поштового урядовця, любителя хорового співу Яна Распа, який, вірячи у великий талант А. Дідур, посприяв його від'їзду. Згодом, коли Адам став знаменитістю, він виявив вдячність своєму покровителю, придбавши йому невелику нерухомість поблизу Сянока. В Мілані А. Дідур займається у відомого на той час співака і вчителя Ф. Емеріха (1893–1904 рр.). Відомо, що він винаймав скромне житло в одному будинку із своїми колегами по навчанню, українцями С. Крушельницькою та М. Левицьким. Згодом, у 1906 р., ще на початках грамзапису, в Буенос-Айресі разом із Соломією Крушельницькою він записав на платівки декілька українських народних пісень. Особливо до душі йому припала пісня «Віють вітри, віють буйні», яку М. Лисенко використав в опері «Наталка Полтавка».

Офіційно свою оперну кар'єру співак розпочав у 1894 р. на сцені театру в Пінероло, поблизу Туріна, в опері Джузеппе Верді «Сила долі». Серед задіяних до постановки артистів була і двадцятирічна мексиканська співачка Анжела Аранда Ареллано, яка незабаром стане дружиною А. Дідур. З нею в А. Дідур було п'ять дочок: Єва, Анієла, Ольга, Станіслава, Марія. Дві з них померли у дитинстві від хвороби легень (Анієла в 1916 р., а Станіслава в 1918 р.). Три їхні доньки, Єва, Ольга та Марія (Мері), успадкували співочий талант від батьків і також стали співачками. Близькі, майже родинні стосунки пов'язують А. Дідур із знаменитим диригентом А. Тосканіні, який був хрещеним батьком його старшої доньки Єви та успішно співпрацював із ним на сцені.

Уже у наступному сезоні А. Дідур виїхав до Єгипту, де з успіхом виступав на оперних сценах Каїру й Олександрії в операх «Аїда» Дж. Верді та «Гугеноти» Дж. Мейєрбера і став провідним басовим солістом. 1895 р. співак провів у Латинській Америці, де виступав у театрах Ріо-де-Жанейро та Буенос-Айресу. Той період можна вважати гідним початком великої артистичної кар'єри. У сезоні 1898/1899 рр. він із блиском виступав на сцені театру в Мессині. Навесні 1899 р. у Буенос-Айресі, очікуючи участі у весняному сезоні, познайомився з найвідомішим тенором усіх часів – Е. Карузо. Ця зустріч стала знаменною для обох митців та привела до співпраці і дружби на все життя. Повернувшись до Європи А. Дідур прийнятий до міланського оперного театру «La Scala» [10]. У період з 1899–1903 рр. співак також був заангажований як соліст Варшавської опери, а в 1903–2006 рр. знову виступав у «La Scala» в Мілані.

Мистецьке життя спонукало співака до постійного самовдосконалення та здобуття нових творчих вершин. Відтак, 14 листопада 1908 р. він дебютував у головній ролі в Манхеттенській опері Нью-Йорка в опері «Мефістофель» А. Бойто, а вже через два дні – на відкритті сезону в «Metropolitan Opera» в «Аїді» Верді. Там він заспівав партію жерця Рамфіса у зірковому товаристві: у ролі Аїди – видатна Емма Дестінн, роль Амнеріс зіграла Луїза Гомер, Радамес – Енріко Карузо, батько Аїди (Амонасро – король ефіопців) – Антоніо Скотті, а диригував виставою неперевершений А. Тосканіні, який також дебютував у «Metropolitan Opera». Згодом він буде співати провідні партії у світових оперних шедеврах разом із М. Баттістіні, Ф. Шаляпіним, Н. Мельба, А. Патті, М. Зембріх та ін.

Слід також визнати, що А. Дідур не був (на відміну від багатьох оперних зірок) надто самозакоханим і відданим виключно своєму таланту. Він критично ставився до себе і завжди зважав на вказівки інших авторитетів у сфері мистецтва. Також із гумором митець описує різні ситуації у своїх

спогадах: «...Тосканіні ніколи не робив ніяких компліментів жодному митцеві, – згадував він, – ми всі намагалися задовольнити його, але єдиним знаком, за яким ми могли сказати, задоволений він чи ні, – було те, чи Тосканіні закручує свої вуса. Одного разу, коли я зробив інтонаційну помилку в «Любові до трьох апельсинів» (опера С. Прокоф'єва) – а всі ж знають, що мій персонаж був сліпим – він перебив мене і сказав: «Добре, що ти сліпий, але я не можу погодитися з тим, що ти глухий». Він (А. Тосканіні) диригував «Богомою» (Дж. Пуччіні). Дуже легко випасти з ритму цієї музики. У ролях тоді були: Карузо, Скотті, Фаррар, Сегурола і я. Після першого виступу Тосканіні подзвонив іншому диригенту і передав йому естафету зі словами: «Я гадаю, я поганий музикант – вони допустили занадто багато помилок ...» [16].

Восени 1905 р. А. Дідур вперше виступив у лондонському театрі «Covent Garden». Він співав там, серед інших, головну роль у «Мефістофелі» А. Бойто. Саме там він також вперше зустрів знамениту Неллі Мельбу, яка співала в опері Дж. Пуччіні «Богема» [16].

Уже у 1914 р. А. Дідур став солістом Нью-Йоркської опери, але, незважаючи на це, не відмовився від своєї європейської кар'єри. Він часто виступав у Великому театрі Львова, а також викладав там у Консерваторії Галицького музичного товариства. Загалом артист виступав на сцені «Metropolitan Opera» 729 разів і мав 182 вистави. Велику популярність він здобув і в Росії, де гастролував також чимало [8]. Його славу не затьмарив навіть великий Ф. Шаляпін, який був йому і конкурентом і колегою по сцені. Співак мав вражаючий голос оксамитового забарвлення, широкого діапазону, володів доброю дикцією і бездоганною італійською вокальною технікою. Окрім участі в оперних виставах він часто виступав як камерно-концертний співак. У його репертуарі твори польських, російських, західноєвропейських та українських композиторів (зокрема, солоспіви М. Лисенка).

А. Дідура однаково шанують як поляки, так і українці родом із Галичини, що свідчить про тісні міжнетнічні культурно-мистецькі взаємозв'язки у цьому краї. Він не мало спричинився до становлення високого професіоналізму у сфері музичного виконавства та освіти на теренах західноукраїнських земель. Навіть будучи за кордонами займався благодійністю на користь земляків. Саме з його ініціативи в січні 1915 р. у Нью-Йорку відбувся великий концерт української пісні, кошти від якого призначалися на допомогу вдовам і сиротам Галичини, чоловіки й батьки яких загинули на початку Першої світової війни [5].

Цю подію широко висвітлювала «Свобода», найстаріша газета української діаспори у США, де 5 січня 1915 р. в оголошенні повідомлялося: «У вівторок, дня 19 січня року 1915, о годині 8.30 вечора відбудеться великий концерт артиста Метрополітен-опери в Нью-Йорку, співака – баса світової слави А. Дідура та двох артистів цієї ж опери. Дохід призначений на жертви війни в старім краю». Крім А. Дідура на сцені виступили його колеги з «Metropolitan Opera» – М. Раппорд (американська співачка німецького походження) та піаністка С. Наїмська. З числа українських виконавців мав виступити хор «Нью-Йоркський Боян» під керівництвом М. Гундича та його соліст М. Зазуляк» [11]. У наступному номері газети вміщено статтю під назвою «Небувалий український концерт у Нью-Йорку», у якій сповіщалося, що: «Адам Дідур, знаний більше в широкім світі, ніж серед своїх земляків. Немає на земній кулі держави, немає міста, де б не любувалися його прекрасним басом. Дідур скрізь здобував велику славу й належить до співучих королів світу» [12].

У цій же газеті від 12 січня 1915 р. опубліковано програму концерту, який мав відбутися у «Carnegie Hall», і яка охоплювала твори української, американської та європейської музики та включала: «Вечорниці» П. Ніщинського, солоспіви М. Лисенка, романси С. Монюшка, Ж. Ф. Галля, українські народні пісні та окремі арії з опер С. Гулака-Артемівського, Дж. Пуччіні. З програми концерту стає очевидним, що А. Дідур був добре обізнаний з творчістю не лише європейських, але і українських композиторів. Адже справжній шквал оплесків викликало його могутнє і глибоке виконання солоспіву «Гетьмани, гетьмани» класика української національної музики М. Лисенка та комічна арія Карася «Ой, щось дуже загулявся» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, які належать до найкращого українського вокального репертуару [13].

Згодом з'явилися численні рецензії і відгуки на цей концерт у місцевій американській та зарубіжній пресі, яка дуже схвально відгукувалася про цю подію, відзначаючи український репертуар, а також виконавців. Особливо велике враження справили на публіку, серед якої було багато американців, українські пісні у виконанні А. Дідура. На концерті були відомі особистості, представники еліти. Зокрема, мільйонери Вандербільд та Шваб, православний єпископ Ортинський, нью-йоркський кардинал Ферлей, австро-угорський посол з Вашингтону, австрійський генеральний консул у Нью-Йорку А. Нубер, урядовці та інші відомі люди.

Слід відзначити, що це не єдиний виступ великого польського співака перед українською публікою і з українським репертуаром. Історія цих дружніх для польського та українського народів концертів сягає 1908 р., коли А. Дідур вперше приїжджає до Нью-Йорка. У «Carnegie Hall» він виступив із концертом української пісні зі своєю старшою донькою Євою. Ще один концерт відбувся

в Перт-Амбої 28 лютого 1926 р., де разом із ним у супроводі симфонічного оркестру «Metropolitan Opera» виступали співачки І. Бурська (походженням із Житомира) та Е. Даллос (з Одеси). До участі у цьому концерті також запрошені діти українських емігрантів, які навчалися в консерваторіях США. Співак неодноразово наголошував, що відчувається з українцями дуже добре, як із своїми земляками.

Відомо також, що А. Дідур був у дружніх стосунках з українським оперним співаком М. Голинським, якому намагався допомогти у його артистичній кар'єрі у США. У 1920 р., на прохання батька старша донька Єва, на той час солістка театру «La Scala», сприяла Михайлові в Італії у пошуках учителя вокалу, яким став Е. Гарбіна. Дружні взаємини поєднували також М. Голинського із доньками А. Дідура Євою, Ольгою і Марією. У жовтні 1930 р., повертаючись до Америки з Європи, А. Дідур запросив Михайла до Нью-Йорку з нагоди дебюту його доньки Ольги в «Metropolitan Opera». Співак описував це так: «Прибув я сюди за старанням Адама Дідура, мого приятеля й товариша по покликанню. Прибув головно для однієї цілі: поширити свою артистичну кар'єру на Америку, і мушу ствердити, що в тім незнанім мені світі, де так важко пробитися артистові, коли він думає про вищі щаблі, знайшов я в особі п. Дідура щиро людину з широкими артистичними зв'язками, яка дійсно щиро й безінтересовно намагалася ввести мене в широкий артистичний світ» [2; 46]. Адам справді хотів допомогти Михайлові пробитися на високу сцену. Він вже заздалегідь вів перемовини з одним із впливових спонсорів «Metropolitan Opera» і мав надію, що цей задум реалізується позитивно. На жаль, сподівання обидвох митців так і не справдилося.

Цікаво, що М. Голинський у своїх спогадах стверджує, що А. Дідур мав половину польської (по батькові), а половину української крові (по мамі). «Офіційно він був поляком і під впливом свого батька, польського графа; але з великої любови до своєї українки-мами в ньому, в його серці і душі, тліла іскра любови до українського, як він казав, руського народу» [2; 47]. При нагоді А. Дідур завжди повертався у свій рідний край, на Західну Україну, де виріс, навчався, мав широке коло друзів, колег по мистецькій діяльності і однодумців, проводив широку педагогічну і концертну діяльність. На Станіславівщині жила його родина, яку співак неодноразово відвідував, не жалкуючи при цьому ні свого часу, ні коштів. Про це писав у своїх «Спогадах» М. Голинський. Він стверджував, що вперше почув А. Дідура у Станіславові на його концерті в залі польського театру ім. С. Монюшка в 1911 р., коли був учнем польської гімназії та співаком відразу у трьох місцевих хорах. Цей виступ став справжньою подією для міста і усіх шанувальників музичного мистецтва, адже А. Дідур уже був зіркою світового рівня. «Станіславівські поляки гордилися, якого то великого співака вони мають, а знова українці їм заперечували, бо, мовляв, вони не мають права гордитися, бо Дідур є українець, а не поляк» [2; 47]. М. Голинський передає свої враження від надзвичайного виступу А. Дідура: «Вже сама його поява всіми заволоділа. Обличчя мов різьблене, високе чоло, буйне кучеряве волосся... Ідеальний тип великого співака, яким Дідур в дійсності був. Все стихає – в салі зробилося тихо-тихо, Дідур дає знак акомпаніаторові і починає співати «Das Madchen und das Todt». Ця пісня скомпонована вся на середніх і низьких нотах, для великого тубального голосу, і Дідур так велично відспівав, як цілі органи. Я чув її в моєму житті багато разів, але ніхто її так не відспівав, як великий Дідур Я, слухаючи її, щораз обтирає влізливі сльози, яких не міг ніяк стримати. Ціла програма, в якій приходили різні бас-баритонові партії, де були і низькі, середні, і високі ноти – була одним великим тріумфом» [2; 48].

Життя А. Дідура тісно пов'язане з Львівщиною. Адже саме тут він навчався і робив перші кроки на шляху до свого творчого зростання як співак. Тож не випадково, що у 1932 р. після завершення своєї оперної кар'єри, він оселився у Львові. Сім років А. Дідур займався педагогічною роботою та керував оперною студією в консерваторії ім. К. Шимановського, був керівником Львівської опери, де як режисер здійснив низку оперних постановок [15]. Серед учнів А. Дідура, яких він навчав у консерваторії ім. К. Шимановського у Львові були українці і представники інших національностей, зокрема, поляки, що свідчить про високий рівень міжетнічних культурно-мистецьких взаємин у сфері музичної освіти. Серед них: Є. Зарицька, І. Маланюк, М. Скала-Старицький, О. Лепкова, І. Шмериковська-Прийма, Л. Рейнарович, М. Новаковський, О. Ковальський, Л. Карольницька, Л. Фінце, Л. Каратницька, З. Кульпінська, Я. Лашетувна, З. Пеговський, Т. Терень-Юськів. Троє перших із них стали майстрами оперної сцени світового рівня. У 1936 р. Т. Терень-Юськів зіграв роль Єжи Хіла у художньому фільмі «Американська пригода» (сценарій: Святополк Карпінський, режисер: Рішард Ординський), який, на жаль, не зберігся до нашого часу. У своїх спогадах І. Маланюк пише, що «Дідур мав свої, зовсім не традиційні, але дуже ефективні методи навчання. Студенти цілий день сиділи в класі, слухали один одного. Кожен брав щось для себе із зауважень професора і вчився на помилках інших» [9; 31]. У педагогічній роботі А. Дідур, спирався на методичні засади навчання співу своїх педагогів Висоцького і Емеріха та на власний досвід виконавця. Тому водночас із розвитком голосових можливостей своїх підопічних він намагався розвивати та вдосконалювати їх артистично-виконавські можливості, навчаючи сценічної культури.

А. Дідур стверджував, що не можна досягнути виконавської майстерності, працюючи над вокальною технікою лише в класі. Тому намагався залучити своїх учнів до сценічних виступів за кожної сприятливої нагоди. Так, у травні 1939 р. він домігся виступу своїх студентів на сцені оперного театру в опері «Аїда» Дж. Верді. У ролях були: Я. Ляхетувни (Аїда), І. Маланюк (Амнеріс), Л. Фінце (Радамес), Т. Юськів (Амонасро). Цей факт представлено у автобіографічній книзі І. Маланюк «Голос серця: Автобіографія співачки»: «Ми працювали як професійні артисти: з першим режисером театру Улухановим та головним капельмейстером Адамом Солтисом у супроводі хору та оркестру, у театральних костюмах, з декораціями» [9; 32].

У 1939 р. А. Дідур приїхав до Варшави, де йому запропонували посаду директора Великого театру. Є інформація про те, що до цього ж театру він мав намір заангажувати свою талановиту ученицю І. Маланюк, але її праці завадила війна. Під час німецької окупації група учнів А. Дідура зростає. Серед них був Францішек Арно, а також Мечислав Фогг, співак, відомий ще до війни, Марія Фолтін, згодом примадонна Варшавської опери. Разом із диригентом Жигмунтом Латошевським А. Дідур спонсорував польські концерти в кафе «Гастрономія», де крім його учнів виступали інші відомі співаки. У 1945 р. А. Дідур став професором Вищої музичної школи та першим директором оперного театру в Сілезії – спочатку в Катовіцах, а потім у Битомі (Польща). Тут він і помер раптово 7 січня 1946 р. від серцевого нападу під час занять у музичній школі [14].

Висновки. Отже, у світовій та вітчизняній музичній культурі є постаті, які своєю діяльністю збагатили її досягненнями непересічної вартості. Серед таких митців, безумовно, слід відзначити співака польського походження, вихідця з Галичини А. Дідура. Він був одним із найвидатніших оперних виконавців XIX–XX ст., володів феноменальним голосом широкого діапазону, виразною дикцією і бездоганною вокальною технікою, активно здійснював концертну діяльність. Співак виступав на провідних сценах світу та активно концертував на теренах своєї «малої Батьківщини», у Галичині, тим самим підкреслюючи своє походження та сприяючи піднесенню рівня вокально-виконавської культури і процесу професіоналізації у сфері музичного мистецтва.

У репертуарі А. Дідура твори західноєвропейських, польських, російських, українських композиторів, зокрема, солоспіви М. Лисенка. Еталоном оперного баса вважають А. Дідура чимало виконавців, серед яких сучасний українсько-американський співак С. Шкафаровський, соліст «Metropolitan Opera» в Нью-Йорку. А. Дідур досягнув вершин вокальної майстерності та успіху у своїй кар'єрі виконавця. Про це свідчить те, що він виступав у оперних спектаклях на рівних умовах із такими видатними зірками оперної сцени, як Е. Карузо, М. Баттістіні, Ф. Шаляпін, Н. Мельба, А. Патті, М. Зембріх, а в його репертуарі були провідні партії у найвидатніших операх західноєвропейських і російських композиторів.

Досягнення А. Дідура не обмежувалися виключно високопрофесійним виконавством, але й включали педагогічну практику, яка виявилася також важливою ланкою його діяльності. Ця сфера його зацікавлень проявилася саме на його рідних землях – у Західній Україні та у Польщі. Як професор Консерваторії ім. К. Шимановського Галицького музичного товариства у Львові, а згодом викладаючи у Варшаві і Катовіцах Адам Дідур виховав плеяду високопрофесійних співаків, серед яких і українці і поляки за походженням. Вони перейняли його високу європейську школу вокальної майстерності, яку згодом продовжили у своїй творчій діяльності та педагогічній практиці на теренах України, Польщі, Австрії, Німеччини, Америки, Канади та інших країн світу.

Список використаної літератури

1. Вайда-Королевич Я. Жизнь и искусство (Воспоминания оперной певицы). Л.-М.: Искусство, 1965. 344 с.
2. Голинський М. Т. Спогади. [упоряд. : Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич]. Львів : Апріорі, 2006. 616 с. : 20 с. ілюстр.
3. Дидур о Шаляпине и Собинове. *Театр*. 1909. № 490. С. 10.
4. Енциклопедія Сучасної України / НАН України, Наук. т-во ім. Т. Шевченка, Координаційне бюро Енциклопедії Сучасної України НАН України. Київ : Поліграфкнига, 2007. 708 с.: іл.
5. Житкевич А. Польський співак Адам Дідур та українська пісня. URL : <http://meest-online.com/culture/polskyj-spivak-adam-didur-ta-ukrajinska-pisnya/>
6. Жишкович М. Львівський період діяльності Адама Дідура. *Солоспів*: культурно-мистецький часопис кафедри сольного співу Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2013. № 3, № 4. С. 6; С. 7.
7. Левик С. Ю. Записки оперного певца. Москва : Искусство, 1962. 712 с.
8. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові: в 2-х т. : монографія. Львів : Сполом, 2003. Т. 1. 287 с., Т. 2. 199 с.
9. Маланюк І. Голос серця : автобіографія співачки / [пер. із нім. А. Ільницької; комент., довід. відділ Б. Котюк]. Львів : Collegium musicum Львів. т-ва Р. Вагнера, 2001. 306 с. : іл.

10. Мельник І. Всесвітній бас Адам Дідур. *Zbruch*. 24.12.2013.
11. Оголошення. *Свобода*. 5.01.1915. С. 3.
12. Небувалий український концерт у Нью-Йорку. *Свобода*. 9.01.1915. С. 2.
13. Програма концерту. *Свобода*. 12.01.1915. С. 2.
14. Neuer A.; Kański J.; Gowarzewska-Griessgraber R.; Sienkiewicz-Woskowicz M. Adam Didur : Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2005. 124 c.
15. Mazepa L. Z. Adam Didur we Lwowie : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu (Wrocław), 2002. 261 c.
16. Panek W. Adam Didur – bas wszechczasów. URL : <https://maestro.net.pl/document/ksiazki/Panek,Didur.pdf>

References

1. Vaida-Korolevych Ya. Zhyzn i iskusstvo (Vospomynanyia opernoi pevytsy). L.-M. : Искусство, 1965. 344 с.
2. Holynskiy M. T. Spohady. [cf. : H. Tykhobaieva, I. Kryvoruchka, D. Bilavych]. Lviv: Apriori, 2006. 616 p. : 20 s. ilustr.
3. Dydur o Shaliapyne y Sobynove. Theater. 1909. № 490. S. 10.
4. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy / NAS of Ukraine, Nauk. t-vo im. T. Shevchenka, Koordynatsiine biuro Entsyklopedii Suchasnoi Ukrainy NAN Ukrainy. K.: Derzhavne holov. pidpriemstvo respublikanskoho vyrobnychoho obiednannia «Polihrafknyha», 2007. 708 s. : il.
5. Zhytkevych A. Polskyi spivak Adam Didur ta ukrainska pisnia. <http://meest-online.com/culture/polskyj-spivak-adam-didur-ta-ukrajinska-pisnya/>
6. Zhyshkovych M. Lvivskiy period of activity of Adam Didur. / Solospiv. Kulturno-mystetskyi chasopys kafedry solnoho spivu Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka № 3 (13), veresen-zhovten. № 4 (14). S. 7.
7. Levyk S. Yu. Zapysky opernoho pevtsa. Moscow: Art, 1962. 712 p.
8. Mazepa L., Mazepa T. Shliakh do Muzychnoi Akademii u Lvovi: v 2-kh t. : monohrafiia. Lviv: Spolom, 2003. T. 1. 287 с., T. 2. 199 s.
9. Malaniuk I. Holos sertsia: avtobiohrafii spivachky / [per. with him. A. Ilnytskoi; comment., dovid. viddil V. Kotiuk]. Lviv: Collegium musicum Lviv. t-va R. Vahnera, 2001. 306 s. : il.
10. Melnyk I. Vsesvitnii bass Adam Didur. *Zbruch*. 12/24/2013.
11. Oholoshennia. *Svoboda*. 5.01.1915. S. 3.
12. Nebuvalyi ukrainskyi kontsert u Niu-Yorku. *Svoboda*. 9.01.1915. S. 2.
13. Prohrama kontsertu. *Svoboda*. 12.01.1915. S. 2.
14. Neuer A.; Kański J.; Gowarzewska-Griessgraber R.; Sienkiewicz-Woskowicz M. Adam Didur. : Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2005. 124 s.
15. Mazepa L. Z. Adam Didur we Lwowie : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu (Wrocław), 2002. 261 s.
16. Panek W. Adam Didur – bas wszechczasów <https://maestro.net.pl/document/ksiazki/Panek,Didur.pdf>

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АДАМА ДИДУРА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Романюк Леся Богдановна – кандидат искусствоведения, доцент
ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет
имени Василия Стефаника», г. Ивано-Франковск

Охарактеризована многогранная художественная деятельность певца польского происхождения, выходца из Галиции Адама Дидура, который был одним из самых выдающихся оперных исполнителей на рубеже XIX–XX веков. Отмечено, что на протяжении длительного времени он жил и творил на территории Западной Украины и осуществил значительный вклад в становление и развитие ее музыкальной культуры и образования как блестящий исполнитель, режиссер и педагог. Представлена панорама творческих достижений Адама Дидура в сфере оперного исполнительства как ведущего певца, ангажированного лучшими мировыми театрами, среди которых: «La Scala» (Милан) и «Metropolitan Opera» (Нью-Йорк).

Ключевые слова: музыкальная культура, художественная деятельность, оперное исполнительство, вокальное образование.

ARTISTIC ACTIVITY OF ADAM DIDUR IN THE CONTEXT OF WORLD AND DOMESTIC MUSICAL CULTURE

Romaniuk Lesia – Candidate of Art Criticism (Ph.D.), Associate Professor, doctoral student of the
Prekarpathian National University named after V. Stefanyk, Ivano-Frankivsk

The article presents the multifaceted artistic and educational activity of Adam Didur – a singer of Polish origin and a native of Galicia, who was one of the most outstanding opera singers at the turn of the XIX–XX centuries. It is noted that for a long time he lived and worked in Western Ukraine and made a significant contribution to the formation and development of its musical culture and education as a brilliant performer, director and teacher. A wide range of Adam Didur's achievements as a leading singer who was engaged in the world's best theaters: La Scala (Milan) and Metropolitan Opera (New York).

Key words: musical culture, artistic activity, opera performance, vocal education.

UDC 7.067

ARTISTIC ACTIVITY OF ADAM DIDUR IN THE CONTEXT OF WORLD AND DOMESTIC MUSICAL CULTURE

Romaniuk Lesia – Doctor (Candidate) of Art Criticism (Ph.D.), Associate Professor, doctoral student of the Precarpathian National University named after V. Stefanyk, Ivano-Frankivsk

The aim of the article is a consistent coverage of the multifaceted artistic activity of Adam Didur in the context of the world and domestic culture.

Research methodology is based on the use of general methods of cognition: scientific analysis and synthesis, generalization.

Results. Among the outstanding artists, who made substantial contribution to the treasury of the world and local music culture, the figure of Adam Didur, a singer of Polish origin and a native of Galicia, is undoubtedly worth close examination. He was one of the most outstanding opera performers of the XIX–XX centuries, gifted with a phenomenal wide range voice, expressive diction and impeccable vocal technique. The singer performed on leading world stages, including La Scala (Milan) and Metropolitan Opera (New York). At the same time A. Didur actively gave concerts in Galicia, in that way emphasizing his origins and helping to raise the level of vocal and performing culture and to improve the process of professionalization in the field of music. When he reached the pinnacle of vocal skills and success in his career, he took part in opera performances with such outstanding stars of the opera scene as E. Caruso, M. Battistini, F. Chaliapin. N. Melba, A. Patti, M. Zemrich, and in his repertoire there were leading parts in the most outstanding operas of Western European and Russian composers.

Novelty. The scientific novelty of the research is the clarification, expansion and concretization of information about the artistic activity of the singer A. Didur from the standpoint of modern vision.

The practical application of the study is the possibility of using the results in the development of lectures, special courses, curricula and manuals on music history, vocal art history, related arts for regional secondary and higher educational institutions of humanities and arts.

Key words: musical culture, artistic activity, opera performance, vocal education.

Надійшла до редакції 2.10.2020

УДК 930.85(477.82)+94(477) «20» (092)

КУЛЬТУРНО-МОРАЛЬНІ ЦІННОСТІ ЕЛІТИ В ТРАКТУВАННІ В.К. ЛИПІНСЬКОГО

Шостак Віктор Михайлович – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології, Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк, Україна

<http://orcid.org/0000-0002-4837-9633>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.360>
victorsh359@ukr.net

Проаналізовано окремі аспекти формування національної еліти та значення цієї верстви для розвитку суспільства. Розглянуто погляди В. Липинського щодо недоліків виборчої системи та її вплив на культурні цінності суспільства. Висвітлюється бачення мислителя сутності поняття аристократії та значення релігії і церкви в духовному поступі суспільства. Простежуються три головні моделі державно-церковних відносин, що відображають морально-культурні уявлення політичної еліти. Наголошується на актуальності поглядів В. Липинського в сучасних умовах українського державотворення.

Ключові слова: культурні цінності, еліта, релігія, церква, особистість, моральні уявлення, українське державотворення.

Постановка проблеми. Питання формування, розвитку і функціонування української національної еліти завжди були актуальними в нашій історії. Всі здобутки і невдачі українського народу у великій мірі пов'язані з діяльністю його провідної верстви, її цінностями і фаховими характеристиками. Проблеми взаємовідносин широких верств суспільства з невеликим прошарком людей, які ухвалюють доленосні рішення залишаються мало усвідомлюваними і недостатньо вивченими. В цьому контексті життєвий шлях В. Липинського, його теоретична спадщина, думки та ідеї мають величезне значення і є актуальними для подальшого соціокультурного розвитку України.

Мета статті – визначити провідні світоглядно-культурні координати В. Липинського щодо функціонування держави та її еліти, порівнюючи минулі і сучасні процеси в українському суспільстві крізь призму його поглядів.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні філософсько-теоретичних і загальнонаукових методів. Зокрема використані аналітично-історичний метод, синтез і абстрагування,

метод порівняння, систематизації і реконструкції соціокультурних явищ. Головним джерелом для дослідження стала науково-теоретична спадщина В. К. Липинського.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Погляди В. Липинського не стали до останнього часу предметом системного аналізу. Ідеї мислителя епізодично згадувались у засобах масової інформації, газетах і журналах. Серед небагатьох спроб класичного наукового аналізу варто згадати О. Пашкову, яка використовує працю «Листи до братів-хліборобів» для аналізу цінностей еліти в умовах трансформаційного суспільства [5]. С. Опрятний виявляє взаємовідносини еліт у культурних координатах; його висновки багато в чому співзвучні з ідеями В. Липинського, хоча безпосередньо його праці він не згадує [10]. На не громадянськості української еліти наголошує й О. Корнієвський [6]. Відомий український дослідник С. Телешун вбачає в цінностях українського правлячого класу «візантійські» риси. Загальні риси сучасних регіональних правлячих кіл є предметом аналізу К. Богомаза, М. Головатого. С. Вовканича та ін. [1-3]. Для цих науковців притаманний більш політологічний аспект, але їхні висновки виходять на культурологічний рівень узагальнення. Крім цього, безпосередні праці В. Липинського з обраної тематики залишаються поза увагою дослідників. Зокрема це стосується праці «Релігія і церква в історії України». Розлогі цитати з цієї роботи вперше використовуються у запропонованій статті, наукова новизна якої полягає у спробі проаналізувати оригінальні науково-теоретичні висновки В. Липинського щодо взаємовідносин еліти з громадянським суспільством у контексті еволюції українського культурного світу в просторі і часі. Чи не вперше робиться спроба вказати на стратегічне бачення В. Липинським ролі релігії і церкви в соціокультурному розвитку країни та її еліти, прослідковується взаємозв'язок культурного рівня провідної верстви з політичними практиками, актуальними у сучасних умовах України.

Виклад матеріалу дослідження. Для В. Липинського характерне власне бачення функціонування державної влади. Він, спираючись на аналіз загальнонародського і, власне, українського досвіду, визначає світоглядні принципи організації та культурні пріоритети управління країною. Ці орієнтири пронизують усі його наукові здобутки і практичну діяльність. Так, у праці про роль релігії і церкви в історії України автор переконує, що не можна маніпулювати настроями населення у своїх корисливих, вузько партійних інтересах. В. Липинський застерігає українців від зайвої довірливості популярним гаслам і лозунгам. Цілком слушно попереджає, що зовнішню демократичну процедуру і риторику можуть використовувати діячі, інтереси яких далекі від реальних потреб суспільства. Такі висновки він робив, спостерігаючи революційні події 1917–1922 рр. Події новітньої української історії після 1991 р., на жаль, у багатьох випадках підтверджують правдивість його слів. Особливо актуальними виявились ці застереження останнім часом, коли за допомогою засобів масової інформації стало можливим маніпулювати свідомістю мільйонів людей.

В. Липинський зазначав, що він не демократ, бо вважає псевдо народовладний демократичний метод організації громадського життя непродуктивним і згубним для України. Такий спосіб спілкування з громадянами, на думку В. Липинського, спирається на спекуляції найгіршими інстинктами мас і веде, власне, народ до загибелі. Автор зазначає: «люблю народ, але не живу з «народної любові». І не вірю в те, щоб правда і добро ісходили від розпалених агітаторами хвилимих пристрастей випадкової арифметичної більшості, а навпаки вірю в досвід історії людства, який вчить, що всі громадські цінності були завжди сотворені уміючою панувати над своїми та чужими пристрастями, організованою та непохитною в своїх переконаннях меншістю» [7]. Таким чином В. Липинський бачить вади виборчої системи, що спирається на здобуття простої більшості голосів виборців. Така система в певній мірі формує відповідні характеристики потенційної політичної еліти, яку визначає виборець своїм голосуванням. Автор слушно передбачає складності цього процесу. Адже не всі громадяни мають достатній рівень освіти, життєвого досвіду, моральної культури та відповідальності. Часто емоційна природа людини штовхає її на прийняття легких рішень, а політики говорять те, що подобається пересічному громадянину. Не можна применшувати й зрілість і мудрість українців, але В. Липинський у великій мірі правий, коли зазначає, що «люди звичайно хочуть того, що їм подобається, подобається ж звичайно те, що вимагає найменшої праці, найменшої прикраси, найменшого зусилля, то кандидати на ласку самодержавного народу мусять оцих найбільше популярних–найбільше милих для більшості – способів у своїй боротьбі за народну прихильність вживати. Отже, коли мої противники перед народом брешуть, то і я мусів би брехати; коли вони підлещуються до народу, то і я мусів би підлещуватись; коли вони цькують людей проти мене, граючи на їх темноті і на їх злості, заздрості, зажерливості, ненависті – то і я мушу цькувати народ проти них, так само використовуючи його неосвідомленість і граючи на тих самих–найгірших інстинктах. Інакше я конкуренції не видержу; народних голосів, чи то пак популярності, для своїх поглядів не здобуду, і, будучи народолюбцем, стану «ворогом народнім», тільки завдяки більшій зручності моїх противників в обдурюванню цього народу» [7]. По суті, автор додає штрихів до розуміння поразки українців у змаганні з історією протягом багатьох віків. Його критичне ставлення до

народних мас і до вибраних лідерів імponує своєю реальною оцінкою ситуації та намаганням її змінити. Автор пропонує українцям без зайвих образ подивитись на себе у дзеркало, побачити власні вади і раціонально осмислити себе та навколишній світ, свою історію, культурні стереотипи, особливості ментальності. Прикро, але ситуація знову повторюється. Люди обирають політичних лідерів згідно власних уподобань, ті орієнтуються на масові настрої, а потім самі ж розчаровуються в їх діяльності. Недовіра наростає, що призводить до чергової поразки.

Липинський спостерігав це у першій половині ХХ ст. Подібні речі, на жаль, можемо фіксувати і в першому двадцятилітті ХХІ ст. Наші вибори – це, скоріше, уникнення відповідальності, передача власних соціокультурних обов'язків і повноважень іншим людям, бажання помститися попередній владі з боку пересічного виборця. Хтось це розуміє і пропонує «нову політичну еліту», яка більш цікава, молода, креативна.

Телевізор і Інтернет «переконують» у цьому суспільство і через легітимні вибори відбувається чергова зміна еліт. Хоча насправді жодних якісних змін не відбувається, настає нове розчарування.

Сучасні українські науковці називають такий стан дистресовим архетипом. Причина формування дистресових архетипів – професійна невідповідність влади до адекватного управління соціумом. Йде процес імітації пошуку адекватних реакцій на кризу. Елементи такого стану спостерігаємо в українському суспільстві особливо чітко в останній час. На думку О. Донченко та Ю. Романенка «трагедія полягає в тому, що при фактичній зупинці, блокуванні соціального інтелекту триває надходження нової незнайомої інформації, яку неможливо «перетравити» в ситуації пост-революційного хаосу і яка осідає в історичній пам'яті як шум. У такому вигляді вона не стає соціальним досвідом і є фактично безкорисною, зберігається в підвалинах соціетальної психіки як негативне, тяжке враження-переживання» [4; 96].

Це передбачав В. Липинський, коли наголошував, що через такі псевдо вибори до влади приходять меншість, яка не несе жодної політичної відповідальності. Ця відповідальність перекладається нею на народну більшість, завдяки якій новий політичний клас приходять до влади. Обрана політична еліта оглядається на підтримку народу, а той усувається від конкретних дій і сподівається на компетентність нової влади. Вони звинувачують одне одного і система управління стає ще більш неефективною. У концепції В. Липинського – це демократична меншість, «яка править іменем народної більшості і тому не несе за свої діла ніякої відповідальності, бо вся відповідальність тоді перекладається на «суверенний народ», який її вибрав, а вона сама необхідну піддержку і признание більшості здобуває собі тим, що вона до народу облесливо говорить, а не тим, що вона для народу добре робить». Тому автор наголошує, що ефективна діяльність провідної верстви полягає не в «найдемократичнішим» пристосовуванню себе до змінливих і нерозумних примх розпорошеної більшості, а в найбільшій, послідовній і неперервній зусиллю своєї волі, свого розуму, своєї власної «організованості» для вирішення важливих проблем суспільства.

В. Липинський ставить ще одне важливе питання про сутність політичної еліти. Вона повинна бути національною аристократичною верствою, яка бачить українську державу в її історичній еволюції, відчуває свою єдність із народом, знає ефективні засоби для його організації і руху вперед. Народ є єдиним зі своєю провідною верствою, бо довіряє їй і бачить спільні перспективи у власній державності, відчуває культурну єдність із нею. В. Липинський переконаний, що держави здобуваються лише спільним, організованим зусиллям громадян і влади, які однаково думають, діють, мріють. Їх об'єднує велика мета, що потребує великих зусиль духу і повсякденної праці. Мислитель переконаний, що політична еліта «це група людей, що витворює певні культурні, моральні, політичні і цивілізаційні вартості» [7; 130].

В. Липинський, поляк за національністю, своїм життєвим прикладом показав власну прихильність до українській державності. Він досить слушно застерігав українців від згубної ідеї, що головне для людини є матеріальні блага, які можна здобути і без власної держави. Подальші події показали, що така формула в кінцевому підсумку призводить до втрати не тільки державності, але й до повної матеріальної і культурно-духовної деградації. Про це слід пам'ятати сьогоднішнім поколінням українців, щоб трагічні події не повторилися на українських землях через сто років. Досить слушно С. Опратний нагадує висновки авторитетних зарубіжних дослідників щодо політичної культури. Для Г. Алмонда, Д. Дівайна, Л. Дітмера та інших – це вся сукупність духовних явищ і символів [10; 92].

У цьому контексті цікавими є думки В. Липинського щодо ролі і значення релігії та церкви, які виконують найважливішу культурно змістовну функцію в житті суспільства. З однієї сторони він зазначає, що питання розвитку церковних структур не терплять некомпетентного втручання із зовні. Мислитель переконаний, що політики не можуть визначати статус тієї чи іншої церкви, вказувати на духовно-релігійні пріоритети в діяльності тієї чи іншої конфесії. Складається враження, що автор виступає за широку автономію служителів церкви, надання їм повної свободи дій. Однак ця свобода передбачає відповідний рівень усвідомлення себе і суспільства в координатах ефективної української

держави. Тобто діяльність церкви вмонтована в інтереси удосконалення громадянського суспільства. Таким чином церква стає потужним інститутом виховання морально і соціально відповідального громадянина. Такий громадянин головними для себе бачить вищі духовні цінності, а не швидкоплинні спокуси матеріального життя. Утворюється єдине ціннісне розуміння призначення людини і влади перед вищими смисложиттєвими сенсами. Звідси якісно нова парадигма ставлення до своїх практичних дій. В такій системі місця для соціальної демагогії і низьких інстинктів юрби, про які попереджав В. Липинський, стає все менше. Як результат – принципово нове розуміння призначення політичної еліти, яка проходить через прискіпливу оцінку громадян і несе з ними солідарну відповідальність за свої дії. Думки волинського аристократа перегукуються з теорією Конфуція, який попереджав: для того, щоб розраховувати на право управляти, необхідно навчитися дотримуватися моральних норм [10; 92].

Саме це мав на увазі В. Липинський, коли розумів ефективну діяльність органів державної влади. Він закликав розрізнити справжню політичну діяльність і її імітацію через безкінечні обговорення, безглузді дискусії, намагання замінити конкретні дії агітаційними промовами та яскравими шоу. Тобто справжня політика для В. Липинського – це глибока теорія і доцільні засоби діяльності державної влади. Тому він попереджав читача: «коли говоритиму про «політику», то розумітиму під цим словом не газетну, вічеву чи парламентарну партійну лайку та бійку, а науку і штуку будування та зберігання держав, науку і штуку способів державної організації громадського життя. І коли говоритиму про релігію, то розумітиму під цим словом всяку – виразною догмою окреслену, певним ритуалом виявлену і окремою духовною організацією репрезентовану – громадську віру в Вищі Сили, послух яким і виконання їх законів єсть потребою і обов'язком людей, що до даної релігії належать» [7]. У сучасних умовах «питання про цінності стає особливо саме за умов трансформації суспільства. Глобальні зміни спричиняють потужні трансформації культурних основ функціонування суспільства – життєвих настанов, цінностей політичних та ідеологічних уподобань, ставлення до моралі та традицій тощо» [5; 26].

Отже, призначення церкви – 1) вироблення досконалих богословських і теологічних концепцій, що відповідають вимогам часу і суспільства; 2) досконала система культів і ритуалів, які передбачають прилучення до духовного єднання віруючих та їхню співпричетність до сакральних вічних істин; 3) виховання у громадян розуміння дії Вищих Сил в суспільстві та потреби бути і діяти згідно духовних законів, що розгортаються в суспільстві через усвідомлення своїх обов'язків окремою людиною у своїй повсякденній практичній діяльності.

В. Липинський бачив три моделі взаємовідносин державної влади з церковно-релігійними структурами. Ці відносини і саме сприйняття церкви у великій мірі визначаються рівнем інтелектуального і культурно-духовного розвитку правлячих кіл. Перший варіант розвитку подій – повна концентрація влади в руках державних чиновників. Жодних компромісів бути не може, церква стає частиною державного апарату і виконує всі вказівки існуючої влади. Правляча еліта зосереджує в своїх структурах всю повноту світської і духовної компетенції. На думку В. Липинського, в такій системі відбувається заміна звичних понять і уявлень. Правляча верхівка перетворюється на своєрідну касту недоторканих духовних авторитетів, які знають абсолютну правду і істину. Лише ці люди перебувають у містичному єднанні з вищими силами і ведуть народ до всеосяжного щастя. Тому їм дозволяється все, в тому числі і право знищувати ворогів, які заважають всенародному руху до царства справедливості і свободи. Створюється своєрідна релігія з відповідними кльтами святих вождів і принесенням жертв в умовах загальної істерії. Великі репресії виправдовуються великими цілями і величними завданнями. Тобто «державна влада світська єсть разом з тим і найвищою владою духовною. Меч та ідея сполучені тут в одних руках... правляча організуюча верства складається з елементів войовничих, але таких, які не належать до якогось матеріально продукуючого класу, які не беруть персонально участі в продукції, не творять нових матеріальних цінностей... така правляча войовнича меншість здобуває собі авторитет тим, що вона репрезентує не тільки силу людську, матеріальну, але й силу надлюдську, духовну» [7]. В.Липинський описував подібний приклад в умовах більшовицької Росії: «горстка більшовиків править багатомільонною Росією не тому, що вони єсть «найчистішими» представниками соціалістичної віри. Ніхто не визнає авторитету більшовиків, як найкращих хліборобів чи найкращих промисловців і не для цього вони в очах «народу» потрібні. Весь їх авторитет, вся їх потрібність держитися на цьому, що вони своїм виконанням всемогутчих та єдино істинних «наукових законів» соціалістичної віри мають ущасливити людскість. І хто в Росії не вірить в таку надприродну силу більшовицьку і хто відважується про це голосно говорити, того більшовицька держава при допомозі своєї поліції, своєї світської сили, переслідує і замикає в «чрезвычайку». При такому способі організації державного життя, влада світська і влада духовна, держава і церква, поліція і духовенство нероздільні і нерозлучні. Так, зрештою, буває в багатьох інших державах – з тією одночасною великою різницею, що ті колишні держави використовували для своїх світських, матеріальних цілей ту чи іншу, але людям

вроджену, стихійну ірраціональну віру в Бога, містицизм релігійний, а держава більшовицька використовує містицизм матеріалістичний, дуже подібний до містицизму магії» [7].

Таким чином В. Липинський узагальнював світовий досвід державно-церковних відносин. Особливо вдало він змальовував специфіку більшовицької Росії, яка в багатьох елементах продовжується в Росії XXI ст. Тільки ідея всесвітньої більшовицької революції замінюється гаслами «русского мира», а «закони соціалістичної віри» перетворюються на «истинную православную духовность и скрепы». Російська влада популяризує містичну віру в особливий євразійський шлях, який вимагає фанатичної підтримки громадян, агресивності і нових військових завоювань. Ну і, звичайно, – постійна боротьба з внутрішніми і зовнішніми ворогами, які хочуть забрати в росіян віру в святого царя-визволителя всіх пригноблених російськомовних мешканців в усіх куточках світу. Як наслідок – абсолютна влада силових структур, яким дозволяється все, і виправдовується якоюсь незрозумілою псевдо-сакральною доцільністю та освячується вищою владою.

В Україні спроби створення правлячої войовничої меншості отримують спротив громадянського суспільства. Хоча і ефективна система державного управління не створена. А церковні інститути не стали морально-духовною альтернативою світській владі. Багатьом представникам української політичної еліти вигідніше «гратися» в політику, ніж працювати в ній в державних інтересах. Спостерігається духовна солідарність як правлячої верхівки, так і основної маси суспільства. Система цінностей влади сама визначає політичні параметри державного життя [5; 27].

Суть наступної концепції державно-церковних відносин, на думку В. Липинського, полягає у тому, що держава відмовляється визнавати церкву повноцінним суб'єктом життя країни. Релігійні-моральні почуття вважаються досить відносними і релятивними. Питання духовності залишаються приватною справою, в яку світська влада не повинна втручатися. Тому політики відмовляються від допомоги церкви, бо переконані, що для регулювання життя держави достатньо ефективних світських законів і правильних дій чиновників від влади. На думку мислителя «місце релігії, церкви і духовенства в таких державах займає «наука», преса та партійна інтелігенція, яка репрезентує не одну громадську віру, а тисячі різних «вір», що завзято між собою конкурують і б'ються за «народню більшість». Релігія в цьому методі організації державного життя відіграє роллю таку саму, як всяке інше «переконання», як всяка інша світська віра. Коли хтось думає, що в «народні вибранці» вискочити і собі на життя заробити легше при допомозі пропаганди якоїсь нової релігії і нової церкви, ніж при допомозі торгівлі, чи біржевої спекуляції, ніхто йому не забороняє таку «нову церкву» закладати і самого себе в ній «папою» проголосити. При такому способі організації громадського життя, опертому на «вільній конкуренції», все зводиться до сприту в інтересах. І вільно кожному робити свій інтерес, чи на партійних програмах, чи на торгівлі, чи на боксі, чи на релігії так, як він вважає для себе найкращим – при чім, розуміється, цей інтерес вільно робити чесно і не чесно, бо поняття про мораль, які звичайно нормує церква і релігія, тут це діло «приватної совісті кожного» [7]. Липинський немов описує короткими тезами сьогоденню українську дійсність. Коли, прикриваючись гаслами свободи і вільної конкуренції, процвітають шахраї від політики, бізнесу, освіти, культури і духовності. Відбувається те, про що попереджала відома українська письменниця і громадський діяч М. Матіос, а саме «тихий, але послідовний демонтаж декоративної держави в обгортці нібито інтенсивної побудови її різноманітних інституцій, під прикриттям густого туману тотальної неправди, продукуюваної всіма можливими зомбувальними каналами дезінформації» [9; 312].

В. Липинський зазначав, що в такій системі культивується певний тип особистості, який дослідник називав спекулянт. «Спекулянт, чи на торгівлі, чи на промислі, чи на релігії, чи на політиці, хоче мати завжди при найменшій зусиллю як найбільші зиски; хоче вибитись всіма засобами на верх. Для цього йому потрібна як найбільша свобода. Релігія і церква, яка своїми обов'язуючими всіх наказами моралі обмежує свободу; релігія, яка не дозволяє свobodно ошукувати, брехати, визискувати, грабити; релігія, яка наказує слухати авторитетів і здержувати свої егоїстичні зажерливі інстинкти; релігія, яка проповідує найбільше зусилля в боротьбі зі злом і кличе до жертви та посвяти для цілої громади, не може бути приємна такого типу організаторам державного життя і тому вони всіма силами стараються її вплив обмежити, державне громадське життя з під її контролюючого і обмежуючого впливу увільнити і зробити з неї, до нічого таких державних політиків не обов'язуюче, приватне підприємство» [7]. Ці характеристики В. Липинського у великій мірі змальовують ціннісну систему координат, які сформуvalи значну частину політичних еліт новітньої доби України. Характерні вони і для значної частини правлячих кіл та священнослужителів церковного середовища. Трагізм ситуації у тому, що все це є відображенням світоглядних орієнтацій широких верств громадянського суспільства України, яке бере активну участь у легітимізації правлячого політичного класу. Значна частина цього класу розглядає Україну саме як приватне підприємство для власного збагачення. На думку О. Корнієвського у даному випадку влада – це

прибутковий бізнес, у допуску до якого «сторонніх» людей ніхто не зацікавлений. Інтереси, ціннісні орієнтації та стиль поведінки вітчизняної правлячої еліти об'єктивно перебувають у гострому протиріччі з інтересами та потребами громадянського суспільства. Саме не громадянськість української еліти, яка виявляється передусім у її нездатності поставити інтереси суспільства вище приватних (особистісних) інтересів та амбіцій, є головною перешкодою на шляху становлення громадянського суспільства [6; 116].

Усі ці процеси чітко передбачав В. Липинський. Тому він пропонував третій шлях взаємовідносин держави і церкви, коли політики розуміють великий морально-духовний потенціал церкви та всіляко сприяють його розвитку та поширенню в суспільстві. «Такі політики думають, що в громадському житті не можна обійтись без церкви і без Бога. Вони думають, що добре організувати громадське державне життя одним лиш терором, або одною лише «свободою» неможливо. Такі політики знають, що кожній людині – отже і тим, що правлять і тим, якими правлять: і сильнішим і слабшим-вроджений інстинкт егоїстичний, інстинкт поширювання себе, побільшування своїх прав і своєї влади. Щоб збудувати і зберегти державу треба ці інстинкти егоїстичні обмежити, однаково як у тих, що правлять, так і у тих, ким правлять. Бо необмежений егоїзм правлячих веде до руйнуючого державу зловживання владою і силою. одних лише політичних, світських засобів для обмежування людських егоїзмів не вистачає. Зроблене людьми, людьми може бути легко поповане і знищене. Тільки понад всіма людьми стоячий, для всіх людей однаковий і однаково їх обов'язуючий Божий закон громадської моралі і тільки авторитет влади духовної, яка цей Божий закон береже і за його виконанням стежить, в стані обмежити людські егоїзми, однаково як сильніших так і слабших. Тільки релігія і церква в стані своєю владою духовною, владою «не од мира цього», примусити сильніших та здатніших вживати свою більшу силу та здатність не тільки для себе а й для добра слабших. І тільки вона, обмеживши владу сильніших обов'язуючими всіх законами громадської моралі, в стані привчити слабших авторитет влади визнавати» [7]. Так видатний волинський мислитель визначав роль культурно-моральних цінностей та церкви в історії України і, що особливо важливо, в сучасних суперечливих процесах українського державотворення. На думку А. Колодія, встановлення непрозорих правил гри, порушення владною верхівкою конституції і законів, за що фактично ніхто не несе відповідальності, постійна зміна виборчих процедур – все це є наслідком діяльності та «менталітету» (або ж «культури») правлячої еліти [6; 116]. Цікаве спостереження С. Опрятного, який вважає, що ми свою демократію ще не створили, а зразки чужої не завжди сприймаються нашим менталітетом [10; 93].

Висновки. Науково-теоретична спадщина В. Липинського має великий науково-теоретичний і практичний потенціал. На часі – усвідомити слушність багатьох його висновків. Сучасна українська дійсність підтверджує його попередження щодо можливості використання зовнішніх демократичних процедур для гальмування культурного потенціалу суспільства. Його погляди на суспільну діяльність церкви та значення її духовного потенціалу для формування ціннісних стандартів суспільства чекають свого усвідомлення та втілення. В цих процесах вирішальну роль буде відігравати політична еліта, яка повинна поєднувати в собі характеристики еліти культурної. Інакше – спалахи народної активності, які будуть викликані перш за все культурною неприпомністю правлячого класу. Склалася парадоксальна ситуація, коли на фактично усунуту від прийняття найважливіших управлінських рішень організовану громадськість об'єктивно покладається значна частина відповідальності за їхню реалізацію. Нинішня влада в Україні є закритим елітним клубом, який, на відміну від розвинених демократій, не володіє досить ефективними каналами комунікації з громадськістю. Пам'ятаючи думки В.Липинського, варто підкреслити головне – українська еліта повинна відіграти визначальну роль у розбудові щільного простору культурних цінностей, змістів і смислів.

Список використаної літератури

1. Богомаз К. Ю., Сорокіна Н. Г. Регіональні еліти в процесі державотворення та формуванні соціокультурних орієнтирів суспільства. *Еліти і цивілізаційні процеси формування націй*. Київ, 2006. Т. 2. С. 31–39.
2. Вовканич С. Плюралізм еліт і універсалізм елітарності. *Схід*. 1996. № 4. С. 30–34.
3. Головатий М. Політична еліта сучасної України : регіональний і національний контекст. *Політичний менеджмент*, 2006. № 3. С. 42–48.
4. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика. Київ, 2001.
5. Пашкова О. Ціннісний вимір діяльності політичної еліти в умовах трансформаційного суспільства. *Studia politologica Ucraino-Polona*. 2012. Вип. 2. С. 24–28.
6. Корнієвський О. А. Громадянське суспільство та правляча еліта: проблеми взаємовідносин у сучасній Україні. *Стратегічні пріоритети. НІСД*. Київ, 2014. № 3 (32). С. 115–120.
7. Липинський В. Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Київ-Філадельфія, 1995. 470 с.
8. Липинський В. К. Релігія і церква в історії України. Режим доступу : uk.wikisource.org/wiki/Релігія_і_церква_в_історії_України.

9. Матіос М. В. Вирвані сторінки з автобіографії. Львів. «Піраміда», 2011. 368 с.
10. Опрятний С. М. Культура влади представників еліти, зокрема тих, хто претендує на право вважати себе історичною особистістю. *Держава і регіони*. Київ. 2011. № 1. С. 92–96.

References

1. Bohomaz K. Yu., Sorokina N. H. Rehionalni elity v protsesi derzhavotvorennia ta formuvanni sotsiokulturnykh oriientyriv suspilstva. Elity i tsyvilizatsiini protsesy formuvannia natsii. Kyiv. 2006. T. 2. S. 31–39.
2. Vovkanych S. Pliuralizm elit I universalizm elitarnosti. *Skhid*. 1996. № 4. S. 30–34.
3. Holovatyi M. Politychna elita suchasnoi Ukrainy :rehionalnyi I natsionalnyi kontekst. Politychnyi menedzhment, 2006. № 3. S. 42–48.
4. Donchenko O., Romanenko Yu. Arkhetypy sotsialnoho zhyttia I polityka. Kyiv, 2001.
5. Pashkova O. Tsinnisnyi vymir diialnosti politychnoi elity v umovakh transformatsiinoho suspilstva. *Studia politologica Ucraino-Polona*. 2012. Vyp. 2. S. 24–28.
6. Korniiievskiy O. A. Hromadianske suspilstvo ta pravliacha elita: problemy vzaiemovidnosyn u suchasni Ukraini. *Stratehichni priorytety. NISD*. Kyiv, 2014. № 3 (32). S. 115–120.
7. Lypynskiy V. Lysty do brativ-khliborobiv. Pro ideiu I orhanizatsiiu ukrainskoho monarkhizmu. Kyiv-Filadelfiia, 1995. 470 s.
8. Lypynskiy V. K. Relihiia I tserkva v istorii Ukrainy. Rezhym dostupu : uk.wikisource. org/wiki/Relihiia_i_tserkva_v_istorii_Ukrainy.
9. Matios M. V. Vyrvani storinky z avtobiohrafii. Lviv. «Piramida», 2011. 368 s.
10. Opriatnyi S. M. Kultura vlady predstavnykiv elity, zokrema tykh, khto pretenduiie na pravo vvazhaty sebe istorychnoiu osobystistiu. *Derzhava I rehiony*. Kyiv. 2011. № 1. S. 92–96.

КУЛЬТУРНО-МОРАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ ЭЛИТЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ В.К. ЛИПИНСКОГО

Шостак Виктор Михайлович – кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии, Восточноевропейский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк, Украина

Проанализированы отдельные аспекты формирования национальной элиты и значение этой социальной группы для развития общества. Рассмотрены взгляды В. Липинского на недостатки избирательной системы и ее влияние на культурные ценности общества. Рассматривается виденье мыслителем сущности понятия аристократии, а также значения религии и церкви в духовном развитии общества. Выявлены три главные модели государственно-церковных отношений, которые отображают морально-культурные представления политической элиты. Подчеркивается актуальность взглядов В. Липинского в современных условиях развития украинского государства.

Ключевые слова: культурные ценности, элита, религия, церковь, личность, моральные представления, украинское государство.

CULTURAL AND MORAL VALUES OF THE ELITE IN THE INTERPRETATION OF V.LYPYNSKY

Shostak Viktor – Associate Professor of Cultural Studies Department, Lesia Ukrainka Eastern European National University, Lutsk, Ukraine

Some aspects of the national elite formation and the importance of this social group for the society development are analyzed. The views of V. Lipinsky on the shortcomings of the electoral system and its impact on the cultural values of society are examined. The thinker's vision of the essence of the aristocracy concept as well as the significance of religion and the church in the spiritual development of society are also described. Three main models of state-church relations that reflect the moral and cultural representations of the political elite are described. The relevance of V. Lipinsky views in modern conditions of development of the Ukrainian state is emphasized.

Key words: cultural values, elite, religion, church, personality, moral views, Ukrainian state.

UDC 930.85(477.82)+94(477) «20» (092)

CULTURAL AND MORAL VALUES OF THE ELITE IN THE INTERPRETATION OF V.L YPYNSKY

Shostak Viktor – Associate Professor of Cultural Studies Department, Lesia Ukrainka Eastern European National University, Lutsk, Ukraine.

The aim of the paper is to describe the main worldview and value approaches of V. Lypynsky in his definition of the functions of the state and its elite, to compare past and present processes in the Ukrainian society through the prism of his concept.

Research methodology. The methodological basis of the study is a comparative-historical, systematic, method of reconstruction of cultural fields. The model of three-dimensional vision of integrity could be applied by diachronic, synchronous and historical-genetic methods.

Results. V. Lypynsky's theoretical legacy is waiting for its further systematic study and practical implementation in modern processes of Ukrainian state formation. Modern Ukrainian reality confirms his warning about the possibility of using

external democratic procedures to hamper the cultural development of the society. His views on the social activities of the church as to the formation of value standards of the citizen are waiting for their understanding and practical implementation. The decisive role will be played by the political elite, which must also be the cultural elite.

Novelty. The article makes an attempt to analyze the conclusions of V. Lypynsky as to the relationship of the elite with civil society in the context of the Ukrainian cultural world evolution in space and time.

The practical significance. The results of the research can be used in further scientific and theoretical research and in many areas of cultural space practical development and effective management system.

Key words: cultural values, elite, religion, church, personality, moral ideas, Ukrainian state formation.

Надійшла до редакції 23.06.2020 р.

УДК 78.011.4:005 15

TRACES OF WORKS OF STANISLAW MONIUSZKO IN CONTEMPORARY CULTURAL PROJECTS IN UKRAINE

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»
<https://orcid.org/0000-0003-3556-7587>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.362>
obukhmila@gmail.com

The article attempts to investigate the use of Stanislaw Moniuszko's multifaceted creative. Composer heritage can be clearly considered today in the light of strategic management in culture. a number of strategic projects on the occasion of official celebrations in Ukraine of such anniversaries as the 100 th anniversary of Poland's independence or the 200 th anniversary of the birth of Polish music classic Stanislaw Moniuszko, organized with the assistance of Polish embassies and consulates and Polish organizations in Ukraine. This uniqueness of projects is the basis for the cultural policy between the Republic of Poland (RP) and Ukraine and the strategies of its development.

Key words: composer Stanislaw Moniuszko, classical music, cultural projects, forms of representation.

Relevance of the research topic. In the modern world any cultural initiative whether at the state or organization level within the cultural and strategic process begins with the project. Cultural project management is a purpose-oriented process of systematic management to create, preserve and to disseminate cultural content that produces the expected results. Although the project in contrast to a process of its organization has a limited set of actions, limited resources and is a temporary system, each project is unique and unique in form and content. It is the uniqueness of the projects which becomes the basis for the cultural policy and the strategies for its development.

One of such socio-cultural projects that fosters mutual understanding and promotion is the exchange of cultural heritage between the Republic of Poland (RP) and Ukraine which has become particularly active in recent years. These are series of strategic projects to mark official anniversaries in Ukraine, such as the 100th anniversary of Poland's independence restoration or the 200 th birth anniversary of Stanislaw Moniuszko, organized with the assistance of the Polish Embassy and Polish organizations in Ukraine. Other forms of representation of the creative heritage of prominent figures in Polish culture (concerts, festivals, scientific and journalistic intelligence, media coverage and communications, internet sites, etc.) should also be included to such projects.

Analysis of recent research and material. The material of the article was selected from various sites of state and cultural institutions [1; 2; 6–12], You Tube channel [16], blogs [17], in the press [18] and from your own private materials [13; 19]. The search method was applied in the selection of scientific literature too. This text is related to the works of Ukrainian scientists as P. Guy-Nizhnik [3], L. Kiyanovska [5], L. Romanyuk, M. Cherepanin [14; 15].

Purpose of the study: to determine the forms of representation of Stanislaw Monyushko's multifaceted creative heritage in the light of strategic management in culture of Ukraine.

Research results. Involving the famous composer Stanislaw Moniuszko's musical creativity in various cultural projects in Ukraine is not accidental. In fact, he is the one who has made significant contribution into the world of classical music as a creator of Polish national opera, author of numerous works in almost all genres of academic music. His creative heritage includes more than 300 works, including twelve operas (one unfinished), three ballets, eight operettas, five liturgies, about 80 romances and 400 songs. One of the most famous operas «Halka» to a libretto written by Wlodzimierz Wolski for his poem «Halshka» was also staged at the Kiev Opera House [3; 11] in the 1918 and became very popular. Nowadays, the creative works of a prominent composer continue to sound from the Ukrainian scene and to involve diverse listeners into the cultural dialogue.

In particular, the Polish-Ukrainian bilingual bi-weekly newspaper «Volynsky Monitor» reports on one of the thematic concerts in which the composer's works were performed. It says about official celebrations marking the 100th anniversary of Poland's independence restoration, which took place on November 15, 2018 at the Volyn Puppet Theater (Lutsk). The celebration was attended by employees of the Consulate General of the Republic of Poland in Lutsk, clergy, authorities from Volyn, Rivne and Ternopil regions, representatives of the Polish Border Service and members of Polish organizations of the Lutsk Consular District. Among the guests was also the Consul General of Ukraine in Lublin Vasyl Pavlyuk [18; 1]. The concert program on the occasion of the holiday was prepared by the vocal-instrumental band «Ladies Sextet» from Poland, who performed several works by Stanislav Monyushko [18; 2].

Another project – «Monyushko in the different corners of the world», received a significant cultural resonance, during which a series of concerts took place in different cities of Ukraine. This project is an international project of the Polish-Canadian Foundation «Independent Cultural Foundation POLCANART», implemented together with prominent artists from Ukraine and Poland, Polish embassies and consulates and Polish organizations. The project was supported by the Senate of Poland and its aim was to popularize Polish classical music. The concerts under the project continued a series of events dedicated to the 100th anniversary of Poland's independence restoration or the 200th birth anniversary of Stanislaw Moniuszko. Ukrainian and Polish artists took part in the concerts: Maria Pomianowska (Suka Instrument, Poland) – Professor at the National Music University in Warsaw and the Academy of Music in Krakow; Alexander Tchaikovsky-Ladysh (bass, Poland) – soloist at the Bolshoi Theater and the National Opera in Warsaw; Elizabeth Lipityuk (soprano, Kyiv) – Honored Artist of Ukraine, soloist of the National Philharmonic of Ukraine; Sergey Bortnik (tenor, Kyiv) – soloist of the National Philharmonic of Ukraine; Natalia Kovalenko (soprano, Ukraine-Poland); Victor Kowalski (baritone, Poland); Jaroslav Domagal (piano, Poland), folk instruments group «Folk songs» of the National Philharmonic of Ukraine [8], who has prepared the musical adaption of Monyushko's works on Ukrainian folk instruments for this project.

So, the beginning of the project took place at the Vinnytsia Regional Philharmonic, where on October 6, 2018 the concert «Monyushko, “suka” and Cossack» took place. The concert was attended by supporters of Polish classical music, representatives of Polish organizations of Podillya, public figures of culture and art, as well as representatives of the Consulate General of the Republic of Poland in Vinnitsa. The Consulate's website informs that «Polish and Ukrainian artists have prepared a special concert program, which presented the music adaption of a famous Polish composer using Polish and Ukrainian ethnic instruments. <...> However, the performance of Maria Pomianowska from Poland, who performed the musical works of a great composer on an ancient Polish ethnic instrument the «suka of Bilgorajska» was absolutely unique. Among the famous arias of the opera «The Terrible Yard» which sounded during the concert it is worth noting the aria Skoluby. Its most famous performer was Bernard Ladysh. During the concert guests could hear it sung by the son of the famous opera singer. Alexander Tchaikovsky-Ladysh in his performance showed a peculiar for his father singing that does not cease to capture Stanislav Monyushko's music fans» [11]. In the Vinnytsia Consular District the concert «Monyushko, “Suka” and Cossack» took place on October 7 at the S. Richter Zhytomyr Regional Philharmonic [6]. On October 18, 2018 the concert “Monyushko «Suka” and Cossack» was held at the Actor House (Kyiv). It was attended by the Chairman of the Council of National Communities of Ukraine Ashot Avanesyan. The best author's popular and recently reopened songs, arias and instrumental works were performed at the concert. As stated on the website of the Council of National Unions, “this program is important for the development of musical culture as a whole due to its concept of the intercultural meeting of different nations where the specially made for this program with the use of Ukrainian and Polish ethnic instruments unique arrangements of Monyushko's music played the main role. The popular in Poland in the nineteenth century folk instrument «suka» became a highlight of the program [8]. The concert which took place on November 15, 2018 in Ivano-Frankivsk was co-financed under the auspices of Polonium and Poles abroad by the Senate of the Republic of Poland through the Freedom and Democracy Foundation [12]. Within the framework of the project Stanislav Monyushko's works were heard at the Ternopil Regional Philharmonic on 17 November 2018 for more than two hours. The concert was attended by the representatives of Polish organizations in Ternopil and the region. Polish and Ukrainian performers together with conductor Miroslav Krill presented unique adaptation of Stanislav Monyushko's works. According to the representative of Ternopil Cultural and Educational Polonium Society Anastasia Shestiuk this project was aimed at music lovers from all over the world, and its bottom line was the joint performance of the authors musical works and promotion of the Polish composer's creativity [10].

Concerts dedicated to S. Monyushko keep holding this year. For example, on March 23, 2019, the concert to commemorate the 200th birth anniversary of the artist was held at the National Philharmonic of Ukraine with the assistance of the Polish-Canadian Independent Cultural Foundation «POLCANART» and

the «The Moniuszko music lovers' society» in Poland. Arias from the operas «The Last Yard», «Countess», «Beat», and other musical works were performed in the program [2].

The premiere of S. Monyushko's 13 vocal works translated into Ukrainian by Maxim Strikha hold on May 5, 2019 at the M. Lysenko Museum (Kyiv) was not less interesting. The concert was dedicated to the 200th birth anniversary of the composer. The author and curator of the project «World Classics in Ukrainian (translations of vocal works into Ukrainian)» in the framework of which the concert took place is a lecturer of the Faculty of Music Arts of the Kiev National Institute of Culture and Arts leading concertmaster Andrey Bondarenko [7].

It is worth noting that the implementation of the projects involves cooperation between embassies and consulates of the Republic of Poland and Polish organizations in different parts of the world. A huge role in branding of concerts was played by the composer's promoter the outstanding singer and director Maria Foltin [8].

S. Monyushko's music is often in the repertoire of both solo singers and various bands (choirs or orchestras) which perform the composer's works at various concerts, competitions and festivals.

In particular, the Evening of Vocal Music with the participation of the Philharmonic solo singer Olga Yalovenko (soprano) accompanied by the «Harmonia Nobile» Academic Chamber Orchestra took place on February 26, 2017 [1]. Another concert on the stage of this Philharmonic was held as part of the annual international «Carpathian Space» Arts Festival on May 5, 2018. The concert was attended by artists of the Symphony Orchestra of the Artur Malawski Subcarpathian Philharmonic (Rzeszow, Republic of Poland) under the auspices of Slavomir Khzhanowski. In the programs of these concerts S. Monyushko's works were performed along with others musical works [4]. Concert of a combined choir (piano and music theory departments) of S. Krushelnyska Ternopil Music College was held on December 6, 2018. The choir performed S. Monyushko's play «Pryalya» (conductor – Natalia Izotova, concertmaster – Irina Makarova) [16].

In Ukraine S. Monyushko's music is used as a decoration in different musical contests. Thus, at the V and VI Ira Malaniuk Vocal Competition in 2016 and 2018 which took place in Ivano-Frankivsk the contestants Ustina Bliui (Poland) and Anna Bazovskaya (Ukraine) performed a Galka's aria «Ha! Dziecatko nam umiera» from opera «Galka» [16; 13].

Another form of representation is scientific researches and publications in the Ukrainian scientific magazines in particular articles and monographs related to the S. Monyushka Musical Society activity. Such musicologists as L. Kiyanovskaya, L. Romanyuk, and M. Cherepanyn made an important scientific contribution to publicizing the society's activity.

So, the outstanding musicologist, professor, Doctor of Art Lyubov Kiyanovska mentions S. Monyushka Musical Society and its cultural and artistic goals at the beginning of the twentieth century in her work «Galician Musical Culture of the XIX–XX Centuries». Referring to the materials of the funds of the Lviv Central State Historical Archives, the musicologist provides information about the activities of the Society in Lviv: «<...> in addition to special concerts, the Society took part in all public urban festivities, it even created an amateur opera house, which staged 13 opera performances during 1 year (including «Halka» by S. Monyushko <...>). The Society has repeatedly performed in other Galician cities which has led to the appearing of filials in Kolomyia and Stanislavov» [5; 128–129].

We can learn about the activity of S. Monyushka Musical Society in Stanislavov (now – Ivano-Frankivsk) from the works of art historian Lesia Romanyuk. In particular, in her article «The Activities of the Polish Music and Drama Societies of Stanislavov at the turn of the 19th and 20th Centuries» [14], she not only examined the history of Polish musical creation, but also traced the stages of development of its musical and theatrical life, characterized the main spheres of its activity and achievements, systematized and summarized the available information, revealed its specificity in the context of regional trends. This text supplemented the materials of the monograph «The Musical and Theatrical Life of Stanislavov (second half of the 19th – the first half of the 20th century)» [15], written together with *Doctor of Fine Arts, Professor, Honored Artist of Ukraine Myron Cherepanin*.

There are also publications posted on various Internet sites. In particular, Alexandra Krynitska, a college teacher, published an article «The pride of Polish music culture» dedicated to the prominent S. Moniuszko on the V. Barvinsky Drohobych Music College official website. It states that «<...> in 1865, at the invitation of the Music Fans Society the composer arrived in Lviv where his cantata «Ghosts» (by A. Mickiewicz) was performed» [9].

Information space has always been a significant cultural projects' representative. In particular, the Ukrainian-Polish media platform (UPMP) is a modern information center that accumulates creative content of various formats (video, audio, photo). At the beginning of March 2019 thanks to UPMP in real time mode it became possible to track the presentation of a jazz pianist Włodek Pawlik's album with songs by Stanislav Monyushko collected in «Domashny Pysnik», which took place in a concert hall of Polish Radio. The audio file of the fragments of the album «Pawlik / Moniuszko: Polish Jazz» was posted by Upmp.news on the platform with a link to Polish Radio. Polish Radio journalist Jana Stempiewicz shared the materials of the program «Stanislav

Monyushko in the style of Jazz» in her blog posting an interview with the author of the jazz arrangements of the S. Monyushko's songs pianist V. Pavlik [17].

Conclusions. Thus, the use of Stanislav Moniushko's multifaceted creative heritage can be clearly considered today in the light of strategic management in culture. The forms of representation of his oeuvre are as various as the forms of cultural self-expression as such: *concerts* (for instance, celebrations marking the 100th anniversary of Poland's independence restoration, thematic projects «World Classics in Ukrainian (translations of vocal works in Ukrainian)»; «Monyushko in different corners of the world» – dedicated to the 200th birth anniversary of Stanislav Monyushko's, which took place during 2018 and 2019 in different cities of Ukraine: Kyiv, Vinnitsa, Zhytomyr, Ternopil and Ivano-Frankivsk; the thematic project «Moniushko in Different Parts of the World» held in 2018 in various Ukrainian cities; the vocal recital with the participation of the solo singer (soprano) of Ivano-Frankivsk Regional Philharmonic Society Olha Yalovenko to the accompaniment of the Harmonia Nobile academic chamber orchestra held on February 26, 2017, featuring Stanislav Moniushko's vocal pieces); *contests and festivals* (Moniushko's works in the repertoire of the *Symphony Orchestra* of Artur Malawski Philharmonic (*Rzeszów, Poland*) performed on May 5, 2018 at the Carpathian Space festival in the hall of Ivano-Frankivsk Regional Philharmonic Society ; Iryna Malaniuk Vocal Art Contest held in Ivano-Frankivsk every two years starting from 2007); *publications and research works* (articles and monographs, theses by Liubov Kyianovska, Lesia Romaniuk and Myron Cherepanyn dedicated to S. Moniushko Galician Philharmonic Society); *mass media* (press releases like bilingual paper «Volynsky Monitor» or online media – presentation of the album «Pawlik / Moniushko: Polish Jazz» on the Ukrainian-Polish media platform UPMP, educational institutions' websites, social networks).

Regardless of the forms of representation of Stanislav Moniushko's oeuvre, they cover several types of target audience owing to the use of the right communication and promotion channels (websites, groups in social networks, advertising, TV) and it promotes the broadening of the listeners' cultural horizon.

Список використаної літератури

1. Афіша подій. Івано-Франківська обласна філармонія ім. Іри Маланюк. Retrieved from <https://frankivsk-online.com/afisha> page (accessed: 17.09.2019).
2. Афіша концертів. Музика Станіслава Монюшко. Національна філармонія України. Retrieved from https://www.filarmonia.com.ua/afisha/muzika_stanislava_monyushko_-5008 (accessed: 17.09.2019).
3. Гай-Нижник П. Становлення українського театрального мистецтва і питання його оподаткування за Гетьманату 1918 р. *Український театр*. 2003. № 5–6. С. 10–12.
4. Карпатський простір. *Івано-Франківська обласна філармонія*. Retrieved from http://filar.com.ua/content/content&content_id=5502 (accessed: 17.09.2019).
5. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст.: навч. посіб. Чернівці: Книги–XXI, 2007. 424 с.
6. Концерт до дня народження С. Монюшка. Retrieved from <https://zhytomir.karabas.com/koncert-do-dnya-narodzhenya-s-monyushko> (accessed: 21.09.2019).
7. [Б. а.]. Концерт до 200-річчя С. Монюшка. *Сайт факультету музичного мистецтва КНУКіМ*. Retrieved from <http://fmm.knukim.edu.ua/novini-fakultetu/1562-kontsert-do-200-richchya-s-monyushka.html> (accessed: 17.09.2019).
8. [Б. а.]. Концерт «Станіслав Монюшко – 200». *Сайт Ради національних спільнот України*. Retrieved from <http://www.radaspilnot.org.ua/koncert-stanislav-monyushko-200/> (accessed: 21.09.2019).
9. Криницька О. Гордість польської музичної культури. *Сайт Дрогобицького музичного коледжу ім. В. Барвінського*. Retrieved from: new.ddmu.org.ua (accessed: 21.09.2019).
10. Монюшко в різних куточках світу. *Афіша*. Тернопільська обласна філармонія. Retrieved from <https://filarmony.te.ua/87/> (accessed: 17.09.2019).
11. [Б. а.]. Монюшко на різних кінцях світу. *Сайт Генерального консульства Республіки Польщі*. Retrieved from ... https://winnica.msz.gov.pl/news/moniuszko_p... (accessed: 21.09.2019).
12. Музична афіша Франківська. Frankivsk Online (Франківськ Онлайн). Retrieved from: frankivsk-online.com (accessed: 17.09.2019).
13. П'ятий Всеукраїнський відкритий конкурс молодих вокалістів ім. І. Маланюк, 21–26 квіт., 2015 р. *Програма*. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2015. 35 с.
14. Романюк Л. Б. Діяльність польських музично-драматичних товариств Станіславова на зламі XIX–XX століть. *Наук. зап. Серія: мистецтвознавство*. № 1. Тернопіль: ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2012. С. 27–34.
15. Романюк Л., Черепанин М. Музичне і театральне життя Станіславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2016. 508 с.
16. Станіслав Монюшко «Пряля». Український текст Н. Ізотової. *Youtube*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=VZ6p07mo1gQ> (accessed: 17.09.2019).
17. Стемпневич Я. Станіслав Монюшко в стилі Jazz. *Україно-польська медіаплатформа*. Блог. Retrieved from <https://upmp.news/ua-in-polish/stanislav-monyushko-v-stili-jazz/> (accessed: 17.09.2019).
18. [Б. а.]. Сто років незалежної Польщі. «Волинський Монітор» № 22 (222) 22.11.2018. С. 1–2.
19. Шостий Обласний відкритий конкурс вокального мистецтва ім. І. Маланюк, 29 лист. – 1 груд. 2018 р. *Програма*. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2018. 20 с.

References

1. Afisha podii. Ivano-Frankivska oblasna filarmoniiia im. Iry Malaniuk. Retrieved from <https://frankivsk-online.com/afisha/page> (accessed: 17.09.2019).
2. Afisha kontsertiv. Muzyka Stanislava Moniushko. Natsionalna filarmoniiia Ukrainy. Retrieved from https://www.filarmonia.com.ua/afisha/muzika_stanislava_monyushko_5008 (accessed: 17.09.2019).
3. Hai-Nyzhnyk P. Stanovlennia ukrainskoho teatralnogo mystetstva i pytannia yoho opodatkuvannia za Hetmanatu 1918 roku. Ukrainskyi teatr. 2003. № 5–6. S. 10–12.
4. Karpatskyi prostir. Ivano-Frankivska oblasna filarmoniiia. Retrieved from http://filar.com.ua/content/content&content_id=5502 (accessed: 17.09.2019).
5. Kyianovska L. Halytska muzychna kultura XIX–XX st.: navch. posibnyk. Chernivtsi: Knyhy–XXI, 2007. 424 s.
6. Kontsert do dnia narodzhennia S. Moniushko. Retrieved from <https://zhytomir.karabas.com/koncert-do-dnya-narodzhennya-s-monyushko> (accessed: 21.09.2019).
7. [B. a.]. Kontsert do 200-richchia S. Moniushka. Sait fakultetu muzychnoho mystetstva KNUKiM. Retrieved from <http://fmm.knukim.edu.ua/novini-fakultetu/1562-kontsert-do-200-richchya-s-monyushka.html> (accessed: 17.09.2019).
8. [B. a.]. Kontsert «Stanislav Moniushko – 200». Sait Rady natsionalnykh spilnot Ukrainy. Retrieved from <http://www.radaspilnot.org.ua/koncert-stanislav-monyushko-200/> (accessed: 21.09.2019).
9. Krynytska O. Hordist polskoi muzychnoi kultury. Sait Drohobyt'skoho muzychnoho koledzhu imeni V. Barvinskoho. Retrieved from: new.ddmu.org.ua (accessed: 21.09.2019).
10. Moniushko v riznykh kutochkakh svitu. Afisha. Ternopil'ska oblasna filarmoniiia. Retrieved from <https://filarmony.te.ua/87/> (accessed: 17.09.2019).
11. [B. a.]. Moniushko na riznykh kintsyakh svitu. Sait Heneralnogo konsulstva Respubliky Polshchi. Retrieved from ... https://winnica.ms.gov.pl/news/moniuszko_n... (accessed: 21.09.2019).
12. Muzychna afisha Frankivska. Frankivsk Online (Frankivsk Onlain). Retrieved from: frankivsk-online.com (accessed: 17.09.2019).
13. Piatyi Vseukrainskyi vidkrytyi konkurs molodykh vokalistiv imeni Iry Malaniuk 21–26 kvitnia 2015 r. Prohrama. Ivano-Frankivsk: Misto-NV, 2015. 35 s.
14. Romaniuk L. B. Diialnist polskykh muzychno-dramatychnykh tovarystv Stanislavova na zlami XIX–XX stolit. Naukovi zapysky. Serii: mystetstvoznavstvo. № 1. Ternopil: TDPU imeni V. Hnatiuka, 2012. S. 27–34.
15. Romaniuk L. Cherepanyn M. Muzychne i teatralne zhyttia Stanislavova (druga polovyna XIX – persha polovyna XX st.): monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Suprun V. P., 2016. 508 s.
16. Stanislav Moniushko «Prilia». Ukrainskyi tekst N. Izotovoi. Youtube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=VZ6p07mo1gQ> (accessed: 17.09.2019).
17. Stempnevych Ya. Stanislav Moniushko v styli Jazz. Ukraino-polska mediaplatforma. Bloh. Retrieved from <https://upmp.news/ua-in-polish/stanislav-monyushko-v-stili-jazz/> (accessed: 17.09.2019).
18. [B. a.]. Sto rokiv nezalezhnoi Polshchi. «Volynskyi Monitor» № 22 (222) 22.11.2018. S. 1–2.
19. Shostyi Oblasnyi vidkrytyi konkurs vokalnogo mystetstva imeni Iry Malaniuk 29 lystopada – 1 hrudnia 2018 r. Prohrama. Ivano-Frankivsk: Misto-NV, 2018. 20 s.

ТВОРЧИСТЬ СТАНІСЛАВА МОНЮШКА В СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРОЄКТАХ УКРАЇНИ

Обух Людмила Василівна – кандидат мистецтвознавства, докторант
Навчально-наукового інституту мистецтв,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
ім. Василя Стефаника»

Здійснено спробу дослідити практику використання багатогранної композиторської спадщини Станіслава Монюшка крізь призму управління культурою, тобто стратегічного менеджменту. Розглядаються низка стратегічних проєктів із нагоди офіційних святкувань в Україні таких річниць як 100-річчя відновлення Польщею незалежності чи 200-річчя від дня народження класика польської музики Станіслава Монюшка, організованих за сприяння посольством й консульствами Республікою Польща (РП) та польськими організаціями в Україні. Унікальність висвітлених культурних проєктів складає основу культурної політики між РП та Україною, стратегією її розвитку.

Ключевые слова: композитор Станіслав Монюшко, класична музика, культурний проєкт, форми репрезентації.

ТВОРЧЕСТВО СТАНИСЛАВА МОНЮШКА В СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЕКТАХ УКРАИНЫ

Обух Людмила Васильевна – кандидат искусствоведения, докторант
Учебно-научного института искусств,
ГВНЗ «Прикарпатский национальный университет
им. Василия Стефаника»

Осуществлена попытка исследовать практику использования многогранного композиторского наследия Станислава Монюшка сквозь призму управления культурой или стратегического менеджмента. Рассматриваются ряд стратегических проектов в частности, официальных празднований в Украине таких дат как 100-летия Восстановление Польшей независимости или 200-летие со дня рождения классика польской музыки Станислава Монюшка, организованных при содействии посольством и консульствами Республики Польша и польскими организациями в Украине. Уникальность освещенных культурных проектов составляет основу культурной политики между РП и Украиной, стратегией ее развития.

Ключевые слова: композитор Станислав Монюшко, классическая музыка, культурный проект, формы репрезентации.

УДК 78.011.4:005

ТВОРЧИСТЬ СТАНИСЛАВА МОНЮШКА В СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРОЕКТАХ УКРАЇНИ

Обух Людмила Василівна – кандидат мистецтвознавства, докторант
Навчально-наукового інституту мистецтв,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
ім. Василя Стефаника»

Мета публікації. Визначити форми репрезентації багатогранної творчої спадщини польського композитора Станіслава Монюшка крізь призму стратегічного менеджменту культури в Україні.

Методологія дослідження базується на системному підході із застосуванням термінологічного, порівняльного та емпіричного методів, а також методу теоретичного узагальнення, що дозволило виявити різні форми представлення творчої спадщини польського композитора.

У результаті дослідження виявилось, що одними з таких соціокультурних проектів, які сприяють взаємопорозумінню та налагодженню контактів, є обмін культурною спадщиною між Республікою Польща (РП) та Україною, який особливо активізувався протягом останніх років. Це ряд стратегічних проектів із нагоди офіційних святкувань в Україні таких річниць як 100-річчя відновлення Польщею незалежності чи 200-річчя від дня народження класика польської музики Станіслава Монюшка, організованих за сприяння посольством й консульствами РП та польськими організаціями в Україні. Також до подібних проектів слід віднести й інші форми репрезентації творчої спадщини визначних діячів польської культури (концерти, фестивалі, наукові й публіцистичні розвідки, висвітлення подій у засобах масової інформації та комунікації, інтернет-сайти тощо).

Висновки. Отже, використання багатогранної творчої спадщини С. Монюшка нині можемо чітко розглянути крізь призму стратегічного менеджменту в культурі. Описані нами проекти як форми репрезентації доробку митця – різноманітні, як різноманітні і самі форми культурного самовираження: *концерти, творчі вечори* (наприклад, урочистості з нагоди 100-річчя відновлення Польщею незалежності, тематичні проекти «Світова класика українською (переклади вокальних творів українською)» та «Монюшко на різних кінцях світу» – до 200 річниці від дня народження Станіслава Монюшка, що проходили протягом 2018–2019 рр. у різних містах України: Києві, Вінниці, Житомирі, Тернополі та Івано-Франківську; вокальний вечір за участі солістки Івано-Франківської обласної філармонії ім. І. Маланюк О. Яловенко (сопрано) у супроводі Академічного камерного оркестру Harmonia Nobile 26 лютого 2017 р., де звучали вокальні твори митця, виступ студентського зведеного хору та ін.); *конкурси та фестивалі* (твори у програмах виступів на сцені Івано-Франківської обласної філармонії ім. І. Маланюк – симфонічного оркестру Підкарпатської філармонії ім. А. Малавського з польського міста Жешув у рамках щорічного міжнародного фестивалю «Карпатський простір» 5 травня 2018 р. чи конкурсу вокального мистецтва ім. І. Маланюк, що проходить від 2007 р. що два роки в м. Івано-Франківську); *висвітлення у публікаціях та наукових розвідках* (наукові статті та монографії, дисертації Л. Кияновської, О. Криницької, Т. Мазепи, Л. Романюк, М. Черепанина, присвячені Галицькому музичному товариству ім. С. Монюшка чи постаті митця); *мас-медіа* (публікації у пресі – двомовник «Волинський монітор» чи інтернет-ЗМІ – презентація альбому «Pawlik/Moniuszko: Polish Jazz» на україно-польській медіаплатформі Urmp, веб-сайти навчальних закладів, соціальні мережі).

У яких би формах не відбувалося висвітлення доробку Станіслава Монюшка, відрадним є охоплення ними декількох типів і видів цільової аудиторії (людей, які готові відвідати проект), завдяки використанню цільових каналів комунікацій і повідомлення (сайти, групи у соцмережах, реклама, TV), та розширення культурного кругозору цієї аудиторії.

Ключові слова: композитор Станіслав Монюшко, класична музика, культурний проект, форми репрезентації.

Надійшла до редакції 2.10.2020 р.

УДК 02:008:37.013.43-027.552

КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ О. С. СОКАЛЬСЬКОГО

Черняк Ірина Володимирівна – кандидат наук із соціальних комунікацій,
провідний науковий співробітник НІЕЗ «Переяслав», м. Переяслав, Україна

<https://orcid.org/0000-0003-3890-6070>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.363>
bakumenko13@i.ua

Розкрито діяльність О.С. Сокальського у розбудови мережі закладів вищої та середньої спеціальної культурно-мистецької освіти в Україні. Визначено внесок у підготовку кадрів для установ культури й мистецтва, організацію навчального процесу, відкриття нових закладів освіти, вирішення проблем із приміщеннями для навчання й проживання студентів, кадрове забезпечення освітніх установ, залучення до навчання талановитої молоді, забезпечення їх навчальною та методичною літературою. Проаналізовано погляди вченого на подальший розвиток культурно-мистецької галузі України. Розкрито основні напрями культуротворчої діяльності О.С. Сокальського.

Ключові слова: організатор, фахівець, культурно-мистецька освіта, культуротворча діяльність, технікум, училище культури, вищий заклад освіти, підготовка кадрів.

Постановка проблеми та її актуальність. В освітньому процесі радянської доби наукові дослідження О.С. Сокальського як вченого посіли провідне місце, проте його внесок у розвиток культурно-мистецької освіти в Україні на сьогодні залишається окремим сегментом дослідження і потребує детального вивчення. Цей факт став вагомим підґрунтям для введення до наукового обігу матеріалів, що висвітлюють здобутки О.С. Сокальського в царині культурно-мистецької освіти загалом та розбудові мережі освітніх закладів за його сприяння зокрема. Водночас його культурологічна спадщина, вплив на розвиток закладів культури залишаються недостатньо дослідженими. Враховуючи це, а також трансформаційні зміни, що відбуваються в культурно-мистецькій галузі, що значно впливають і на заклади вищої освіти різних рівнів, актуальним є аналіз досвіду попередників, зокрема О. Сокальського, окреслення на його ґрунті шляхів подальшого розвитку галузі.

Попередні дослідження та публікації. Постать талановитого вченого, професора, бібліотекознавця – Олексія Степановича Сокальського (1918-1991 рр.) добре відома широкому колу науковців бібліотечної галузі. Перший крок у дослідженні діяльності цієї видатної персоналії здійснено Т. Новальською [12], яка проаналізувала невідомі біографічні дані вченого. Цінною була й наступна її розвідка, у якій авторка систематизувала та узагальнила спогади колег і учнів першого ректора Київського державного інституту культури, висвітлила його внесок у розбудову навчального закладу, організацію навчального процесу та педагогічні інновації. Доповненням до цих матеріалів стали наукові розвідки Ж. Долі, І. Нілової та Л. Одинокі, які також звертаються до організаторських та управлінських здібностей О. Сокальського, його педагогічного досвіду, підкреслюють системне бачення ним процесів розвитку культурної галузі тощо [7]. Історіографічна спадщина О. Сокальського давно привернула нашу увагу як дослідників. Автором разом із Т. Новальською видано монографію, у якій досліджено невідомі факти його життєвого та творчого шляху, що в результаті дозволило окреслити внесок О. Сокальського у розвиток бібліотечної науки та освіти в Україні [13]. Ґрунтовно досліджено його здобутки на ниві українського бібліотекознавства та діяльність на посаді ректора КДК. Водночас його культуротворча спадщина, вплив на розвиток закладів культури донині залишаються недостатньо дослідженими.

Мета статті – проаналізувати культуротворчу діяльність О. Сокальського, визначити умови її реалізації і подальшого впливу на розвиток культури та мистецтва в Україні.

Виклад основного матеріалу. Будь-яке суспільство потребує освічених, мислячих людей, що, у свою чергу, формує нові вимоги до системи освіти, яка має спрямовуватися на формування розвинутого інтелекту, загальний духовний розвиток людини. Культура та освіта мають бути єдиним комплексом, у якому кожний елемент специфічний і доповнює та збагачує інший.

Із середини 1960-х рр. у політичному житті СРСР починається епоха «хрущовської відлиги», що активно сприяє майбутньому національно-духовному відродженню України. Не зважаючи на стрімкий розвиток культурного будівництва, на його шляху існувала низка перешкод, вирішення яких було неможливе без залучення компетентних, висококваліфікованих фахівців.

Одним із таких можна вважати Олексія Степановича Сокальського. Його активна професійна діяльність припадає на другу половину минулого століття, період, коли тривала німецька окупація деформувала духовне життя в Україні, послабила гуманістичні ідеали та загальнолюдські цінності, завдала небаченої шкоди матеріальній базі національної культури. На О. Сокальського, саме як керівника Комітету у справах культурно-просвітницьких установ при Раді Міністрів УРСР (1950 р.), а пізніше –

керівника навчальних закладів МК УРСР, були покладені обов'язки та завдання, котрі передбачали вирішення освітніх проблем, що існували в державі [3, арк. 67, 69]. Саме тому першочерговим завданням О. Сокальський вважав відбудову закладів культури та освіти, які функціонували в довоєнний період, особливо переймався відновленням навчального процесу, відкриттям нових закладів культосвіти, забезпеченням студентів навчально-методичною літературою, приміщеннями для проживання та кадровим забезпеченням діючих освітніх установ [5, арк. 1,2; 1, арк. 67–110; 2, арк. 6-8], адже розумів, що рівень науки і культури є невід'ємною складовою нормалізації життя нації.

Науковець глибоко розумів суть освітнього потенціалу культури, адже вона накопичує духовний та творчий досвід людства, сприяє інтелектуальному та моральному розвитку суспільства. Наголошував він і на тому, що культурні ідеали не формуються природнім шляхом, без зовнішнього впливу, адже засвоєння людиною певних морально-етичних цінностей відбувається за допомогою набутих у процесі навчання знань [17].

Керуючись стратегією подібних міркувань, О. Сокальський мав чітке бачення перспективи розвитку культурно-освітньої галузі, розумів її необхідність у житті населення, діяльності бібліотек, клубів, театрів, музеїв, які формували й формують донині національну свідомість українців. У свою чергу, культурно-мистецьке життя країни значною мірою залежить від фахового рівня працівників названих закладів, тому він всіляко підтримував підвищення їх освітнього та професійного рівня, сприяв відкриттю культосвітніх технікумів, училищ, музичних, художніх, театральних шкіл, налагоджував організацію якісного навчального процесу середньо-спеціальної та вищої освіти, опікуючись розвитком галузі в цілому.

Починаючи з 1944 р. почали повертатися з евакуації та активно відновлювати свою діяльність 113 вищих навчальних закладів, зокрема консерваторії (м. Київ, Одеса), театральні та художні інститути (м. Київ, Одеса), бібліотечний інститут (м. Харків), а також 455 технікумів [15]. Тоді ж відкривалися й технікуми культури, що зумовило виникнення нагальних питань, які стосувалися відбудови приміщень, де мало здійснюватися навчання. Цей процес проходив майже в усіх областях України досить повільно, тому саме цим питанням О. Сокальський неабияк переймався, повсякчас висвітлюючи його на сторінках фахових публікацій та доповідних записках вищому керівництву [5, арк. 151]. У своїх записах він зазначав низку недоліків та порушень, що заважали введенню в дію корпусів, зокрема задля прикладу наголошував, що типові проекти на будівництво культосвітніх установ не розроблялися в Мелітопольській, Запорізькій, Чернігівській областях, а в Ніжині та Херсоні існуючі на той час приміщення для навчання студентів перебували в аварійному стані [20; 2]. Таке об'єктивно-критичне ставлення О. Сокальського, його вимогливість та наполегливість, численні принципово обгрунтовані звернення до вищих органів влади сприяли вирішенню питань відбудови закладів у найкоротші терміни.

Особливої уваги, на його думку, потребували ті училища, де не створено відповідних умов для проведення навчального процесу. Серед таких він називав Мелітопольське, Запорізьке, Олександрійське, Донецьке, Ківерцівське та ін.

Проблема нестачі гуртожитків для студентів потребувала не меншої уваги, адже в деяких училищах вони були відсутні зовсім (наприклад, Донецьке, Херсонське, Білгород-Дністровське) [25]. О. Сокальський об'єктивно критикував обласні управління культури, місцеві радянські організації та органи влади, керівники яких не опікувалися проблемами галузі, зокрема були байдужі до розбудови культосвітніх навчальних закладів [25].

У 1957–1961 рр. відбувалися трансформаційні зміни в мережі установ освіти. Так, низка бібліотечних шкіл реорганізовувалася в технікуми з підготовки культосвітніх працівників; відкривалися нові навчальні заклади в Івано-Франківській (м. Снятин (нині Калуський коледж культури і мистецтв) [15], Черкаській (м. Канів) [16], Миколаївській (нині Миколаївський коледж культури і мистецтв) [26], Тернопільській (м. Теребовля (нині Теребовлянське вище училище культури) [14] та ін. областях.

Будучи керівником навчальних закладів МК СРСР, О. Сокальський важливим завданням вважав відкриття у кожному районному центрі музичної школи [22; 3]. Під особистим контролем він тримав їх відкриття в Донецькій, Дніпропетровській та Львівській областях [22; 3]. Проте проблемним залишалося питання кадрового забезпечення середньо-спеціальних навчальних закладів галузі культури. У зв'язку з цим за сприяння О. Сокальського з 1958 н.р. у Київській, Львівській, Одеській та Харківській консерваторіях відкриваються музично-педагогічні факультети, педагогічний склад яких здійснював підготовку викладачів музики і співу як для музичних, так і загальноосвітніх шкіл [22; 3]. Розширюючи та вдосконалюючи мережу культурно-мистецьких закладів освіти, великого значення О. Сокальський надавав музичній підготовці талановитої молоді. На його думку, така освіта мала вагоме значення в естетичному розвитку суспільства. Вивчення музичного мистецтва, на його думку, сприяло моральному та духовному розвитку людини, збагачувало її духовний світ. Тому в процесі навчання створювалися

оптимальні умови для всебічного естетичного розвитку дітей як основи для формування високої загальної культури особистості. Саме тому в полі зору О. Сокальського завжди перебували музичні заклади освіти.

У 1959 р. за сприянням Олексія Степановича відкриті музичні училища в Луцьку, Хмельницькому, Миколаєві, а також 19 дитячих, 13 вечірніх музичних та 5 художніх шкіл [24; 2]. Таким чином, у 60-х рр. ХХ ст. у країні діяло 279 музичних шкіл, у яких навчалося 68 тис. дітей, а О. Сокальський особисто контролював відкриття нових подібних закладів [24; 2].

Беручи до уваги активну діяльність О. Сокальського в галузі розширення мережі освітніх закладів, слід зазначити, що в другій пол. ХХ ст. культурологічна освіта в Україні зробила величезний крок уперед. Завдяки його зусиллям діти та молодь отримали можливість здобувати початкову та середньо-спеціальну музичну й художню освіту на регіональному рівні, що, у свою чергу, стало передумовою виявлення талановитих абітурієнтів для профільних вищих навчальних закладів.

Подальший розвиток музичної освіти він убачав у відкритті заочної та вечірньої форм навчання при всіх 23 музичних училищах. Це сприяло доступності освіти широким колам населення, адже працююча молодь могла навчатися без відриву від виробництва.

Наступним завданням О. Сокальський вважав необхідність розширення підготовки спеціалістів для керівництва хоровими, драматичними колективами та оркестрами народних і духовних інструментів як у профільних училищах, так і на факультеті культосвітньої роботи Бібліотечного інституту [6, арк. 25, 27, 29].

На сторінках періодичних видань («Соціалістична культура», «Радянська культура», «Культура і життя»), він регулярно звітував про роботу мистецьких навчальних закладів, її наближення до вимог життя, а саме: поліпшення підготовки фахівців, участь вищих навчальних закладів, училищ та шкіл в естетичному вихованні молоді. Прикладом того було створення низки мистецьких закладів на громадських засадах. Це сприяло духовному розвитку масового населення, особливо в віддалених регіонах України. Наприклад, викладачами Горлівської дитячої музичної школи та працівниками Палацу культури (Донецької обл.) відкрито у місті народну консерваторію на громадських засадах. Таку практику відразу підтримали колективи Черкаської та Каховської музичних шкіл, де робочими колективами створено подібні безкоштовні музичні школи для передовиків виробництва, керівників колективів художньої самодіяльності. Така ініціатива, на думку О. Сокальського, заслуговувала найширшої підтримки і була свідченням того, що в музичних закладах серед працівників культури формувалися талановиті митці-педагоги [18; 19, 38].

У галузі образотворчого мистецтва кроком вперед стало створення мережі дитячих художніх чотирирічних шкіл, кількість яких стрімко зростала. Якщо в 1954 р. в Україні їх діяло лише 6, то до 1960 р. кількість подібних закладів зросла до 18, а навчалося в них 2323 учні [17]. У перспективі, на думку О. Сокальського, кожна область повинна мати не менше як три дитячі художні школи [18–19, 38].

Після закінчення художніх шкіл талановита молодь могла продовжити навчання в профільних художніх училищах та інститутах. Починаючи з 1959 р. розпочинається підготовка художників-педагогів, а через рік – мистецтвознавців при Київському державному художньому інституті. Це сприяло піднесенню українського образотворчого мистецтва.

Вирішуючи питання організації навчального процесу в училищах культури, О. Сокальський дбав й про зростання рівня мистецької освіти, зокрема якості підготовки кадрів для вищих, середніх музичних та художніх шкіл, театральних училищ. Він був переконаним, що підготовка фахівців у галузі образотворчого мистецтва в значній мірі залежить від виявлення і виховання обдарованих дітей віком 10–12 років. Підготовка мистецьких кадрів, за твердженням О. Сокальського, є справою великої державної ваги. Керівники закладів, викладачі, громадські організації повинні постійно піклуватися про створення найсприятливіших умов для відбору до мистецьких навчальних закладів обдарованих дітей і молоді.

Ще один аспект, на якому варто наголосити, – це науково-дослідна робота у середньо-спеціальних та вищих навчальних закладах. О. Сокальський наполягав на розширенні її проблематики, адже, на його думку, удосконалення цього напряму діяльності сприяло кращій теоретичній і практичній підготовці викладачів та майбутніх фахівців.

У 1960–1961 рр. відбувалася реорганізація технікумів у культосвітні училища, що сприяло збільшенню терміну навчання з двох до чотирьох років. У своїх статтях О. Сокальський обґрунтував необхідність збільшення терміну навчання, проведення організаційних заходів із метою реорганізації навчальних закладів культури [21; 1]. Зокрема доводить, що за роки навчання, учні клубних відділів значно розширяють межі своєї кваліфікації, зможуть отримати фах організатора-методиста культурно-освітньої роботи та керівника самодіяльного колективу (драматичного, хореографічного, музичного, хорового тощо). Неодноразово також ставив питання щодо відбору талановитої молоді на цю спеціальність, адже, на його думку, майбутній завідувач клубу повинен володіти музичним інструментом, бути артистичним і мати хороші організаторські здібності [21; 1]. Тримав О. Сокальський у полі зору й

питання набору студентів на клубний відділ, об'єктивно критикував навчальні заклади, керівництво яких зухвало ставилося до набору абітурієнтів. Серед них Гадяцьке, Дубнівське, Тульчинське, Канівське училища, де було подано значно менше заяв на вказану спеціальність, ніж передбачав план набору 1958 р. Унаслідок цього більшість вступників було зараховано з посередніми оцінками та без відповідних здібностей, що, в результаті, стало основною причиною їх подальшого відрахування.

Таким чином, процес підготовки клубних працівників перебував під особистим контролем О. Сокальського. Він стверджував: «Культурно-освітні училища покликані виховувати клубного працівника широкого профілю, в якому б органічно поєднувались організаторські навички, знання методики з умінням керувати одним з поширених гуртків самодіяльності...» [20; 2], адже саме клубам належало почесне місце у справі виховання робітничої молоді.

Без уваги з боку О. Сокальського не залишилися і театральні училища. Він розумів, що вони є основою становлення талановитих акторів. Так у 1961–1962 н.р. в Одеському та Дніпропетровському театральному училищах відкрились авторські відділи, створювалися й театральні студії при провідних театрах [17].

Приділяючи увагу організації навчального процесу в закладах культури і мистецтва, О. Сокальський закликав звернути належну увагу на виховання майбутніх фахівців, адже був переконаним, що формування етичних норм, підвищення культурного рівня студентів мусить бути обов'язковим для педагога, який викладає в середньо-спеціальному або вищому навчальному закладі [19; 16].

Вагомим внеском О. Сокальського у розвиток культурно-мистецької освіти стало відкриття у 1968 р. на базі Київської філії Харківського бібліотечного інституту нового самостійного вищого навчального закладу – Київського державного інституту культури (КДІК) [16; 55–57]. Ректором новоствореного інституту й призначено О. Сокальського. Вищий навчальний заклад здійснював підготовку бібліотекознавців-бібліографів та клубних працівників вищої кваліфікації зі спеціалізацією у сфері керівництва різними жанрами художньої самодіяльності: диригентів хору, оркестрів народних і духовних інструментів, керівників танцювальних колективів та режисерів народних театрів [11, арк.20]. До моменту відкриття в Києві самостійного Інституту культури проведено масштабну організаційну роботу, зокрема О. Сокальський доклав чимало зусиль для набору компетентного професорсько-викладацького складу в новостворений ЗВО. До педагогічного складу КДІК із перших днів його роботи долучилися відомі доктори та кандидати наук, а також викладачі зі значним досвідом роботи у вищих навчальних закладах, училищах культури та культурно-мистецьких закладах. Серед них – д-р філол. н., проф. О. Килимник, д-р іст.н. Ф. Лось, д-р іст. наук А. Шлепакова, канд. техн. н. Л. Амлінський, канд. матем. н. В. Білоус, канд. пед.н. Є. Чмихало та ін. Запрошувалися ректором також талановиті митці: М. Гринишин – заслужений артист УРСР та заслужений діяч мистецтва УРСР, К. Василенко – заслужений артист УРСР, заслужений діяч мистецтва УРСР, а також Г. Березова та В. Суржа – заслужені артисти УРСР [10, арк. 1–13, 20–25, 33, 140, 145].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Культуротворча діяльність О. Сокальського сприяла вирішенню багатьох організаційно-методичних проблем у галузі культури й мистецтва: відкриття технікумів та училищ культури, музичних та художніх шкіл, удосконалення навчального й виховного процесів, організація науково-дослідної роботи у закладах освіти. Під його керівництвом відбувається започаткування в КДІК наукових шкіл бібліотечного та культурологічного спрямування. Він був добре обізнаним зі станом справ у підпорядкованих навчальних закладах, підтримував і популяризував кращий педагогічний досвід, завжди допомагав у вирішенні нагальних проблем, активно сприяв подальшому успішному розвитку закладів культури та мистецтва.

Підсумовуючи, маємо визнати, що О. Сокальський був і залишається ваговою постаттю української освіти, культури та науки середини ХХ ст.

Перспективою подальших досліджень є детальний компаративний аналіз наукової спадщини О. Сокальського.

Список використаної літератури

1. Довідки про роботу учбових закладів за 1954 рік. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5116. Оп. 1. Спр. 23. Арк. 145.
2. Довідки про роботу учбових закладів за 1960 рік. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 275. Арк. 166.
3. Довідки про роботу учбових закладів за 1961 рік. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 313. Арк. 217.
4. Довідки про роботу учбових закладів за 1968 рік. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 536. Арк. 234.

5. Довідки та доповідні записки про роботу учбових закладів за 1958 рік. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 194. Арк. 151.
6. Довідки та доповідні записки про роботу учбових закладів за 1962 рік. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 348. Арк. 220.
7. Доля Ж., Нілова І., Одинока Л. Згадуючи про вчителя і колегу : [про вітчизн. бібліотекознавця, педагога О. С. Сокальського]. *Бібліотечна планета*. 2010. № 1. С. 37.
8. Калуський коледж культури і мистецтв. URL : <http://kkkim.com.ua> (дата звернення : 21.11.2019).
9. Канівський коледж культури і мистецтв УДПУ імені Павла Тичини. URL : <http://kukim.org> (дата звернення : 15.11.2019).
10. Королевич Нінель Федорівна. *Держархів м. Києва*. Ф. Р-1516. Оп. 2. Спр. 516. Арк. 145.
11. Листування з вищестоящими організаціями з питань відкриття нових учбових закладів за 1968 рік. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 533. Арк. 221.
12. Новальська Т. В. Вчений, організатор, педагог [про О. Сокальського]. *Бібліотечна планета*. 2009. № 4. С. 30–32.
13. Новальська Т. В., Черняк І. В. Видатний український бібліотекознавець Олексій Степанович Сокальський : монографія. Київ : Ліра-К, 2019. 192 с.
14. Розвиток культури в Україні в 50-80-ті роки ХХ століття. URL : <http://history.vn.ua/book/history5/69.html> (дата звернення : 04.12.2019).
15. Світлична В. В. Історія України. URL : http://pidruchniki.com/1258111944789/istoriya/period_hruschovskoyi_vidligi_1953-1964 (дата звернення : 02.12.2019).
16. Сокальський А. С. Новый институт культуры. *Сов. библиография*. 1969. № 4. С. 55–57.
17. Сокальський А. С. Подготовка кадров в области искусства в Украинской ССР. Київ : Муз. Україна (відсутні вихідні дані).
18. Сокальський А. С. Подготовка кадров искусства. *Мистецтво*. 1962. № 3. С. 19–38.
19. Сокальський А. С. Улучшить учебно-воспитательную работу в техникумах. *Соціалістична культура*. 1959. № 1. С. 16.
20. Сокальський О. С. Вирощувати кваліфіковані кадри. *Радянська культура*. 1958. 4 груд. С. 2.
21. Сокальський О. С. Клубну справу – талановитим рукам. *Радянська культура*. 1962. 26 квіт. С. 1.
22. Сокальський О. С. Поліпшити музичне виховання дітей. *Радянська культура*. 1957. 21 лип. С. 3.
23. Сокальський О. С. Сільським закладам культури – кваліфіковані кадри. *Соціалістична культура*. 1958. № 5. С. 13–14.
24. Сокальський О. С. Школа талантів. *Радянська культура*. 1962. 13 верес. С. 2.
25. Сокальський О. С. Як ми готуємо кадри. *Культура і життя*. 1968. 19 трав.
26. Шлях до визнання : науково-публіцистичний альманах, присвячений 40-річчю Миколаївської філії Київського нац. ун-ту культури і мистецтв / ред. О. Іванов. Миколаїв : МФ КНУКіМ, 2011. 125 с.

References

1. Certificates of work of educational institutions for 1954. Central State Archives of Ukraine (Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine). F. 5116. Op. 1. Ref. 23. Arc. 145.
2. Certificates of work of educational institutions for 1960. Central State Archives of Ukraine (Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine). F. 5116. Op. 12. Ref. 275. Arc. 166.
3. Certificates of work of educational institutions for 1961. Central State Archives of Ukraine (Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine). F. 5116. Op. 12. Ref. 313. Arc. 217.
4. Certificates of work of educational institutions for 1968. Central State Archives of Ukraine (Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine). F. 5116. Op. 12. Ref. 536. Arc. 234.
5. References and reports on the work of educational institutions for 1958. Central State Archives of Ukraine (Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine). F. 5116. Op. 12. Ref. 194. Arc. 151.
6. References and reports on the work of educational institutions for 1962. Central State Archives of Ukraine (Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine). F. 5116. Op. 12. Ref. 348. Arc. 220.
7. Dolia Zh., Nilova I., Odynoka L. Remembering the teacher and colleague: [about the native librarian, teacher of O. S. Sokalsky]. Library planet. 2010. № 1. S. 37.
8. Kaluga College of Culture and Arts. URL: <http://kkkim.com.ua> (access date: 21.11.2019).
9. Kaniv College of Culture and Arts of the Pavlo Tychyna State Pedagogical University. URL: <http://kukim.org> (access date: 15.11.2019).
10. Korolevych Ninel Fedorovna. State Archives of Kyiv. F. R-1516. Op. 2. Ref. 516. Arc. 145.
11. Correspondence with higher organizations on the opening of new educational institutions in 1968. Central State Archives of Ukraine (Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine). F. 5116. Op. 12. Ref. 533. Arc. 221.
12. Novalska T. V. Scientist, organizer, teacher [about O. Sokalskyi]. Library planet. 2009. № 4. P. 30–32.
13. Novalska T. V., Chernyak I. V. Outstanding Ukrainian librarian Oleksii Stepanovych Sokalskyi: monograph. Kyiv : Lira-K, 2019. 192 p.
14. Development of culture in Ukraine in the 50-80s of the XX century. URL: <http://history.vn.ua/book/history5/69.html> (access date: 04.12.2019).

15. Svitlychna V. V. History of Ukraine. URL: http://pidruchniki.com/1258111944789/istoriya/period_hruschovskoyi_vidligi_1953-1964 (access date: 02.12.2019).
16. Sokalskii A. S. New Institute of Culture. Soviet bibliography. 1969. №. 4. P. 55–57.
17. Sokalskii A. S. Preparation of personnel in the field of art in the Ukrainian SSR. Kiev : Musical Ukraine (on the day of the week).
18. Sokalskii A. S. Preparing the art of personnel. Mystery. 1962. №. 3. P. 19-38.
19. Sokalskii A. S. Improve teaching and educational work in technical schools. Socialistic culture. 1959. №. 1. P. 16.
20. Sokalskyi O. S. Grow qualified staff. Soviet culture. 1958. Dec. 4th. P. 2.
21. Sokalskyi O. S. Club business talented hands. Soviet culture. 1962. April 26 th. P. 1.
22. Sokalskyi O. S. Improve children's musical education. Soviet culture. 1957. Jul. 21st. P. 3.
23. Sokalskyi O. S. Rural cultural institutions – qualified staff. Socialist culture. 1958. № 5. P. 13–14.
24. Sokalskyi O. S. School of Talents. Soviet culture. 1962. September 13th. P. 2.
25. Sokalskyi O. S. How we train the staff. Culture and life. 1968. Mai 19th.
26. The path to recognition: scientific and journalistic almanac dedicated to the 40th anniversary of the Mykolaiv branch of the Kyiv National University of Culture and Arts / ed. O. Ivanov. Mykolaiv: MF KNUKiM, 2011. 125 p.

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А. С. СОКАЛЬСКОГО

Черняк Ирина Владимировна – кандидат наук из социальных коммуникаций, ведущий научный сотрудник НИЭЗ «Переяслав», г. Переяслав Украина

Раскрыта деятельность А.С. Сокальского в сфере развития сети учреждений высшего и среднего специального культурно-просветительного образования в Украине. Определен его вклад в подготовку кадров для учреждений культуры и искусства, организацию учебного процесса, открытие новых учебных заведений, решение проблем с помещениями для обучения и проживания студентов, кадровое обеспечение образовательных учреждений, привлечение к обучению талантливой молодежи, обеспечение их учебной и методической литературой. Проанализированы взгляды ученого на дальнейшее развитие культурно-художественной отрасли Украины. Раскрыты основные направления культуротворческой деятельности А. С. Сокальского.

Ключевые слова: организатор, специалист, культурно-художественное образование, культуротворческая деятельность, техникум, училище культуры, высшее учебное заведение, подготовка кадров

CULTURAL ACTIVITY OF O. S. SOKALSKYI

Cherniak Iryna – candidate of sciences in social communications, the senior researcher of National and Ethnographical Reserve «Pereiaslav», Pereiaslav, Ukraine

The article reveals the activities of O. S. Sokalskyi on the development of a network of institutions of higher secondary special cultural and artistic education in Ukraine . The contribution to the training of personnel for cultural and art institutions is determined, organization of the educational process, opening of new educational institutions, solving issues with rooms for study and living of students, staffing of educational institutions, involvement of talented youth, providing them with educational and methodical literature. The views of the scientist on the development of the cultural and artistic field are analyzed. The main directions of O. S. Sokalskyi cultural activity are revealed.

Key words: perpetrator, specialist, cultural and artistic education, cultural activity, technical school, school of culture, higher educational institution, staff training.

UDC 02:008:37.013.43-027.552

CULTURAL ACTIVITY OF O. S. SOKALSKYI

Cherniak Iryna – candidate of sciences in social communications, the senior researcher of National and Ethnographical Reserve «Pereiaslav», Pereiaslav, Ukraine

The article reveals the activities of O.S. Sokalskyi on the development of a network of institutions of higher secondary special cultural and artistic education in Ukraine. The contribution to the training of personnel for cultural and art institutions is determined, organization of the educational process, opening of new educational institutions, solving issues with rooms for study and living of students, staffing of educational institutions, involvement of talented youth, providing them with educational and methodical literature. **The views** of the scientist on the development of the cultural and artistic field are analyzed. The main directions of O.S. Sokalskyi cultural activity are revealed.

The factors that contributed to the solution of many organizational and methodological problems in the field of culture and art are studied, such as the opening of technical schools and colleges of culture, music and art schools, improvement of educational processes, organization of research work in educational institutions. The state of affairs managed by O.S. Sokalskyi is outlined in his subordinate educational institutions, supported and promoted the best pedagogical experience, always helped to solve urgent problems, actively contributed to the further successful development of cultural and artistic institutions.

As a result of the hard work of O.S. Sokalskyi and his colleagues in the 1960-1961 academic year, a new wave of reorganizations of technical schools into culture and art schools took place, the term of study of which increased to four years. Increasing the period of study required revision and improving curricula, introduction of new disciplines, strengthening the quality of subject-cycle commissions, for the work of which O.S. Sokalskyi followed with special care. He promoted better experience for improving the quality of content and methods of teaching professional disciplines, always helped to solve problems, contributed to the further development of cultural and artistic institutions.

Key words: perpetrator, specialist, cultural and artistic education, cultural activity, technical school, school of culture, higher educational institution, staff training.

Надійшла до редакції 13.08.2020 р

УДК 7.01:7.038.3

СУПЕРЕЧЛИВІСТЬ ПОЛОЖЕНЬ «ТЕХНОФОБІЇ» ТА «ТЕХНОФІЛІЇ» У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ДУМКИ

Совгира Тетяна Ігорівна – кандидат мистецтвознавства, доцент факультету режисури,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-7023-5361>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.364>

STIsovgyra@gmail.com

Виявлені підходи до з'ясування поняття «технології», які побутують у культурознавчій, мистецтвознавчій та філософській літературі цієї тематики. Досліджено рівень наукової розробки понять «технофілії», «технофобії», «детермінізму», з'ясовано вплив технічного прогресу на становлення мистецтва й культури загалом. У дослідженні застосовано загальнонаукові та конкретно наукові методи: аналітичний – при розгляді філософської, мистецтвознавчої, культурологічної літератури з теми дослідження; історичний – у простеженні еволюції проникнення технології в культурно-мистецьку практику, концептуальний – при аналізі поняття «технології» та з'ясуванні основних розглянутих концепцій; порівняльно-типологічний – для виявлення рис відмінності технофобії та технофілії як протилежних за змістом концепцій.

Ключові слова: технологія, технофобія, технофілія, культурні практики, детермінізм.

Постановка проблеми. Використання технологій в мистецтві завжди було актуальним питанням для наукового дослідження, враховуючи стрімкий розвиток технологічного процесу та впровадження технічних інновацій в усі сфери людської життєдіяльності, зокрема в культуру та мистецтво. У результаті матеріалізації культурної сфери «поняття культури переходить від категорії «духовної» (тобто «нематеріальної» – у філософському розумінні цього поняття) до реалістичного її осягнення як живого реального, виробничого у своїй основі процесу». Ці культурологічні зміни були сприйняті суперечливо та двобічно у дзеркалі наукової критики та поклали початок двох кардинально протилежним науковим течіям: технофобії та технофілії.

З одного боку, технологія здобула звинувачення у вторгненні в царину нематеріального, духовного, «сакрального», реконструкції здатності судження та девальвації мистецтва. Побоювання митців щодо впровадження індустріальних технологій у творчий процес ознаменували появу нової ідеології, спрямованої на дослідження негативного впливу технічного прогресу на соціум. Технофобія захопила свідомість науковців, митців та споживачів, не готових психологічно до зміни технологічної складової виробничого процесу. Про це свідчить масив відповідних публікацій українських і зарубіжних науковців.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед науковців, що досліджують питання технофобії, слід назвати французьких дослідників А. Маттерларт та Ж.-М. П'ємме [14], англійських Ч. Берда [6] та Б. Кіббе [13], російських – Г. Плеханова [4] та українських – О. Олійник [3].

Проблематика впровадження технологій у сфері культури піднята в наукових дослідженнях Бр. Бімбера [7], Р. Хейлбронера [12], Дж. Мулберга [16]. Основні положення технофілії аналізуються у роботах Н. Постман [22], Е. Мьорфі [17], Л. Грін [10], Б. Вінстон [23–24] та Е. Феєнберга [9]. Концепція технологічного детермінізму розглядається у наукових розвідках В. Онга [18] та Д. Чендлера [8].

Ці та інші питання, що стосуються впливу технологій на культуру, спростування технологічної складової мистецтва та значимості техніки в організації художнього процесу піднімаються в дзеркалі мистецької критики й стають приводом для полеміки і дискусій. Тож, *метою статті* є дослідження технофобії та технофілії й визначення впливу технології на специфіку художнього процесу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Прийнято вважати мистецтво як окрему галузь культури загалом, ототожнювати його з художньою творчістю та визначати як загальне поняття всіх видів мистецтв (літератури, образотворчого мистецтва, декоративно-ужиткового, сценічного,

музичного та архітектури). У загальному розумінні словом «мистецтво» називають досконале вміння або володіння технікою в окремій галузі, або справі.

Дивоглядним є те, що з грецької слово «техно» – τέχνη – означає «вміння», «майстерність» та «мистецтво». Останнє в цьому переліку етимологічних означень є найбільш влучним з огляду на проблематику дослідження. Виявляється, слова «мистецтво» та «техніка» є взаємооберненими в етимологічному розумінні, – а, значить, вони мають являти собою схожі (споріднені) явища.

Натомість, на думку багатьох науковців, техніка не має нічого спільного з творчим процесом.

У постулатах німецької класичної філософії знаходимо твердження, що мистецтво та техніка – чужі, а надто несумісні поняття. І. Кант у трактаті «Критика можливості судження», присвяченому естетиці та телеології (перша публікація датується 1790 р.), визначав мистецтво як «творіння через свободу» й відповідно протиставляє його науці та ремеслу [2; 136–137]. Філософ наполягав, що між наукою і мистецтвом немає нічого спільного, адже перше характеризується практичною спрямованістю, а друге – естетичністю та «витонченістю». У Канта спостерігається чітке протиставлення пізнавального (логічного) і естетичного (чуттєвого) [2; 137]. Ідеї класичної німецької філософії поширюються на загальне розуміння культури та «даються взнаки у ставленні митців, філософів та культурологів до розуміння понять техніки й технології як до чогось чужого і ворожого природі мистецтва й культурі взагалі» [3; 59]. Однак, через десятки років стає зрозумілим, що положення німецької філософії, що охопила світ наприкінці XVIII ст., потребує перегляду та значних уточнень. Техніка – не чуже поняття для мистецтва. Технологія являє собою логіку застосування техніки. Як вказує С. Безклубенко, – технологія, будучи осмислена у своїй закономірності, стає основою творчого методу, естетизована – зображально-виражальним засобом мистецтва [1, 29].

У контексті дослідження «технофобії» термін «техно» означає саме майстерність, уміння, засіб праці. Відповідно до того, технофобія являє собою страх та ворожість до інновацій та електронних приладів. Одним із перших філософів, який висловлював своє вороже ставлення до технологічних інновацій в культурній сфері, був Сократ. Філософ критикував писемність, про яку йдеться у славнозвісному творі Платона «Федр»: на думку автора писемність руйнує традиційні соціальні відносини між людьми. На громадському рівні лист руйнує пам'ять. Так вказує цар Тамус в оповіданні Сократа про введення писемності в Єгипті: «Справа в тому, що цей винахід викличе забуття в душах тих, хто йому навчився. Їм не потрібно буде тренувати свою пам'ять, маючи можливість покладатися на написане, згадувати речі вже не власноруч, а під впливом зовнішніх знаків, чужих для них самих. Так що це не рецепт пам'яті, а нагадування про те, що ви відкрили» [19; 274]. На думку Сократа, лист не тільки підриває традиційний соціальний порядок, але й замінює безпосередність мови між живими людьми глухонімими і німими символами, які не можуть відповідати на питання, не маючи «поняття, до кого звертатися або кого уникати» [19; 274]. Він погоджується, коли Федр називає письмовий дискурс лише свого роду примарою» «живого, одухотвореного дискурсу людини, який дійсно знає» [19; 274].

Свідченням цьому є твердження французьких науковців Маттерларт і П'ємме: «Візьміть, наприклад, вираз «технічна культура», – пишуть вони, – два слова, які ми не звикли бачити поряд, і комбінацію, яку дехто вважає суперечливою. А як же нам спонукати людей осягнути, що індустріальна ера, з людьми, спорудами, машинами та продуктами, її славетними досягненнями та засадничими створеннями, складає важливу культурну реальність?» [14; 57].

Хайм (1988 р.) стверджує, що «технологічна риторика» має тенденцію розповсюджуватися і стати руйнівною силою, яка стирає конфіденційність індивідуального розуму» [5; 57]. Риторика, заснована на електронних технологіях, стверджує Хайм, не враховує «потребу у внутрішньому травленні або період дозрівання, необхідний для того, щоб ідеї стали дійсно власними» Порівнюючи особливості комунікації первісних та сучасних людей, автор вказує, що «технологічні зв'язки можуть створити те, що відомо як глобальне село, але племінний менталітет, що створюється в результаті об'єднання, не має на увазі цивілізованої раціональності. Навпаки, без психічної глибини або внутрішнього споглядального фокусу публіка стає керованою масою, сирим матеріалом для здобуття будь-якої форми» [5; 54]. Іншими словами, цитований автор убачає негативний вплив сучасних технологій, зокрема цифрових засобів масової інформації, на особливості комунікації людей у просторі. Поява алфавіту та друкарського станка, з одного боку, стають передумовами для стрімкого розвитку грамотності населення, а з іншого – причинами відокремлення особистості від соціуму, відчуження людини від суспільства.

Історії відомі факти масового знищення механізованих машин через побоювання знецінення людини у процесі індустріалізації виробничого процесу. Прикладів тому вкрай багато. Першим засвіченим фактом масового захоплення технофобією робітників стало знищення ткацьких верстатів та інших механізованих машин у період XVII–XVIII ст. В Англії учасникам таких акцій висувався смертний вирок. На початку XIX ст. з'явилося об'єднання луддитів, які організовано руйнували шерстяні та

бавовно-переробні фабрики. Технофобія спостерігається у роботах епохи Романтизму. На відміну від Просвітництва, романтики акцентують увагу на самоцінності духовно-творчого життя особистості, ставлять уяву вище розуму, «органіку» над механікою. Різкий протест проти вторгнення технології в усі сфери життєдіяльності покладений в основу філософської течії та контркультури «неолудизму».

У науковій та культурологічній літературі також спостерігається занепокоєння дослідників надмірного ентузіазму використання технологічних інновацій у процесі створення художнього твору. За словами Б. Кіббе «митець завжди має можливість використовувати технологію, при цьому результатом використання технологій митцем виявляється те, що технології часто-густо стають зняряддя проти митців» [13].

Сучасний популярний історик Чарльз А. Берд вказує на руйнівні наслідки технологічного ускладнення виробництва: «Технологія проходить ... від одного безжального, революційного завоювання до іншого, руйнуючи старі фабрики та галузі, запускаючи нові процеси з лякаючою швидкістю» [6; 4].

Зрештою, французькі дослідники Маттерларт і П'емме наголошують: «Ці нові ідеї зроблять гуманістичну сферу, яка завжди мала клопіт із прийняттям технологій та здобуттям місця на ринку, спроможною піднести голову і адаптуватися до нової національної та світової економіки» [14; 53].

Дослідницька думка робить наступний крок, переходячи до розгляду негативного впливу новітніх технологій на культурну діяльність. На думку Б. Кіббе, «технології часто стають зняряддя проти митців» [14; 53]. Авторка наполягає на тому, що митець не завжди може заздалегідь обирати певну технологію створення артефакту. Подібну думку висловлював і Г. Плеханов: «У цивілізованих народів техніка виробництва значно рідше справляє безпосередній вплив на мистецтво... Цілком зрозуміло, що безпосередня залежність мистецтва від техніки взагалі виявляється у сучасних народів рідко, зокрема тематично, змістовно... І це природно. Бо формальний вплив техніки, формальну залежність мистецтва від техніки варто шукати не в суспільному виробництві, а в особливій галузі, що і є мистецтвом» [4; 63] Автор закликає розглядати мистецтво як виробництво для виявлення ролі технології та відповідно техніки для мистецтва.

Узагальнюючи вищесказане, визнаємо, що в науковій критиці техніка розглядається як дещо чуже та несумісне з творчістю. На практиці видно, що руйнування технічних винаходів засвідчує факт технофобії суспільства, відразу до техноцизму, страх та побоювання змінювати усталений спосіб життя.

Поряд із роботами, в яких всіляко осуджується впровадження індустріальних цифрових інновацій, у культурній сфері з'являються наукові розвідки, в яких у протиріч попереднім возвеличується вплив технології на специфіку виробництва художнього твору. Такі роботи не позбавлені ознак технофілії – напряму, який значно активізувався останнім часом із появою цифрових кібернетичних технологій.

Технофілія (з грецької τέχνη – «мистецтво, майстерність, ремесло») і фіλος – філософ, улюблений) характеризується прагненням усіляко впровадити інновації в усі сфери життєдіяльності. На відміну від технофобів технофіли наголошують на позитивний вплив технологій на суспільство та з особливим ентузіазмом використовують інновації у виробничому процесі.

Технофілія активно набирає обертів у науковій літературі, породжуючи під своїм впливом нові часто гіпотетичні концепції.

Однією з перших таких теоретико-методологічних положень є «технологічний детермінізм». Згідно цієї теорії основною рушійною силою у соціально-економічних та інших змінах у суспільстві є технічні та технологічні зміни в системі виробництва. Тому технологічний розвиток та інновації стають головним двигуном соціальних, економічних або політичних змін. Прихильники технологічного детермінізму розглядають технологію як основу всієї людської діяльності.

На думку німецького філософа та економіста К. Маркса, соціальні відносини й культурні практики обертаються навколо технологічної і економічної бази даного суспільства. Відомо, що К. Маркс очікував, що будівництво залізниці в Індії зруйнує кастову систему країни [21]. Загальна ідея, на думку Р. Хайльбронера, полягає в тому, що технологія за допомогою своїх винаходів може спричинити історичні зміни світового характеру, змінюючи матеріальні умови людського існування [12].

Прийнято вважати, що термін «технологічний детермінізм» вперше запропонований американським соціологом та економістом Т. Веблем у 20-ті рр. ХХ ст. Автор стверджував, що «за допомогою машини змінюються антропоморфні звички мислення» [12]. Послідовник Веблема К. Ейрес на основі досліджень свого наставника сформулював концепцію «технологічного супротиву», згідно якої технологія являє собою процес, що може самостійно генеруватися [16].

Технологічний детермінізм був визначений як підхід, що ідентифікує технологію або технічний прогрес як центральний причинний елемент у процесах соціальних змін. У міру того як ускладнюється технологія, змінюється модель поведінки користувачів, зменшується людська свобода дій.

Мерріт Ро Сміт розглядає технологію як «ключову керівну силу в суспільстві» [21, 70]. Схожу думку знаходимо у роботі М. Сміта та Л. Маркса: «Переконання, що соціальний прогрес

зумовлений технологічними інноваціями, які, в свою чергу, йдуть неминучим «курсом» [21, 70]. В основу технологічного детермінізму покладені ідеї про те, що соціальні проблеми можна вирішити технологічним прогресом, технологічне виробництво – це шлях руху суспільства вперед. Технологічним детермінізмом керує «ідея, що технологічний розвиток визначає соціальні зміни ...» [7].

Прихильники технологічного детермінізму наголошують на значному впливі технологічної складової на процес створення художнього твору. Н. Постман зазначає, що використання технологій в значній мірі визначається структурою самої технології, тобто її функціями, що впливають з її форми. «Друкарський верстат, комп'ютер і телебачення – це не лише машини, що передають інформацію. Це метафори, за допомогою яких так чи інакше сприймаємо реальність. Вони класифікують світ для нас, упорядковують його, оздоблюють, збільшують, зменшують, аргументують на що він схожий. За рахунок цих медіа-метафор ми не бачимо світ таким, яким він є. Ми бачимо його таким як закодували його системи. Така сила форми інформації» [20; 39].

Натомість у науково-технічних дослідженнях, соціальній побудові технологій та суміжних галузях наголошувалося на більш тонких поглядах, які протистоять простим причинно-наслідковим формулюванням. Вони підкреслюють, що «зв'язок між технологією та суспільством не може бути зведений до спрощеної формули причинно-наслідкових наслідків. Це, швидше, взаємопроникнення, при якому технологія не визначає, а «діє та експлуатується в складній соціальній сфері» [17; 21].

Прихильників технологічного детермінізму нині вкрай багато. Понад те, у науковій літературі налічується велика кількість досліджень, в яких із надмірним ентузіазмом досліджуються вплив та перспективи розвитку сучасних інноваційних технологій. Однак, певно, через надмірну чисельність та швидкість оновлення таких досліджень у дзеркалі наукової та культурологічної критики спостерігається суперечливість поглядів та думок.

З однієї сторони, прихильники детермінізму вважають, що технології розвиваються незалежно від соціальних проблем. Відповідно користувачі не мають свободу у виборі технології та не здатні прогнозувати результат. Ці ідеї покладені в концепцію жорсткого технологічного детермінізму, основоположником якого став французький філософ і соціальний теоретик ХХ ст. Ж. Еллюль. Він стверджує, що технологія «визначає соціальні аспекти, які найкраще підходять для її власного розвитку» [11]. «Ви не можете зупинити прогрес, – наголошує Л. Грін, – а отже ми не в змозі контролювати технології» [10]. Це свідчить про те, що суспільство дозволяє технологіям керувати соціальними змінами, оскільки «суспільства не усвідомлюють альтернативи цінностям, закладеним у них (технологіях – за Совгірою Т. І.)» [21].

З іншої сторони, існує думка, що технологія взаємодіє з соціально-політичними ситуаціями (відповідно до концепції м'якого детермінізму). Науковці, як і раніше, визнають, що технологія є визначальним фактором соціокультурної еволюції, але при цьому у людини, на їхню думку, є шанс приймати рішення щодо вибору способу організації виробничого процесу та планування результатів дослідження.

На противагу технологічному детермінізму стоять ті, хто прихильні вірі у соціальний детермінізм та постмодернізм. Кардинально протилежним філософським напрямом є антропоцентризм (з давньогрецького – *ἄνθρωπος, ánthrōpos* – «людина», *κέντρον, kéntron* – «центр»), що передбачає віру в те, що люди є найважливішою сутністю у Всесвіті. Згідно до цієї концепції рушійною силою є не технічний прогрес (як у технологічному детермінізмі), а людина з її власним світобаченням та досвідом.

Культуролог Б. Вінстон, досліджуючи феномен технологічного детермінізму, розробив модель появи нових технологій, яка зосереджується на «Законі придушення радикального потенціалу». У роботах «Технології зору: фотографія, кінематограф та телебачення» (1997 р.) [23] та «Медіа-технології та суспільство» (1998 р.) [24] науковець застосував цю модель, щоб показати, як технології розвиваються з часом та їхні «винаходи» опосередковуються та контролюються суспільством і соціальними факторами, що пригнічують радикальний потенціал даної технології.

Технологічний детермініст Уолтер Дж. Онг розглядає соціальний перехід від усної культури до письмової у своїй роботі «Усність та грамотність: технологізація слова» [18; 78]. Він стверджує, що цей розвиток пов'язаний з використанням нових технологій грамотності (особливо друку та писемності) для передачі думок, які раніше можна було висловити лише словами. Онг стверджує, що «лист змінив людську свідомість більше, ніж будь-який інший винахід» [18; 78]. Схожі думки знаходимо й в інших роботах медіа-детерміністів. Двома основними медійними детерміністами є канадські вчені Г. Інніс і М. Маклуен. Автори стверджують, що ЗМІ, як цифрові технології, можуть впливати на суспільство.

Одним із кращих прикладів технологічного детермінізму в теорії медіа є теорія М. Маклуена «середовище – це повідомлення» та ідеї його наставника Г. А. Інніса. Згідно з концепцією Маклуена, існує зв'язок між засобами комунікації, технологіями і мовою; на його думку, використання нами певних медіа може справляти вплив на споживача, але вирішальне значення має соціальний контекст використання [15]. Медіа-детермінізм – це форма домінуючої популярної теорії взаємин між технологіями і суспільством. З детерміністської точки зору технологія веде самостійне активне життя і розглядається як рушійна сила соціальних явищ.

Р. Вільямс критикує детермінізм засобів масової інформації та наголошує на тому, що соціальні рухи визначають технологічні та медійні процеси [22].

На думку Чендлера, технологія має абсолютну владу над суспільством, а технічний прогрес може привести людей до почуття безпорадності [8].

У науковій літературі знаходимо розвідки, спрямовані на оскарження та спростування цих положень. У своїй статті «Підризна раціоналізація: технології, влада та демократія з технологіями» Е. Феєнберг стверджує, що технологічний детермінізм не є обґрунтованою концепцією, апелюючи тим, що дві основоположні тези детермінізму легко підлягають сумніву та навіть спростовуються; натомість автор закликає до того, що в основі технологічного прогресу лежить демократична раціоналізація» [9; 210–212].

Соціальні детермінанти вважають, що соціальні обставини самі вибирають які технології застосовувати, внаслідок чого жодна технологія не може вважатися «неминучою». Технологія та культура не є нейтральними, коли технологія починає застосовуватись, вона стає причетною до соціальних процесів. Знання про те, як створювати та вдосконалювати технології, а також про те, як їх використовувати, – є соціально пов'язаними.

Висновки. Результати аналізу впровадження технології в культурно-мистецькій практиці дають підстави розділити науково-критичні погляди за жанрово-тематичною ознакою на три основні групи. До першої належать монографії та науково-популярні статті, в яких технологія сприймається вороже у сфері культури. Друга група являє собою наукові розвідки, в яких розглядаються концепції технофільії та технологічного детермінізму. Ключовим щодо цього є питання технології, проблема взаємин мистецтва, технології та культури.

Аналіз розглянутих концепцій технофобії, технофільії та технологічного детермінізму засвідчує той факт, що нині людство більше занепокоєно стрімкою динамікою вдосконалення інноваційних технологій, аніж зацікавлене в їхньому стрімкому розвитку. Тож, у науковій критиці нині всіляко укріплюються настрої технофобії.

Разом із тим, результати дослідження дають підстави стверджувати, що поява індустріальних технологій у культурному виробництві призвела до кардинальних зрушень у сфері культури, в тому числі до появи нових культурних індустрій.

У результаті огляду літератури виявлено, що попри всі конструктивні підходи, технологічна складова мистецтва залишається мало з'ясованою. Бракує справді розуміння, що може привести до спільного уточнення понять. Для цього, як здається, необхідно розглянути і логічно прояснити специфіку використання технології в культурно-мистецькій практиці.

Список використаної літератури

1. Безклубенко С. Д. Суспільна природа мистецтва. Київ : Мистецтво, 1973. 283 с.
2. Кант И. Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». Соч. на немецком и русском языках : в 4 т. Москва, 2001. Т. 4. С. 137.
3. Олійник О. С. Індустріалізація культури: теоретична розвідка. Київ : ДАКККІМ, 2008. 174 с.
4. Плеханов Г. В. Искусство и литература / ред. Н. Ф. Бельчикова. Москва : Гослитиздат, 1948. 888 с.
5. Хайм М. Технологический кризис риторики. *Философия и риторика*. 1988. № 21 (1). С. 48–59.
6. Beard Ch. A. (February 1927). Time, Technology, and the Creative Spirit in Political Science. *The American Political Science Review*. 21 (1). P. 1–11. doi:10.2307/1945535. JSTOR 1945535.
7. Bimber B. (May 1990). Karl Marx and the Three Faces of Technological Determinism. *Social Studies of Science*. 20 (2). P. 333–351. doi:10.1177/030631290020002006. S2CID 144204186.
8. Chandler, D. Technological or Media Determinism. URL: [https:// www.wolern.org/pluginfile.php/45/mod_page/content/23/chandler2002_PDF_full.pdf](https://www.wolern.org/pluginfile.php/45/mod_page/content/23/chandler2002_PDF_full.pdf)
9. Feenberg A. *Critical Theory of Technology*. Oxford, 1991. 235 p.
10. Green, L. *Technoculture*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2002. P. 1–20.
11. Ellul J. *The technological society*. New York: Vintage Books, 1964. 449 p.
12. Heilbroner R. L. *The worldly philosophers : the lives, times, and ideas of the great economic thinkers*. New York: Simon & Schuster, 1967. 365 p.
13. Kibbe B. D. *Creative workers, cultural industries and technology in the United States. Cultural Industries: A Challenge for the future of culture*. Unesco, 1982. Paris.

14. Mattelart A. and J-M. Piemme. The internationalization of television in Belgium. *Cultural Industries: A challenge for the future of culture*. Paris: Unesco, 1982. P. 102–112.
15. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. URL: <https://designopendata.files.wordpress.com/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf>
16. Mulberg J. D. Social Limits to Economic Theory. London: Routledge, 1995. 207 p.
17. Murphie A. and J. Potts. 1. *Culture and Technology*. London: Palgrave, 2003. P. 21.
18. Ong, W. J Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Methuen, 1982. 201 p.
19. Plato. Plato in Twelve Volumes. Vol. 9. Cambridge: MA, Harvard University Press 1925.
20. Postman N. Teaching as a Conserving Activity. New York: Delacorte Press, 1979. P. 39.
21. Smith M. R. and Marx L. Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism. Cambridge: *The MIT Press*. 1994. 304 p.
22. Williams R. Television: Technology and Cultural Form. London and New York: Routledge, 1974. P. 133.
23. Winston B. Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television. London : British film institute, 1996. 152 p.
24. Winston B. Media Technology and Society: a History from the Telegraph to the Internet. London : Routledge, 1998. 392 p.

References

1. Bezklubenko S. D. Suspilna pryroda mystetstva. Kyiv : Mystetstvo, 1973. 283 s.
2. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdenija. Pervoe vvedenie v «Kritiku sposobnosti suzhdenija. Sochinenija na nemeckom i russkom jazykah : v 4 t. Moskva, 2001. T. 4. S. 137.
3. Oliinyk O. S. Industrializatsiia kultury: teoretychna rozvidka. Kyiv : DAKKKIM, 2008. 174 s.
4. Plehanov G. V. Iskustvo i literatura / red. N.F.Bel'chikova. Moskva : Goslitizdat, 1948. 888 s.
5. Hajm M. Tehnologicheskij krizis ritoriki. Filosofija i ritorika. 1988. № 21 (1). S. 48–59.
6. Beard Ch. A. (February 1927). Time, Technology, and the Creative Spirit in Political Science. *The American Political Science Review*. 21 (1). P. 1–11. doi:10.2307/1945535. JSTOR 1945535.
7. Bimber B. (May 1990). Karl Marx and the Three Faces of Technological Determinism. *Social Studies of Science*. 20 (2). P. 333–351. doi:10.1177/030631290020002006. S2CID 144204186.
8. Chandler, D. Technological or Media Determinism. URL: https://www.wolern.org/pluginfile.php/45/mod_page/content/23/chandler2002_PDF_full.pdf
9. Feenberg A. Critical Theory of Technology. Oxford, 1991. 235 p.
10. Green, L. Technoculture. Crows Nest: Allen & Unwin, 2002. pp. 1–20.
11. Ellul J. The technological society. New York: Vintage Books, 1964. 449 p.
12. Heilbroner R. L. The worldly philosophers : the lives, times, and ideas of the great economic thinkers. New York: Simon & Schuster, 1967. 365 p.
13. Kibbe B. D. Creative workers, cultural industries and technology in the United States. *Cultural Industries: A Challenge for the future of culture*. Unesco, 1982. Paris.
14. Mattelart A. and J-M. Piemme. The internationalization of television in Belgium. *Cultural Industries: A challenge for the future of culture*. Paris: Unesco, 1982. P. 102–112.
15. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. URL: <https://designopendata.files.wordpress.com/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf>
16. Mulberg J. D. Social Limits to Economic Theory. London: Routledge, 1995. 207 p.
17. Murphie A. and J. Potts. 1. *Culture and Technology*. London: Palgrave, 2003. P. 21.
18. Ong, W. J Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Methuen, 1982. 201 p.
19. Plato. Plato in Twelve Volumes. Vol. 9. Cambridge: MA, Harvard University Press 1925.
20. Postman N. Teaching as a Conserving Activity. New York: Delacorte Press, 1979. P. 39.
21. Smith M. R. and Marx L. Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism. Cambridge: *The MIT Press*. 1994. 304 p.
22. Williams R. Television: Technology and Cultural Form. London and New York: Routledge, 1974. P. 133.
23. Winston B. Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television. London : British film institute, 1996. 152 p.
24. Winston B. Media Technology and Society: a History from the Telegraph to the Internet. London : Routledge, 1998. 392 p.

ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ПОЛОЖЕНИЙ «ТЕХНОФОБИИ» И «ТЕХНОФИЛИИ» В ЗЕРКАЛЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Совгира Татьяна Игоревна – кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Выявлены подходы к выяснению понятия «технологии», которые бытуют в культуроведческой, искусствоведческой и философской литературе этой тематики. Исследован уровень научной разработки понятий «технофилии», «технофобии», «детерминизма» и выяснено влияние технического прогресса на становление искусства и культуры в целом. Согласно определенных задач в исследовании применены

общенаучные и конкретно научные методы: аналитический – при рассмотрении философской, искусствоведческой, культурологической литературы по теме исследования; исторический – в прослеживании эволюции проникновения технологии в культурно-художественную практику, концептуальный – при анализе понятия «технологии» и выяснении основных рассмотренных концепций; сравнительно-типологический – для выявления черт отличия технофобии и технофилии как противоположных по содержанию концепций.

Ключевые слова: технология, технофобия, технофилия, культурные практики, детерминизм.

THE CONTRADICTION NATURE OF THE «TECHNOPHOBIA» AND «TECHNOPHILIA» PROVISIONS IN THE MIRROR OF CULTURAL LITERATURE

Sovhyra Tetiana – PhD in Arts, Associate Professor of the Variety Art Department, Kyiv National University of Culture and Arts

The article reveals the fundamental approaches to clarifying the concept of «technology», which are common in the cultural, art history and philosophical literature on this topic. The level of scientific development of «technophilia», «technophobia», «determinism» concepts is investigated and the influence of technical progress on the formation of art and culture in general is clarified. According to certain tasks in the study, general and specific scientific methods were applied: analytical – to consider philosophical, art history, culturological literature on the research topic; historical – to trace the evolution of technology penetration into cultural and artistic practice, conceptual – to analyze the concept of «technology» and clarifying the main concepts considered; comparative typological – to identify the features of the difference between technophobia and technophilia as opposing concepts in content.

Key words: technology, technophobia, technophilia, cultural practices, determinism.

UDC 7.01:7.038.3

THE CONTRADICTION NATURE OF THE «TECHNOPHOBIA» AND «TECHNOPHILIA» PROVISIONS IN THE MIRROR OF CULTURAL LITERATURE

Sovhyra Tetiana – PhD in Arts, Associate Professor of the Variety Art Department, Kyiv National University of Culture and Arts

The aim of this paper is to explore the fundamental approaches to clarifying the concept of «technology», which are common in cultural, art history and philosophical literature on this subject. The level of scientific development of the concepts of «technophilia», «technophobia», «determinism» is investigated.

Research methodology. According to certain tasks in the study, general scientific and specific scientific methods were applied: analytical – to consider philosophical, art history, culturological literature on the research topic; historical – to trace the evolution of technology penetration into cultural and artistic practice, conceptual – to analyze the concept of «technology» and clarifying the main concepts considered; comparative typological – to identify the features of the difference between technophobia and technophilia as opposing concepts in content.

Novelty. The influence of technical progress on the formation of art and culture in general is clarified.

Practical value. Ukrainian educators, art historians, and artists may find the information contained in this article useful for developing a new strategy for using industrial technology in cultural practice.

Key words: technology, technophobia, technophilia, cultural practices, determinism.

Надійшла до редакції 10.09.2020 р.

УДК [392.51](477:4)

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ ВЕСІЛЛЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ : ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ У ВЕСІЛЬНОМУ РИТУАЛІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Щербакова Ганна Миколаївна – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-9376-969X>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.365>
g.ilchenko@dakkim.edu.ua

Стаття присвячена дослідженню весільного ритуалу як культурної практики, виявлену кризь призму традиційної обрядовості. В процесі порівняльного аналізу з такими поняттями, як «традиція», «обряд» та «звичай» визначено поняття «весільний ритуал» та здійснено його культурологічну експлікацію. Проведено соціологічне дослідження з метою визначення популярності тих чи інших весільних обрядів в умовах сьогодення. З'ясовано новачі сучасного весільного ритуалу у порівнянні з традиційним. Визначено та обґрунтовано чинники трансформації весільного ритуалу в умовах глобалізаційних процесів сьогодення.

Ключові слова: весільний ритуал, традиції, звичаї, обряди, цінності суспільства.

Актуальність теми дослідження. В сучасному українському культурному просторі відбувається переосмислення, переоцінка інституту шлюбу та сім'ї, а також інтенсивно формуються нові ритуали та звичаї, зокрема й пов'язані зі святкуванням весілля. Традиційні українські обряди весільного циклу дарують споконвічне уявлення про красу, норми життя, моральність людських відносин, доброчесності та справедливості. Проте, в умовах глобалізації, українські наречені, все частіше нехтують українськими весільними традиціями на користь популярним зарубіжним.

З огляду на те, що світові тенденції демонструють постійну взаємодію, інтеграцію та трансформацію різних культур, виникає необхідність дослідження проблем та особливостей весільної обрядовості в глобалізаційних культурних процесах сьогодення. Це обумовлено майже повною відсутністю вивчення цього феномену в культурологічному аспекті, що і визначає актуальність нашого дослідження.

Аналіз досліджень та публікацій. Дана стаття базується на дослідженнях вітчизняних та зарубіжних вчених. З культурологічної точки зору весільну обрядовість досліджено З. Босик, проте її наукові пошуки обмежено територією Середньої Наддніпряни. Особливий науковий інтерес складає робота В. Матушенка, який вивчає сучасне українське весілля в культурологічному аспекті. В. Ситніков у своїй роботі демонструє спробу визначити можливості включення традиційної весільної обрядовості в актуальну культуру сучасності. Варто звернути увагу й на роботи закордонних дослідників – Д. Хьорст, Т. Г. Ренальдс, П. Салам, Дж. Макфаден. Мета їхніх досліджень спрямована на вирішення проблеми крос-культурних розбіжностей в інтернаціональних шлюбах у розрізі таких наук, як соціологія, психологія та релігієзнавство. Загалом, весільна обрядовість у глобалізаційних культурних процесах України в українській науковій літературі висвітлена недостатньо.

Мета статті – на основі здійснення культурологічної експлікації поняття «весільний ритуал» виявити шляхи трансформації сучасного українського весілля як культурної практики в умовах глобалізації.

Виклад основного матеріалу. Вчені-гуманітарії світу сьогодні працюють над переосмисленням та уважним вивченням розмаїття різних культур та цивілізацій. Тепер для концепції «глобальної історії», яка ґрунтується на ідеї універсальної єдності людства, притаманне визнання самодостатності етнічних соціальних систем та культур. Стає все більш зрозумілим, що лише оригінальними етнічними культурами буде багата земля і людська спільнота, що стоїть сьогодні перед політичною і економічною уніфікацією.

Українська культура, що формувалась на наших теренах із давнини, утворилася на основі племінних локальних особливостей з чіткою структурною єдністю на усій своїй етнічній території розселення. Безперечно, етнокультура українців протягом віків зазнавала впливів культур інших етнічних груп та спільнот, що мігрували через її землі або ж осідали серед місцевого населення. Ці культурні нашарувань, що поступово видозмінювались під впливом автохтонів, ставали структурними компонентами української етнічної культури. Як зауважив сучасний вчений-українознавець П. Кононенко «Щодо нашарувань, то за тисячоліття їх було багато, до того ж з культур самодостатніх, глибинних, впливових упродовж століть. А це тільки вияскравлює самобутність і силу автохтонної української культури, її духовну органічність і тяглість у просторі і часі» [9; 85].

Закономірний процес взаємодії традицій та інновацій забезпечує як зміну, так і збереження культури. У традиційній культурі українців весілля як один із життєвих циклів людини є найкolorитнішим і, водночас, найконсервативнішим. Завдяки цьому можемо використовувати його як джерело для вивчення різних сфер життя, відстежити складний і тривалий шлях еволюції і трансформації суспільства та культури народу [2].

Проте, у будь-якій культурі існує динамічне співвідношення традиційності, що підтримує стабільність, і інновацій, завдяки яким суспільство рухається вперед [15]. Досить чітко це можна простежити на прикладі весільного ритуалу. Вивчення його змін у ретроспективі останніх десятиліть дає чітке уявлення про динаміку духовних цінностей суспільства, про зв'язок весільних ритуалів із загальнокультурним досвідом, етнічними та конфесійними особливостями і їх змінами в соціокультурній динаміці [1]. Для дослідження цих процесів потрібне відтворення весільного ритуалу як системи, що складається з низки різноманітних звичаїв та обрядів, в яких відбивається національно-культурне бачення світу, стиль життя, побут, традиції.

У першу чергу, вважаємо за доцільне звернутися до поняття «ритуал». На думку румунського філософа та етнолога М. Еліаде, ритуал є повторенням архетипної дії, яка виконувалась на початку часів богом, героєм або предком: одруження відтворює священний шлюб (ієрогамію); битви, конфлікти, війни також мають за основу сакральний прообраз. За рахунок такого повторення архаїчна людина зберігає зв'язок з основами буття й переборює ентропію лінійного часу [7]. В «Великій радянській енциклопедії» «ритуал» тлумачиться як (від лат. *ritualis* – обрядовий, від *ritus* –

релігійний обряд, урочиста церемонія) – вид обряду, історично сформована форма складної символічної поведінки, кодифікована система дій (зокрема, мовних), що слугують для вираження певних соціальних і культурних взаємин (визнання певних цінностей чи авторитетів, підтримки соціально-нормативної системи й т. ін.) [10]. Отже, ритуал – це те, що підкоряється порядку.

Як бачимо, у науковій літературі часто ототожнюються поняття, що мають широкий спектр застосування, зокрема такі як «обряд», «звичай», «традиція» та «ритуал» [11].

Однак, як зазначає Е. Мельник «між ритуалом і обрядом існують певні відмінності. Обряд є сукупністю символічних стереотипних дій, які втілюють у собі ідеї, уявлення, норми й цінності та викликають певні колективні почуття. Ритуал є системою, що поєднує обряди для реалізації процесу регламентації суспільного світового устрою, виступає формою суворо встановленого порядку обрядових дій» [13].

Існує ще одна форма сталої поведінки, яка є дотичною до обряду та ритуалу. Цією формою є звичай. «Великий енциклопедичний словник» пояснює звичай як стереотипний спосіб поведінки, що відтворюється в певному суспільстві або соціальній групі та є звичною для її членів. Застарілі звичаї замінюють у процесі історичного розвитку новими. У порівнянні зі звичаєм обряд містить у собі естетичну складову. Він ніби «обряджає», тобто декорує подію різноманітною атрибутикою, на кшталт рушника, короваю, фати у весільному ритуалі.

Стосовно слова «традиція», то в «Тлумачному словнику мови» Т. Єфремов під цим поняттям пропонує розуміти те, що склалося історично і передається з покоління в покоління шляхом переказів, усно або письмово (ідеї, знання, погляди, спосіб дій тощо) [17]; укорінений порядок у чому-небудь; Н. Кареев під традицією розуміє звичку, що сформувалася на основі наслідування [8]. Згідно з Е. Мельник традиції складаються зі звичаїв обрядів, ритуалів та інших стереотипних форм діяльності. Проте, самі традиції не дають детального опису діяльності, а лише формують спрямованість поведінки. У традиційному суспільстві традиція передає соціальний досвід із покоління в покоління, а також здійснює соціальний зв'язок, що підпорядковує розвиток особистості людини [14].

Підсумовуючи вище сказане спробуємо дати визначення словосполученню «весільний ритуал». Отже, весільний ритуал – це ритуал переходу до сімейного життя, що супроводжується послідовністю дій (обрядів), що мають символічну цінність і виконуються згідно звичаєм та традиціями суспільства. Весільний ритуал є частиною культурної традиції, що передається з покоління в покоління у вигляді культурної спадщини, заповіту предків. Проте, застарілі елементи весільного ритуалу (звичаї, обряди) можуть змінюватися та трансформуватися у процесі історичного розвитку.

Момент народження сім'ї в народній культурі ознаменований розгорнутою багатоплановою ритуально-обрядовою формою – традиційним весіллям. Основними стрижневими смислами традиційного весільного комплексу є ідеї соціального становлення, суспільного переведу (ініціації) наречених до нового для них і життєво значимого для соціуму весільного статусу, а також ідеї зближення двох сімейних родин задля продовження роду [16].

Традиційне українське весілля має безліч локальних варіацій, проте незважаючи на територіальну приналежність, віддавна традиційний весільний обряд складався з трьох основних циклів: передвесільного, весільного і післявесільного, що було однаково для всіх станів. *Передвесільний* цикл включав в себе: вивідини, сватання, оглядини, запросини, заручини. *Весільний* цикл розпочинали бганням (вишканням) короваю, вбиранням весільного гільця (деревця), далі дівоч-вечір, парубоцька вечірка, обряд посаду, покривання та церемонією вінчання. Завершався весільний цикл обрядом комори (покладини), де наречена мала засвідчити свою чесність та невинність. *Післявесільні* обряди розпочинались у понеділок, після весілля. Так звані, понеділкування (почепини, перезва) – післявесільне гостювання родичів нареченого у молодій сім'ї. А останнім акордом весільного обрядового циклу були калачини (гарячий борщ), де молодий купував калачі й напої, кликав весільних батьків та інших гостей, щоб відзначити своє газдівство [12].

Більшість із вищезгаданих обрядів або не існують взагалі, або дещо видозмінили свій вигляд сьогодні. Так, сучасний весільний цикл у своїй структурі містить передвесільний та весільний елемент.

З метою дослідження використання сучасними нареченими деяких обрядів, нами проведено опитування в соціальній мережі Instagram. Нам вдалося скласти добірку з 49 звичаїв та обрядів, які досі актуальні в тому чи іншому регіоні України сьогодні. Обряди та звичаї зі списку належать як до передвесільного, так і до весільного циклу. В опитуванні брали участь 90 жінок у віці 20–29 років. Регіон проживання – вся Україна. Кількість голосів не рівномірна, оскільки опитування передбачало вибіркковість у наданні відповідей. Отже, за основу брались результати, розраховані у відсотках.

Респондентам було поставлено 2 запитання, стосовно того чи іншого весільного елементу. Метою першого кола опитування було визначити ознайомленість респондентів з об'єктами опитування. Результати голосування наведені в табл. 1.

Назва звичаю/обряду	Чи знайомий Вам даний елемент весільної процесії?			
	ТАК		НІ	
	к-ть голосів	відсотки	к-ть голосів	Відсотки
Сватання	72	85%	13	15%
Заручини	87	99%	1	1%
Дівич-вечір	86	96%	4	4%
Парубоцька вечірка	83	93%	6	7%
Плетення барвінку	24	27%	66	73%
Викуп нареченої	83	92%	7	8%
Коровай (хліб з сіллю)	83	91%	8	9%
Благословення іконами	80	86%	13	14%
Тайнство вінчання	83	91%	8	9%
Осіпання рисом/монетами/ цукерками	76	84%	14	16%
Прикрашання весільного кортежу	79	88%	11	12%
Виїзна церемонія розпису (з аркою)	84	92%	7	8%
Фуршет/аперитив/welcome drink	74	85%	15	15%
Книга побажань	60	69%	27	31%
Flower girl	72	81%	17	19%
Паж з обручками	45	53%	40	47%
Пара свідків	85	93%	6	7%
Розпис у РАЦСі з урочистостями	79	87%	12	13%
Клятви на церемонії розпису	85	93%	6	7%
Фата	93	100%	0	0%
Бутоньєрка для нареченого	90	98%	2	2%
«Щось старе, щось нове, щось позичене, щось блакитне»	52	61%	33	39%
Обмін обручками	89	99%	1	1%
Капсула часу	37	43%	50	57%
Пісочна церемонія	51	59%	36	41%
Бити бокали на щастя	62	70%	26	30%
Рушник «на щастя, на долю»	80	92%	7	8%
«Саджанець»	29	34%	56	66%
Розливання води під ноги молодят	12	14%	73	86%
Запуск дівочого прізвища в небо	42	49%	43	51%
Запуск голубів	64	78%	18	22%
ДружкИ та дрУжки в однакових нарядах	75	90%	8	10%
Фотосесія з гостями біля головних принад міста	62	70%	26	30%
Перший танець молодят	86	100%	0	0%
Танець з мамою/татом	82	95%	4	5%
Сімейне вогнище	74	91%	7	9%
«Чоботи» - обряд омивання ніг тещі	56	63%	33	37%
Пити з туплі нареченої	48	54%	41	46%
Викрадення нареченої	66	80%	16	20%
ГРКО	86	98%	2	2%
Кидання букету нареченої	89	99%	1	1%
Кидання підв'язки/блокноту...	83	95%	4	5%
Знімання нареченим підв'язки зубами	66	77%	20	23%
Зняття та розтанцювання фати	72	86%	12	14%
Весільні «шишки»	47	46%	44	54%
Весільні «дивні»	14	17%	69	83%

Розрізання торта	82	99%	1	1%
Фесрверк	71	88%	10	12%
Запуск світлодіодних кульок/ліхтариків	68	83%	14	17%

Таблиця 1. Відповіді на питання «Чи знайомий Вам даний елемент весільної процесії?»

Аналізуючи результати проведеного нами опитування, можемо зробити висновок, що учасникам опитування маловідомі обряди та звичаї, які (виділені градієнтом помаранчевого):

1. мають зарубіжне походження та поки не дуже популярні в Україні («Щось старе, щось нове, щось позичене, щось блакитне», капсула часу, паж з обручками, саджанець тощо);
2. мають регіональне забарвлення (плетення «барвінку», розливання води під ноги молодцям – Західна Україна, регіон Буковини; весільні «дивні» – східні регіони України);
3. вважаються «шароварщиною» («чоботи») – обряд омивання ніг тещі, пити з туфлі нареченої).

Відповіді на перше запитання були досить прогнозованими. Більшість респондентів добре знайомі з популярними зарубіжними обрядами та атрибутами, такими як кидання букету/підв'язки, перший танець молодят, розрізання торта, та з досі популярними українськими обрядами – сватання, заручин, дівич-вечора, короваю та знімання фати. Проте, чи хотіли б вони бачити той чи інший обряд на своєму святі? Відповіді на це запитання в таблиці нижче (табл. 2).

Назва звичаю/обряду	Чи вважаєте Ви доцільним проведення даного обряду на сучасному українському весіллі?			
	ТАК		НІ	
	к-ть голосів	відсотки	к-ть голосів	Відсотки
Сватання	29	39%	46	61%
Заручини	71	99%	1	1%
Дівич-вечір	63	91%	6	9%
Парубоцька вечірка	54	77%	16	23%
Плетення барвінку	13	19%	56	81%
Викуп нареченої	24	34%	46	66%
Коровай (хліб з сіллю)	38	57%	29	43%
Благословення іконами	37	56%	29	44%
Таїнство вінчання	44	73%	16	27%
Осіпання рисом/монетами/ цукерками	26	41%	38	59%
Прикрашання весільного кортежу	29	44%	37	56%
Виїзна церемонія розпису (з аркою)	60	95%	3	5%
Фуршет/аперитив/welcome drink	64	91%	7	9%
Книга побажань	43	68%	20	32%
Flower girl	43	69%	19	31%
Паж з обручками	27	44%	34	56%
Пара свідків	40	67%	20	33%
Розпис у РАЦСі з урочистостями	20	32%	42	68%
Клятви на церемонії розпису	48	83%	10	17%
Фата	46	79%	12	21%
Бутоньєрка для нареченого	54	93%	4	7%
«Щось старе, щось нове, щось позичене»	14	25%	41	75%
Обмін обручками	55	100%	0	0%
Капсула часу	27	49%	28	51%
Пісочна церемонія	10	19%	43	81%
Бити бокали на щастя	10	19%	44	81%
Рушник «на щастя, на долю»	26	48%	28	52%
«Саджанець»	15	28%	38	72%
Розливання води під ноги молодцям	2	4%	48	96%
Запуск дівочого прізвища в небо	9	17%	43	83%

Запуск голубів	6	11%	47	89%
ДружкИ та дрУжки в однакових вбраннях	38	66%	18	34%
Фотосесія з гостями біля головних принад міста	4	5%	47	95%
Перший танець молодят	51	94%	3	6%
Танець із мамою/татом	42	78%	12	22%
Сімейне вогнище	42	79%	11	21%
«Чоботи» - обряд омивання ніг тещі	2	4%	52	96%
Пити з туплі нареченої	2	4%	52	96%
Викрадення нареченої	9	16%	46	84%
ГРКО	30	56%	24	44%
Кидання букету нареченої	50	94%	3	6%
Кидання підв'язки/блокноту...	46	87%	7	13%
Знімання нареченим підв'язки зубами	9	17%	44	83%
Зняття та розтанцювання фати	26	50%	26	50%
Весільні «шишки»	10	19%	42	81%
Весільні «дивні»	2	4%	49	96%
Розрізання торта	53	100%	0	0%
Феєрверк	29	54%	25	46%
Запуск світлодіодних кульок/ліхтариків	20	36%	35	64%

Таблиця 2. Відповіді на запитання «Чи вважаєте Ви доцільним проведення даного обряду на сучасному українському весіллі?»

На відміну від результатів першого кола опитування, відповіді на друге запитання були досить неочікуваними, а місцями навіть бентежливими. Для більш ємкого розуміння ситуації, учасникам опитування запропоновано обґрунтувати власну точку зору розгорнутою відповіддю. Завдяки наданим відповідям, вдалося групувати обряди/звичаї та віднести їх до певних категорій.

Отже, українські наречені готові радше відмовитись, ніж провести/дотриматись ряду наступних обрядів/звичаїв:

1) «архаїзми», або обряди/звичаї, що в сучасних умовах, на думку респондентів, втратили свій сенс: сватання, викуп нареченої, осипання рисом/монетами/ цукерками, зняття та розтанцювання фати;

2) мають зарубіжне походження, та поки не дуже популярні в Україні («Щось старе, щось нове, щось позичене, щось блакитне», капсула часу, пісочна церемонія, паж з обручками, саджанець, запуск дівочого прізвища в небо тощо);

3) мають регіональне забарвлення (плетення «барвінку», розливання води під ноги молодят – Західна Україна, регіон Буковини; весільні «дивні» – східні регіони України);

4) вважаються «шароварщиною» («чоботи») – обряд омивання ніг тещі, пити з туплі нареченої, викрадення нареченої);

5) пережитки «совдепа» (прикрашання весільного кортежу, розпис у РАЦСі з урочистостями, биття бокалів на щастя, запуск голубів у небо, фотосесія з гостями біля головних принад міста).

Це середньостатистичні відповіді, які вдалося отримати в ході проведеного опитування. Їх достовірність підтверджується п'ятьма роками роботи в сфері організації весіль. Тенденція така, що пари цілеспрямовано відмовляються від обрядів, що несуть у собі, на їх погляд, консервативні норми та настанови.

Сучасний весільний ритуал поєднує в собі десятки весільних звичаїв та обрядів різної етимології. Традиційні українські звичаї та обряди замінюються більш феєричними та веселими зарубіжними. Тими, які часто бачимо в журналах, фільмах, соцмережах і які транслюються з країн дальнього та ближнього зарубіжжя. Такі зміни зумовлені інтенсивними глобалізаційними процесами сьогодення. Велику роль у цьому процесі відіграє значна інтенсивність системи глобальної комунікації та інформації. Мас-медіа, інтернет, соціальні мережі – ось основні канали, що впливають на бачення молоді стосовно сучасного весільного ритуалу. Чи варто у цьому аспекті говорити про руйнування культурної ідентичності українця? Або ж, про полікультурність як одну з тенденцій ХХІ ст., що різною мірою властива кожній країні? Безперечно, ці питання потребують детального вивчення та складають вагомий інтерес для нашого подальшого дослідження.

Однак, повернемося до відмінностей між сучасним та традиційним українським весільним ритуалом. Одним із факторів, що дозволяє тим чи іншим обрядам прижитися сьогодні, є їх простота і

зручність виконання. Реалії такі, що більшість архаїчних українських звичаїв та обрядів сьогодні замінюються зарубіжними. Наприклад: биття глиняних глечиків на щастя та багатство – замінюється сучасним биттям бокалів; розрізання обрядового хлібу (короваю) наприкінці вечора – американським обрядом розрізання торта; плетення барвінку в дівчачий вечір – сучасним «девішником»; прозора хустинка молодої – на противагу фаті. Пари обирають більш спрощений, яскравий, стильний та динамічний варіант схожого за сутністю обряду.

Проте, не завжди такі запозичення є вдалим. Без детального вивчення тієї чи іншої традиції, є ризик передати її форму, а не суть. Так можна сказати про популярний обряд виїзної весільної церемонії, що є запозиченням із західної обрядової культури. На Заході цей обряд має глибокий зміст, адже супроводжується церемонією вінчання. Церемоніальна арка – це більше ніж елемент декору. Це сакральна споруда, древній символ небесного зводу, натяк на те, що шлюбні уклади укладаються на небесах. Однак, православна віра не дозволяє проводити обряд таїнства вінчання поза стінами храму, а до 2018 р. Міністерство юстиції України не дозволяло вивіз реєстраційної книги за стіни РАЦСу. Саме тому на сьогодні, більшість церемоній під розкішними квітковими арками є «бутафорними» і створюються лише задля яскравої картини. Саме тому все більше українських наречених відмовляються від традиційного обряду вінчання на противагу феєричному, але все ж таки «пустому», у наших реаліях, зарубіжному обряду.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні відмінностей сучасного українського весільного ритуалу порівняно з традиційним. Визначено поняття «весільний ритуал» у культурологічному аспекті. Виявлені канали впливу на трансформації весільного ритуалу в умовах сучасних глобалізаційних процесів.

Висновки. Отже, українське весілля – культурний феномен, що зберігає святкові цінності родинного життя та розкриває духовні основи буття нашого народу. Як етнокультурна традиція, весільна обрядова система віддзеркалює позитивний досвід міжпоколінних зв'язків та акумулює надбання народної культури, відображаючи специфіку окремих етнорегіонів України.[6]

Однак, весільний ритуал в Україні за останні десятиліття пережив істотну трансформацію. В даний час спостерігається тенденція до відмови від традиційного святкування весілля. В українському весільному обряді з'явилися риси, характерні для західного способу життя. Сучасна молодь, як правило, сама обирає той формат проведення весілля, який подобається саме їм. Це може бути вечірка-пікнік із друзями у саду під відкритим небом, весільна вечеря на 10 осіб, обряд вінчання в храмі в Єрусалимі в колі найрідніших чи офіційний розпис у горах Грузії лише для двох. Яскрава індивідуальна весільна сукня, розрізання торта з феєрверками, дружкі та дрУжки в однаковому вбранні, весільні веселощі з народними та сучасними танцями – все це свідчить про те, що молодь ХХІ ст. захоплюється яскравими подіями і з задоволенням переймає елементи зарубіжного весілля, іноді навіть не задумуючись про те, що той чи інший обряд означає.

Саме тому, вважаємо за необхідне здійснити спробу відібрати і творчо переосмислити з нашої багатой старовинної спадщини те, що відповідає духу сучасності, сприяє розвитку ініціативи самої молоді, вносить у весільне свято свіжий ковток повітря та сприяє зміцненню сімейних відносин. Адже найважливішим механізмом будь-якої культури є її культурна спадщина. Тому завданням сучасного суспільства має стати не лише збереження накопичених культурних цінностей, а й їх використання та передача за допомогою креативного включення в простір сучасної культури. Уміння втілити весільні звичаї в нинішню дійсність, якими багатий український народ – важливе і необхідне завдання сучасників.

Список використаної літератури

1. Балушок В. Елементи давньослов'янських ініціацій в українському весіллі. *Народна творчість та етнографія*, 1994. № 1. С. 31–36.
2. Болібрех Л. Звичаї та обряди, пов'язані з підготовкою до розподілу весільного короваю в українців Південно-Західного історико-етнографічного регіону. *Наук. зошити історичного ф-ту Львів. ун-ту. Зб. наук. пр.* 2010. Вип. 11. С. 25–35.
3. Босик З. О. Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпряни: їх специфіка та еволюція : дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ. 2010. 217 с.
4. Буряк В. В. Динаміка культури в епоху глобалізації: ноосферний контекст: монографія. Симферополь : ДИАЙПИ, 2011. 462 с.
5. Весільна обрядовість у часі і просторі : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. «Одеські етнографічні читання» [редкол. : В. К. Борисенко та ін.]. Одеса : ОМД, 2010. 381 с.
6. Гуменюк Г. О. Українське весілля як культурний феномен: за матеріалами досліджень у Шепетівському районі Хмельницької області. *Альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства*. Вип. 12, Рівне : РДГУ. 2012. С. 80–83.
7. Элиаде М. Священное и мирское [пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского]. Москва : МГУ, 1994. 144 с.

8. Кареев Н.И. Общие основы социологии / Петроград : Наука и школа, 1919. 209 с.
9. Кононенко П. Свою Україну любіть... Київ, 1996.
10. Культурология. XX век : энциклопедия в 2 т. [Электронный ресурс] / [гл. ред. и сост. С. Я. Левит]. Санкт-Петербург : Университет. книга, 1998. Режим доступа: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/levit01/index.htm> (дата звернення: 16.04.2020).
11. Культурология XX век : словарь / [под. ред. С. Я. Левит]. Санкт-Петербург : Университет. книга, 1997. 640 с.
12. Матушенко В. Б. Сучасне весілля в контексті української обрядової культури: дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ. 2009. 236 с.
13. Мельник Е. А. Ритуал як феномен комунікативної культури (частина 1). *Гуманітарний часопис*. 2012. № 3. С. 42–51.
14. Мельник Е. А. Ритуал як феномен комунікативної культури (ч. 2). *Гуманітарний часопис*. 2012. № 3. С. 51–58.
15. Многоликая глобализация. / Под ред. П. Бергера и С. Хантингтона. Москва : Аспект Пресс, 2004. 739 с.
16. Ситніков В.І. Можливості актуалізації народних весільних традицій в умовах сучасної культури. *Вісник слов'янських культур*. 2010 с. 34-42.
17. Словник української мови : [у 3 т.] / упоряд. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко; за ред. С. Єфремова та А. Ніковського. Київ : Горно, 1927–1928.
18. Философский энциклопедический словарь / [гл. ред.: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов], Москва : Сов. энцикл., 1989. 840 с.
19. Hurst Dawn. «The wedding ceremony – secularisation of the christian tradition» (2011). Loughborough University Dissertations and Theses (ETDs). 295 p.
20. Mc Fadden J. Intercultural marriage and family: Beyond the racial divide. *The Family Journal: Counseling and Therapy for Couples and Families*. 2001. vol. 1, № 9 (1). P. 39–42.
21. Renalds T.G. Communication in intercultural marriages: managing cultural differences and conflict for marital satisfaction, 2011. 204 p.
22. Salama P. Of all nations: exploring intercultural marriages in the coptic orthodox church of the GTA. Toronto. 2012. 205 p.

References

1. Balushok V. Elements of ancient Slavic initiations in the Ukrainian wedding. *Folk Art and Ethnography*, 1994. № 1. P. 31–36.
2. Bolibrukh L. Customs and rituals associated with the preparation for the distribution of the wedding loaf among the Ukrainians of the South-Western historical and ethnographic region. *Scientific notebooks of the Faculty of History of Lviv University. Collection of scientific works*. 2010. Vip. 11. P. 25–35.
3. Bosyk Z. O. Archetypal motives of wedding ceremonies of the Middle Dnieper region: their specifics and evolution: dis. ... cand. culturology: 26.00.01. Kiev. nat. University of Culture and Arts. Kiev. 2010. 217 p.
4. Buryak V. V. Dynamics of culture in the era of globalization: noosphere context: a monograph. Simferopol: DIAPI, 2011. 462 p.
5. Wedding ceremonies in time and space: materials International. Research Practice conf. «Odessa ethnographic readings» [ed. : V. K. Borisenko and others]. Odessa: OMD, 2010. 381 p.
6. Gumenyuk G. O. Ukrainian wedding as a cultural phenomenon: according to research in Shepetivka district of Khmelnytsky region. *Almanac of the Athena Society, Department of Cultural Studies and Museum Studies*. No. 12, 2012. P. 80–83.
7. Eliade M. Sacred and secular [trans. with fr., presl. and comment. N. K. Garbovsky]. Moscow: Moscow State University, 1994. 144 p.
8. Kareev N. I. General foundations of sociology. Petrograd (St. Petersburg): Science and School, 1919. 209 p.
9. Kononenko P. Love your Ukraine... Kyiv, 1996.
10. Culturology. XX century: encyclopedia in 2 volumes [Electronic resource] / [ch. ed. and comp. S. J. Levitt]. Saint-Petersburg: University Book, 1998. Access mode: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/levit01/index.htm> (access date: 16.04.2020).
11. Culturology of the XX century: dictionary / [under. ed. S. J. Levitt]. St. Petersburg : Saint-Petersburg: University Book, 1997. 640 с.
12. Matushenko V.B. Modern wedding in the context of Ukrainian ceremonial culture: dis. ... cand. of culturology: 26.00.01. Kiev. nat. University of Culture and Arts. Kiev. 2009. 236 p.
13. Melnyk E. A. Ritual as a phenomenon of communicative culture (part 1). *Humanitarian Journal*. 2012. № 3. P. 42–51.
14. Melnyk E. A. Ritual as a phenomenon of communicative culture (part 2). *Humanitarian Journal*. 2012. № 3. P. 51–58.
15. Multifaceted globalization / Ed. P. Berger and S. Huntington. Moscow: Aspect Press, 2004. 739 p.
16. Sitnikov V. I. Possibilities of actualization of folk wedding traditions in the conditions of modern culture. *Bulletin of Slavic Cultures*. 2010. P. 34–42.
17. Dictionary of the Ukrainian language: [in 3 vols.] / Order. with add. vlas. material by B. Hrinchenko; for order. S. Efremov and A. Nikovsky. Kyiv: Gorno, 1927–1928.
18. Philosophical encyclopedic dictionary / [ch. ed. : L. F. Ilyichev, P. N. Fedoseev, S. M. Kovalev, V. G. Panov], Moscow: Sov. Encyclopedia, 1989. 840 p.

19. Hurst Dawn. The wedding ceremony – secularization of the christian tradition (2011). Loughborough University Dissertations and Theses (ETDs). 295 p.
20. McFadden J. Intercultural marriage and family: Beyond the racial divide. *The Family Journal: Counseling and Therapy for Couples and Families*. 2001. vol. 1, № 9 (1). P. 39–42.
21. Renalds T. G. Communication in intercultural marriages: managing cultural differences and conflict for marital satisfaction, 2011. 204 p.
22. Salama P. Of all nations: exploring intercultural marriages in the coptic orthodox church of the GTA. Toronto. 2012. 205 p.

**СОВРЕМЕННАЯ УКРАИНСКАЯ СВАДЬБА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ:
ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В СВАДЕБНОМ РИТУАЛЕ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Щербакowa Анна Николаевна – аспирантка, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена исследованию свадебного ритуала как культурной практики через призму традиционной обрядности. В процессе сравнительного анализа с такими понятиями, как «традиция», «обряд» и «обычай» определено понятие «свадебный ритуал» и осуществлена его культурологическая экспликация. Проведено социологическое исследование с целью определения популярности тех или иных свадебных обрядов в условиях современности. Выявлено новации современного свадебного обряда по сравнению с традиционным. Определены и обоснованы факторы трансформации свадебного ритуала в условиях глобализационных процессов современности.

Ключевые слова: свадебный ритуал, традиции, обычаи, обряды, ценности общества.

**MODERN UKRAINIAN WEDDING UNDER THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION:
TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE WEDDING RITUAL**

Shcherbakova Hanna – post graduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The article is devoted to the study of wedding ritual as a cultural practice of society through the prism of traditional rites. In the process of comparative analysis of such concepts as «tradition», «rite» and «custom», the concept of «wedding ritual» is defined and its cultural explication is carried out. A sociological research was conducted to determine the popularity of various wedding ceremonies in modern conditions. The innovations of the modern wedding ritual in comparison with the traditional one are revealed. The factors of transformation of the wedding ritual in the conditions of globalization processes of today are determined and justified.

Key words: wedding ritual, traditions, customs, rites, value of society.

UDC [392.51](477:4)

**MODERN UKRAINIAN WEDDING UNDER THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION:
TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE WEDDING RITUAL**

Shcherbakova Hanna – post graduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper is to identify ways of modern Ukrainian weddings transformation as a cultural practice in the context of globalization on the bases of implementation of culturological explication of the concept of «wedding ritual».

Research methodology. The main publications on the subject (Ukrainian and foreign wedding ritual) have been reviewed. A sociological research was conducted to determine the popularity of various wedding ceremonies in modern conditions.

Results. In the process of comparative analysis of such concepts as «tradition», «rite» and «custom», the concept of «wedding ritual» is defined and its cultural explication is carried out. The innovations of the modern wedding ritual in comparison with the traditional one are revealed. The factors of transformation of the wedding ritual in the conditions of globalization processes of today are determined and justified. The results of the research show that most archaic Ukrainian customs and rites are now being replaced by foreign ones. Couples choose a more simplified, bright, stylish and dynamic version of the essentially similar rite. However, such borrowings are not always successful. Without a detailed study of a tradition, there is a risk of conveying its form, but not its essence. Therefore, the task of modern society should be not only the preservation of accumulated cultural values, but also their use and transmission, through creative inclusion in the space of modern culture.

Novelty. The scientific novelty of the study lies in the differences between the modern Ukrainian wedding ritual and the traditional one. The concept of «wedding ritual» in the culturological aspect is defined. The channels of influence on the transformation of the wedding ritual in the conditions of modern globalization processes are revealed.

Key words: wedding ritual, traditions, customs, rites, values of society.

Надійшла до редакції 10.09.2020 p.

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

УДК 130.2

КОГНІТИВНО-КРЕАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: ІСТОРІЯ І МАЙБУТНЄ

Бровко Микола Миколайович – доктор філософських наук,
професор, професор, Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-3703-9414>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.366>
brovko-mm@ukr.net

Статтю присвячено аналізу української культури в контексті таких сутнісних її параметрів як когнітивність та креативність. Виявляються змістовні характеристики вказаних понять з позицій визначення структурних імперативів явищ інноваційного порядку в еволюційному вимірі української культури, що є актуальним для сьогодення. Акцентується увага на феномені української мови як культуротворчої сили, здатної активно впливати на всю українську культуру, виконувати формотворчу, націєтворчу функцію. Аргументовано, що мистецтву, сфері художньої діяльності найбільшою мірою притаманна властивість активно сприяти універсальному розвитку творчого потенціалу людини, її творчих здібностей, що є фундаментом для найрізноманітніших предметно-практичних видів діяльності людини. В цьому аспекті українське мистецтво як одна з форм української культури, а якщо висловлюватись більш конкретно і точно, українська література і публіцистика ставили такі «позаестетичні» цілі й завдання і прагнули до такого їх практичного втілення, котрі виходили на проблеми національної самосвідомості, національної ідеї, де загальнолюдські ціннісно-значимі питання сенсу буття української нації, її культури набували кардинального значення. Креативність української культури сьогодні органічно поєднується з етнокультурним розвитком, накопиченням культурно-історичного досвіду, подальшим розгортанням форм соціального буття. Досвід відіграє особливо важливу роль, оскільки у його структурі зосереджуються певні знання, навички, вміння, що переходять як певна традиція від одного покоління людей до іншого, відбувається збагачення феноменів культури в найрізноманітніших її виявах – науці, мистецтві, моралі, релігії тощо.

Ключові слова: українська культура, когнітивність, креативність, культуротворча сила.

Постановка проблеми. Українська культура як особливий феномен сучасного суспільного життя досліджується у різних вимірах і аспектах. Попри все це, домінуючою тенденцією залишається поки що історичний її статус, що цілком виправдано після століть різного роду заборон, котрі йшли від владних структур Росії, Польщі, Австро-Угорщини, до складу яких входила Україна на правах підкореної території. Історичний ракурс досліджень, на наш погляд, ще буде продовжуватись не одне десятиліття, оскільки у цій сфері знання існує надто багато прогалин, «білих плям», не до кінця вивченого, дослідженого.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Про українську культуру якщо й писали, то, передовсім, не у вимірі її узагальненого, синтетичного статусу, а значить теоретичного рівня дослідження, а більше з позицій окремих її видів, скажімо, історії мистецтва, фольклористики, літератури, театру тощо. У підтвердження можна назвати знані в Україні і за її межами імена М. Драгоманова, І. Франка, Ф. Колесси, С. Єфремова, М. Возняка, Д. Антоновича, В. Гнатюка, Г. Павлуцького, С. Чарнецького та ін. Водночас «праць, що охоплювали б та інтерпретували всю національну культуру в цілості, у взаємодії всіх її ланок, – не було. Причина полягала, певно, не так у методологічній чи «суб'єктивній» невідповідності української науки, як в об'єктивних обставинах українського життя: відсутності наукових інституцій, які б концентрували інтелектуальний потенціал і генерували відповідну роботу, нагромаджували джерельний матеріал; а головне – у самій неповноті соціально-культурної структури українського суспільства за умов колоніального становища і відповідно – неповноті структури української культури, в якій тривалий час переважали гуманітарні галузі і недостатньо були розвинені інші аспекти культури та культурного самоусвідомлення. Україна мало коли перебувала в стані оптимального (чи нормального) національно-культурного розвитку, більше ж – у стані боротьби за національно-культурне виживання, яка протягом майже всього XIX ст. зосереджувалася на проблемах мови, літератури, школи, мистецтва, історичного самоозначення. Це впливало на теоретичну модель національної культури та модель її історії» [1; 5–6]. Така ситуація характерна для періоду, коли Україна

не була самостійною державою, і тому вітчизняні вчені досліджували українську культуру більш фрагментарно, зокрема й діаспорі. Для українських учених, що перебували поза межами Батьківщини, неможливість вибудувати цілісний образ української культури було значною мірою зумовлено недоступністю відповідних джерел, що складають духовно-матеріальну субстанцію української культури в найрізноманітніших її іпостасях.

Мета статті – проаналізувати стан української культури в контексті осмислення її когнітивно-креативних потенцій, що відкривають можливості крізь синтез її як історичного контенту, так і онтологічного статусу з певною долею необхідності з'ясувати перспективи її подальшого розвитку в сучасному глобалізованому світі.

Виклад основного матеріалу дослідження. У наш час поступово все більш ґрунтовніше став заявляти про себе, і вже досить відчутно дає про себе знати саме зараз, іншого плану вимір – дослідження архітекtonіки глибинних, сутнісно-значимих параметрів природи української культури як явища загальнолюдського, що має такі соціоантропологічні властивості, котрі поєднують її з іншими культурами – європейськими та й, зрештою, світовими.

З нашого погляду, важливим є вимір української культури з токи зору її когнітивно-креативного потенціалу, котрий синтезує у собі як історичний її контент, так і статус її сьогоденного буття, і який з певною долею необхідності потребує з'ясування перспектив її подальшого розвитку в сучасному глобалізованому світі.

Для того, щоб рухатись в означеному напрямі, потрібно передовсім визначитись із рядом понять, що виконують, з одного боку, роль інструментальних засобів осмислення заявленого феномена. А з іншого, – є основоположними в плані змістовного наповнення і характеристики даного явища – української культури.

Це три основоположні поняття: «когнітивність», «креативність» і «українська культура». Логіко-методологічна процедура визначення вказаних понять певною мірою носить технологічний характер, тому що вона виконує роль інструментального застосування цих понять у контексті з'ясування як усталених, певною традицією відшліфованих прийомів їх застосування і, водночас, намітити інноваційні прерогативи їх використання в плані поглибленого проникнення в сутнісні параметри їх функціонування в контексті осмислення феномена української культури.

Насамперед, спробуємо визначитись в логіко-методологічному аспекті з поняттям «когнітивність». Тут може виникнути питання: чому когнітивність, а не, наприклад, пізнання. Справа полягає, передовсім, у тому, що поняття пізнання впродовж століть було відпрацьоване і, треба зазначити, досить ґрунтовно у філософії як своєрідний розділ цієї науки і, водночас, як теоретичний засіб проникнення в сутність тих чи інших явищ чи процесів, як матеріального, так і духовного порядку. Водночас, у сучасній науці стало все більш активніше використовуватись поняття «когнітивність», що стало досить показовим з позицій визначення структурних імперативів явищ інноваційного порядку, як у галузі гуманітарних, так і природничих наук. Однією з особливостей модерного розвитку всього циклу гуманітарного і природничого знання стало практикою детерміноване фокусування теоретичних новацій на тому, хто освоює світ, тобто суб'єкті, що конститує себе не лише в якості суб'єкта пізнання, а й суб'єкта різних форм і видів діяльності, поведінки, життєвладштування в цілому. Історично так склалось, що поняття «когнітивність» у ХХ ст. ґрунтовно стало розробляти у сфері психології, що пов'язано не в останню чергу з потребою з'ясування специфіки тих суперечностей, що виникають унаслідок зіткнення, нерідко антагоністичного, тобто, взаємно-нетерпимого знання, що є набуток свідомості індивіда, переконань, чи поведінкових установок, котрі суперечать реально існуючим, і такими, що є надто активними за своєю інтенцією чинниками, об'єктами, і що може приводити до виникнення так званого когнітивного дисонансу, що вперше як поняття і, зрештою, як теорію розробив Л. Фестінгер у 1956 р. Таким чином, поняття «когнітивність» є більш ємним за обсягом, і в нашому випадку воно органічніше підходить для осмислення сутнісних параметрів феномена української культури, оскільки процес її освоєння не можна здійснити поза полем її утвердження в історичних реаліях, в яких суб'єкти завжди відігравали надзвичайно важливу, а інколи навіть вирішальну роль.

Значною мірою специфічне значення для теоретичного осягнення феномену української культури має поняття «креативність». Тут є ряд як історично, так теоретично визначених об'єктивних обставин, що змушують хоча б побіжно прояснити сутність названого поняття. Історичні чинники, що детермінують необхідність осмислення сутності поняття «креативність» віддзеркалюють ту обставину, що з часів включення України до Російської імперії, а частини до Польщі, чи Австро-Угорщини все автохтонне українське піддавалось або сумніву, або просто як, наприклад, українська мова заборонялось – «знамениті» емські укази, валуєвські циркуляри і безліч інших ганебних до України дій з боку колоніальних владних структур. Зрозуміло, що ні про яку креативність не могло бути й мови, як про щось

таке, що є творенням нового. Творення нового могло допускатись з боку українства лише в контексті творення нового як приналежного до культури поневолювачів. Особливо в цьому відношенні діставалось українській мові як культуротворчій силі, що активно впливала на всю українську культуру, виконувала формотворчу, націєтворчу роль. Як слушно зауважував свого часу славнозвісний діяч української культури І. Огієнко, «мова – це наша національна ознака, в мові – наша культура, ступінь нашої свідомості. Мова – це форма нашого життя, життя культурного й національного, це форма національного організування. Мова – душа кожної національності, її святощі, її найцінніший скарб... Звичайно, не сама по собі мова, а мова, як певний орган культури, традиції. В мові наша стара й нова культура, ознака нашого національного визнання. Мова – це не тільки простий символ розуміння, бо вона витворюється в певній культурі, в певній традиції. В такому разі мова – це найясніший вираз нашої психіки, це найперша сторожа нашого психічного Я... І поки живе мова – житиме й народ, як національність. Не стане мови – не стане й національності: вона геть розпорошиться поміж дужчим народом... От чому мова завжди має таку велику вагу в національному рухові, от чому ставлять її на перше почесне місце серед головних наших завдань» [2; 239–240].

Поглянемо як складається ситуація з феноменом креативності в теоретичному відношенні в українському суспільстві і в українській науці. Теоретичне осмислення креативності в сучасному українському суспільстві значною мірою пов'язано з тими загальними закономірностями актуалізації цього явища, зумовленими обставинами об'єктивного порядку, і які відтворюють у собі процеси не лише українського соціуму, а й світу загалом.

Про що йдеться? Справа полягає в тому, що сьогоденне «цифрове» покоління людей потребує принципово нових підходів, ідей, пропозицій, здатних сповна відповідати особистісному розвитку, що в найбільшій мірі можуть сприяти творчій реалізації людині в її духовно-культурному самоствердженні. У просторі сучасної української культури креативність знаходиться не на периферії, а на передових позиціях утвердження її послідовного виходу з ситуації другорядності на найпередовіші сходи руху вперед. Тому креативність мислення стає все більше тим вагомим чинником, здатним вивести українську культуру із стану уповільненого руху, а інколи стагнації, як це було в минулому, в стадію прискореного, тепер уже жодними політичними чи ідеологічними перепонами стримуваного розвитку шляхом європейського вектору.

Якщо говорити про поняття «українська культура», то варто звернути увагу на ряд обставин як загально культурного порядку, так і обставин суто українського плану. Передовсім, спробуємо визначитись із поняттям «культура». Коли б спробувати відшукати в культурологічній чи філософській літературі хоча б одну-дві загально визнані дефініції поняття «культура», то тут нас чекає велике розчарування, тому що сьогодні існує понад сімсот визначень названого поняття, кожне з яких нерідко безапеляційно претендує на істину в останній інстанції.

Не вдаючись до деталей недоліків і переваг того чи іншого визначення феномена культури, можна, з нашого погляду, відштовхуватись від наступного розуміння сутності цього поняття. Дуже часто культуру визначають як такий витвір людини, що несе в собі щось нове і є продуктом будь-якої людської діяльності. Але при цьому не враховується те, що продукти людської діяльності можуть як відповідати високим ціннісним критеріям, смисловим орієнтирам людини, значимим її духовним потребам, так і бути тим, що несе шкоду людині, суспільству, людству загалом. Хіба те, що є злом, потворним, несе людині згубу можемо відносити до сфери культури? Усе, що несе загрозу життю людини, суспільства, взагалі людському існуванню – будь-яка зброя, чи вірус, як от Covid-19, і які є продуктом людської діяльності, належать до культури? Звичайно, ні. На наше глибоке переконання, що підтверджується як теорією, так і практикою, до культури можна зараховувати, насамперед, усе те, що сприяє утвердженню людського в людині, пробуджує в людині людське, творить людське в найрізноманітніших видах і формах діяльності людини. Це найважливіший критерій, стандарт, взірць будь-якої соціальної діяльності. В українській культурі в усіх її виявах і на різних історичних відрізках прагнення до утвердження саме людського, гуманного начала було всеохоплюючим і всеосяжним. Це проявлялось, передовсім, у сфері мистецтва, у мові, що найбільш повно ідентифікувала естетичний ідеал українців кризь пісню, думу, книгу, гумор, релігію тощо.

Креативність української культури в усі часи її динамічного буття значною мірою підсилювалась тим, що вона була відкритою до інших культур, здатною увібрати в себе все найпередовіше, найцінніше і рухатись у своєму власному оригінальному націєтворчому напрямі.

Відома закономірність іще з часів давньогрецької культури, суть якої полягає в тому, що чим більше відкрите суспільство і його культура до інших суспільств і культур, тим більше така культура має стимулів для свого власного розвитку. Відомо з історії, що стародавні греки надзвичайно багато запозичували в інших країнах, інших культурах. У древніх єгиптян вони взяли сонячний календар, у фінікійян писемність, а ті, як аргументовано доводять українські історики, у свою чергу, навчилися

писемності у трипільців тощо. Але при цьому греки доби античності самі творили свою оригінальну культуру, а не лише брали готове в інших народів, культур, чи займались компіляцією, плагіатом. Звичайно, не вірно зводити давньогрецьку культуру до такої примітивно витлумаченої риси стародавніх греків як здатність запозичити в іншій культурі, цивілізації щось позитивне, і на цій основі рухатись уперед своїм власним, оригінальним шляхом.

Культур абсолютно самобутніх, цілком оригінальних не існує. Цю тезу свого часу відстоював відомий дослідник української культури Д. Антонович. І як вірно зазначав І. Дзюба, «ця теза (а її дотримуються й інші видатні дослідники культур, зокрема й українські) важлива для сьогодні, коли не лише серед частини напівінтелегентної публіки, а й серед інтелектуалів та професійних митців є природний і законний протест проти денаціоналізації культури, культурної окупації набирає подекуди форми заперечення «чужих» культур, форми культурного ізоляціонізму; претендують подекуди на авторитетність думки про шкідливість «чужих» впливів, про розкладовість іноетнічних домішок у мистецтві, про необхідність зберігати «чистоту крові» національної культури тощо, – тобто це той самий ізоляціонізм, який завжди був свідченням внутрішньої слабкості, виявом комплексу меншовартості» [1; 9]. Українська культура попри всі перешкоди завжди залишалась європейською, і не тому, що Україна географічно знаходиться в центрі Європи, а тому, що ще з часів Київської Русі існували торгові, економічні, культурні взаємозв'язки з передовими європейськими країнами, їх культурами. При цьому відштовхуємося від теоретично й історично обґрунтованого факту, що культура Київської Русі є культурою українського народу.

Такі життєдайні взаємовпливи були своєрідними стимулами до подальшого розвитку власної культури, творення нового на своєму етнічному ґрунті. У зв'язку з цим, мусимо зазначити зростання ролі етнокультури в сучасному житті. І як справедливо вказується українськими вченими В. Личковахом В. і Г. Файзулліною, «роль етнокультури підвищується в сучасну добу глобалізації людства, в умовах викликів і ризиків творення планетарної цивілізації. Перед Україною, як і перед іншими державами, постає завдання збереження власної ідентичності, етнопонаціональної тотожності. Тут мова, культура, свідомість і колективне позасвідоме людей можуть виступити фундаментом самоідентифікації і громадянського самовизначення» [3; 5].

Таким чином, можна без особливих зусиль бачити, що креативність української культури на сьогодні органічно поєднується з етнокультурним розвитком, накопиченням культурно-історичного досвіду, подальшим розгортанням форм соціального буття. Досвід відіграє особливо важливу роль, оскільки у його структурі зосереджуються певні знання, навички, вміння що переходять як певна традиція від одного покоління людей до іншого, відбувається збагачення феноменів культури в найрізноманітніших її виявах – в науці, мистецтві, моралі, релігії тощо.

Досвід може бути репрезентований в різних іпостасях, скажімо, на рівні індивідуальних форм самоствердження людини, і це у певному контексті є надзвичайно важливим. Він може постати також предметом дослідницького інтересу як певна абстрактна форма, поняття, що дозволяє проектувати на основі уже відомого нові напрями культурного розвитку. Але в нашому контексті, «розуміння досвіду в єдності його культурного змісту, а не як абстрактної форми сприйняття речі, і в той же час свідомості – не як замкнутої монадологічної структури, має величезне значення» [4; 63] для більш повноцінного осмислення креативних специфікацій української культури як феномена, що повною мірою віддзеркалює в собі ціннісно-смісловий ценз загальнолюдської культури. Функціонування української культури попри всі особливості її соціального конституювання в сучасному глобалізованому світі однак не виводить її за межі культури взагалі, що завжди виступає у формі специфічного транслятора історичного досвіду, уже сформованих, або таких, що ще тільки формуються, традицій, ритуалів, схем, алгоритмів, канонів, матриць, котрі знаходяться в постійній динаміці, і які мають безпосередній вплив на конкретно-історичні форми соціуму теперішнього чи майбутнього. Креативність української культури, як і культури взагалі, ґрунтується на тому, що вона «являє собою відкриту систему, а її алгоритми дають змогу вивільнити практичну енергію дії суспільної людини. Схеми діяльності, будучи глибинною суттю виразу культури, містять у собі відкритий спектр можливостей. Адже з точки зору суспільної практики культура є постійним рухом: створення, відтворення, переробка й руйнування предметів, ідей, звичок, оцінок та ін. у процесі індивідуальної та спільної діяльності людей, спілкування, обміну між ними» [5; 13]. Виходить, що креативність виявляє себе не лише як суто специфічна властивість культури щодо ставлення до самої себе, тобто для подальшого розвитку внутрішніх потенцій її власного духовного змісту, а значною мірою і до зовнішнього світу, в реально-практичній діяльності людини.

Яким чином така креативна властивість української культури, як, до речі, і культури взагалі, здатна себе проявляти, що є у ній такого особливого, що спроможне впливати на сферу практичної життєдіяльності людини? З нашої точки зору, українська культура, як і культура загалом, володіє такою

сутнісною, лише їй притаманною властивістю як формувати, розвивати і постійно удосконалювати творчі сили і здібності людини. При цьому необхідно зазначити, що не всі види і форми культури однаковою мірою володіють потенціалом розвитку творчих сил і здібностей людини. Як показує розроблена теорія і реальна практика мистецтву, сфері художньої діяльності найбільшою мірою притаманна властивість активно сприяти універсальному розвитку творчого потенціалу людини, її творчих здібностей, що є фундаментом для найрізноманітніших предметно-практичних видів діяльності людини. Мистецтво, художня творчість входить як креативна культурна сила в реальну дійсність не практичними вимірами художньо-образного освоєння світу, яких у переважній більшості у ньому і немає, а тим, в якій мірі естетична сутність мистецького твору, естетичне відношення, що в ньому знаходить своє сутнісно значиме конституювання здатне крізь призму свого універсалізму і, водночас, художньо-образної цілісності виконувати поза-мистецькі, здавалося б, непритаманні йому функції. Але в цьому і полягає специфіка естетичної природи мистецтва, що воно володіє таким активно-творчим, креативним і, водночас, когнітивним потенціалом, який перетворює його на універсально значиму культуротворчу силу, здатну впливати на всі сторони практичного життя людини в суспільстві.

Як зазначав свого часу В. Мазепа «у тому разі, коли художній твір здійснює функцію, не специфічну для мистецтва як естетичної діяльності, не зумовлену внутрішньою природою художньої творчості, його можна розглядати як засіб для досягнення мети, що лежить в площині позаестетичних сфер діяльності суспільної людини» [6; 89]. І це варто розуміти не у вузькому його значенні, а в більш широкому контексті, що можна інтерпретувати, скажімо, стосовно проблеми визначення когнітивно-креативного потенціалу української культури як засіб постановки і досягнення мети в плані поглибленого розуміння потенційних можливостей української культури. В цьому аспекті українське мистецтво як одна із форм української культури, а якщо висловлюватись більш конкретно і точно, українська література і публіцистика ставили такі «позаестетичні» цілі і завдання, і прагнули до такого їх практичного втілення, котрі виходили на проблеми національної самосвідомості, національної ідеї, де загальнолюдські аксіологічно значимі питання сенсу буття української нації, її культури набували кардинального виміру. Скажімо, від Кирило-Мефодіївців – П. Куліша, М. Костомарова, Т. Шевченка, далі теоретично, художньо реалізовані твори І. Франка, М. Драгоманова, Д. Донцова, М. Хвильового. Д. Чижевського, І. Мірчука, М. Шлемкевича, В. Винниченка, М. Грушевського і до нашого часу, коли художньо й історично оформлені ідеї знайшли свою хоч і не повну, але все такі реалізацію в Помаранчевій, а пізніше революції Гідності.

Мистецтво завжди було, є і буде за своєю сутністю таким, що найпереконливішими художньо-естетичними засобами стверджувало одну з найнеобхідніших «позаестетичних» цілей – це утвердження людської гідності, особистої ідентичності. І як цілком справедливо зазначав Є. Андрос «ствердження людської гідності, особистої ідентичності кожного із громадян України є неможливим поза ствердженням національної ідентичності, без зусиль із розв'язання проблем книгодрукування, кінематографа та кінотеатрів, української естради, поп- та рок-музики, історичного виховання, збереження пам'яток минулого та культурної спадщини у цілому, ствердження єдиної української помісної церкви, українськості не лише мовної, але й щодо ідейної спрямованості, вітчизняного телепростору. Відтак реалізація усіх щойно згаданих завдань є підставою для ствердження культурної самобутності України, а отже, її внеском у реалізацію такої вагомій цінності європейського та світового співтовариства, як збереження культурного розмаїття на планеті» [7; 255].

Висновок. Дослідження української культури у когнітивно-креативному вимірі передбачає з'ясування усієї багатоманітності її виявів як відштовхуючись від досягнення її внутрішніх потенційних можливостей, так і найбільш повного врахування її зв'язків із світом інших європейських та світових культур. Лише на цьому шляху стає можливим дослідити як закономірності онтологічних виявів української культури, так і передбачити універсально-історичні перспективи її подальшого розвитку. Самодостатність української культури виявляється не в її самоізоляції від усього цивілізованого світу, а в природно-органічному її взаємозв'язку з іншими культурами, що є запорукою її невинного руху шляхом справжніх загальнолюдських цінностей, утвердження соціального оптимізму, української мрії, креативності.

Список використаної літератури

1. Дзюба І. «Українська культура» в контексті української культури // *Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Київ : Либідь, 1993. 592 с.
2. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. Київ : Абрис, 1991. 272 с.
3. Личкова В., Файзулліна Г. Етнокультурологія. Київ: 2018. 256 с.

4. Павлова О. Онтологічний статус естетичного досвіду. Київ: Вид. Парапан, 2008. 268 с.
5. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури. Київ: Знання, 2006. 359 с.
6. Мазепа В. І. Художня творчість як пізнання. Київ: Наукова думка, 1974. 212 с.
7. Андрос Є. І. Інтелект у структурі людського буття. Київ: Стило, 2010. 358 с.

References

1. Dziuba I. «Ukrainska kultura» v konteksti ukraïnskoi kultury. *Ukrainska kultura. Lektsii za redaktsiieiu Dmytra Antonovycha*. Kyiv: Lybid, 1993. 592 s.
2. Ohiienko I. *Ukrainska kultura*. Kyiv: Abrys, 1991. 272 s.
3. Lychkovakh V., Faizullina N. *Etnokulturohrafia*. Kyiv: 2018.256 s.
4. Pavlova O. Ontolohichniy status estetychnohodosvidu. Kyiv: Vydavets Parapan, 2008. 268 s.
5. Polikarpov V. S. *Lektsii z istorii svitovoi kultury*. Kyiv: Znannia, 2006. 359 s.
6. Mazepa V. I. *Khudozhnia tvorchist yak piznannia*. Kyiv: Naukova dumka, 1974. 212 s.
7. Andros Ye. I. *Intelekt u strukturi liudskoho buttia*. Kyiv: Stylos, 2010. 358 s.

КОГНИТИВНО-КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И БУДУЩЕЕ

Бровко Микола Миколайович – доктор философских наук, профессор, профессор, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, г. Киев

Статья посвящена анализу украинской культуры в контексте таких существенных ее параметров как когнитивность и креативность. Показываются содержательные характеристики указанных понятий с позиций определения структурных императивов явлений инновационного порядка в эволюционном измерении украинской культуры, что является актуальным для современности. Акцентируется внимание на феномене украинского языка как культуротворческой силе, способной активно влиять на всю украинскую культуру, выполнять формотворческую, нацпеобразующую функцию. Аргументировано показывается, что искусству, сфере художественной деятельности в наибольшей степени присуще свойство активно содействовать универсальному развитию творческого потенциала человека, его творческих способностей, является фундаментом для разнообразных предметно-практических видов деятельности человека. В этом аспекте украинское искусство как одна из форм украинской культуры, а если выражаться более конкретно и точно, украинская литература и публицистика ставили такие «внеэстетические» цели и задачи, и стремились к такому их практического воплощения, которые выходили на проблемы национального самосознания, национальной идеи, где общечеловеческие ценностно-значимые вопросы смысла бытия украинской нации, ее культуры приобретали кардинального значения.

Ключевые слова: украинская культура, когнитивность, креативность, культуротворческая сила.

UDC 130.2+001.82:303.023.4

COGNITIVE AND CREATIVE POTENTIAL OF UKRAINIAN CULTURE: HISTORY AND FUTURE

Brovko Mykola – Doctor of Philosophical Science, Professor, Professor Petro Tchaikovsky National Music Academy of 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 22.10.2020 р.

УДК 477.3.71

**ПОЛІТИКА НЕОФІЦІЙНОГО: ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО
МИСТЕЦЬКОГО НОНКОНФОРМІЗМУ**

Смирна Леся В'ячеславівна — доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних
наукових і мистецьких зв'язків, Національна академія мистецтв України, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-0483-1915>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.367>
Lsmugna@naqa.gov.ua

Уперше запропоновано генеративну синтетичну модель реконструкції українського мистецького нонконформізму, зокрема в українському мистецтві ХХ – поч. ХХІ ст., що поєднує антропологічні, морфологічні аспекти створення художньої форми, а відтак і художнього образу в контексті мистецького опору ідеологічному, політичному тиску та постмодерністської культури, що формується в пострадянському просторі. На основі розкриття специфіки еволюції й образних трансформацій українського мистецького нонконформізму, здійсненої історико-культурної реконструкції еволюції нонконформізму в українському мистецтві, проаналізованих витоків нонконформного руху в 1920–1930-і запропоновано модель функціонування явища нонконформізму в контексті українського візуального мистецтва та української культури ХХ – поч. ХХІ ст.

Ключові слова: мистецький нонконформізм, протононконформізм, постнонконформізм, класичний нонконформізм, національна форма, конспективний постмодернізм.

Постановка проблеми. Аби зрозуміти логіку нонконформізму, потрібна його синтетична реконструкція як культурно-історичної мистецької цілісності. Це зумовлено тим, що поза увагою науковців залишалися, а почасти і виключалися з розгляду окремі періоди, пов'язані з національним піднесенням в мистецтві ХХ ст., ігнорувалися творчість «формалістів», авангардистів, покоління Розстріляного відродження, української діаспори. Отже, актуальною є потреба з'ясувати сутність і лексемний зміст явища, специфіку його історико-культурної та мистецької еволюції в тоталітарному і посттоталітарному просторі.

Огляд останніх публікацій. Вивченню українського мистецького нонконформізму присвячено теоретико-методологічні розробки, що визначили нові вектори розвитку українського культурно-мистецького поля доби 1920-1990-х у працях українських мистецтвознавців (О. Авраменко, Г. Вишеславський, О. Петрова, А. Пучков, В. Сидоренко, О. Федорук та ін.). Також виокремимо праці, в яких застосовано нові інтерпретаційні підходи до проблеми становлення і розвитку нонконформістського мистецтва (К. Андрєєва, Є. Барабанов, К. Бобринська, К. Дьоготь, В. Левашов, В. Тупіцин, М. Тупіцина та ін.).

Мета статті – здійснити культурологічну та мистецтвознавчу реконструкцію розвитку українського мистецького нонконформізму в контексті культури ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад дослідницького матеріалу. Нонконформізм (англ. non-conformism – «незгода») – суспільно-культурний феномен, що бере початок у 1920-х в СРСР як програмно-тематичний і візуально-сюжетний спротив тоталітарній системі та її наріжному (з початку 1930-х) методу в мистецтві – соціалістичному реалізму.

В українському нонконформізмі слід розрізняти поведінкові й світоглядні явища різних часових вимірів. Його сутність і прояви найбільше увиразнюються за часів тоталітарного тиску на митців як виразників «потаємних» етно-знань, тож влада намагалася «приручити» художників, поетів, бардів, філософів, представників театральної, кінематографічної, музичної еліт, а водночас чинити репресії, коли вони вирвалися за межі усталених доктрин нонконформізму.

Існує традиція називати нонконформізм стилем, напрямом або одним із різновидів конкретних мистецьких течій, що начебто має власні характерні окреслення і заслуговує на незаперечне енциклопедичне визначення. Утім, нонконформізм – передовсім суспільно-культурний феномен, що як явище презентоване, насамперед, візуальним мистецтвом, й існує поза стилістичних, «напрямових», «течієвих» або часових і просторових вимірів, має інтелектуально-духовний і глибоко національний характер, просякнутий своєрідною антропологічною філософією та естетичним цілепокладанням форм буття. Нонконформізм можна вважати ідеологічною платформою, що «розташовується» принципово поза офіційною ідеологією; засвідчує переконливу моральну, персоналістично означену й художньо забарвлену позицію митця, індивідуалістичний шлях творчої особистості в культурі та форму самоусвідомлення у вимірі історико-культурного тривання.

За часів тоталітаризму під нонконформізмом слід розуміти тихий або гучний – у міру сміливості митця – спротив усталеним ідеологічним настановам (скажімо, соцреалістичній манері подання візуального повідомлення); за демократичних часів під нонконформізмом слід розуміти неодмінно гучний спротив будь-яким намаганням увести «безлад демократії» в раціональні рамки за браком рамок ідеологічних; за часів, коли відбувається перехід від «догматичного суспільства» до демократичного, під нонконформізмом слід розуміти спротив самому собі у прагненні перетворити попередні настанови на такі, які б збігалися з нонконформними настановами інших митців, які спільно з художником прагнуть тих самих змін. Отже, нонконформізм – це не так зовнішнє вираження ідеї у творі, як внутрішня наснажливість митця чинити спротив або традиції, або пануючим у суспільстві настановам (ідеологічним чи позаідеологічним, нестійким).

Нонконформізм поставав на зіштовхненості мистецької еволюції, модерного мислення, історії культури й політичних метаморфоз. Саме через те термін «нонконформізм» слід сприймати як об'єднувчий щодо інших мистецьких явищ («неофіційне мистецтво», «андеграунд», «шістдесятництво»), що їх доречно розглядати в певних часових рамках. Терміни «неофіційне мистецтво», «андеграунд», «шістдесятництво», мають більш «нішову» парадигматику, свідчать про «ремісничі» спроби митців створювати нові візуальні форми усупереч тиску ідеології («неофіційне мистецтво») або ж засвідчують психологічно «комфортний» спосіб буття художника у системі незгоди, спротиву («андеграунд»). Так, скажімо, явище шістдесятництва хоч і має часову окресленість, але естетика, філософія, стилістика мовлення, зображальності, що витворені у той час, можуть проглядатися й у подальших десятиліттях, навіть досі.

Нонконформізм – не лише його природа і сутність, динаміка і оптика, хронологія і географія, це також невизначений гурт особистостей та їхні творчі долі, уособлені чи у вимірі усамітнених пошуків, чи – корпоративних мистецьких угруповань, напрямів, стилів, сповідності націоналізму або відверто космополітичних пошуків. Диференційована міра нонконформності була присутня у творчості майже кожного митця. Можна казати про конформістських нонконформістів, як Т. Яблонська (1917–2005 рр.) і як В. Зарецький (1925–1990 рр.), або радикальних нонконформістів, як А. Горська (1929–1970 рр.) чи О. Заливаха (1925–2007 рр.); можна стверджувати про нагнітання художніх смислів і про прагнення до помірності художньої рефлексії світу, але щоразу це була форма принципового ставлення митця до уникнення ідеологічних впливів.

Інтерпретація нонконформізму як певного публічно-інтимного феномену, визначення якого відбувається *in situ*, ситуативно у кожному випадку, приводить до актуалізації не лише проблеми «синтезу мистецтв» як інгредієнтів нонконформного руху, а й до проблеми самоусвідомлення митця в його часі. Тобто, з одного боку, йдеться про засоби витворення нонконформного мистецького продукту, з іншого – про внутрішні настанови, які спричинили до такого акту. Відтак, простір формотворчих інтенцій нонконформізму слід розуміти як єдність жанрових, стильових, метахудожніх і метакультурних парадигм.

У понятті нонконформізм слід виокремлювати два напрями, що і перетинаються, і можуть існувати (а відтак і розглядатися) окремо. У першому випадку маємо справу з нонконформізмом як моделлю громадянської позиції у суспільстві, zagrożеному ідеологічним насильством; у другому – з власне художнім нонконформізмом, що проявляється у конкретних мистецьких творах, їхній візуальній мові, у прийомах композиції, у натяках, алегоріях, символах тощо, тобто у всьому, що художник абсорбував і репрезентував за допомогою художньої форми. Для художника незгода з ідеологічними забобонами не буває чимось абстрактним, вона завжди є ситуативно конкретною формою спротиву у спосіб, який є притаманний цьому художникові. Митець поставав не лише майстром у своїй царині, а й людиною свідомісною, осяжно культурною, націоналістичною або космополітично-центричною, яка плекає в собі спадковість культурних епох, неперервність традицій, не в останню чергу – інтелектуальних.

Мистецькі тенденції українського нонконформізму були спрямовані на збереження національно орієнтованих засад самореалізації митця, що упродовж десятиліть зумовлювало форми протесту в мистецтві та культурі в цілому. Результати творчості українських художників нонконформістського спрямування відрізнялися від результатів творчості звичайного митця *homo soveticus*. Якщо радянськість мистецтва була офіційною нормою, то українськість мистецтва ставала неофіційною антинормою, тобто, українська тема мимоволі була проголошена владою як нонконформістська, тим самим означившись у вимірі культурного і політичного явища.

Лексема «нонконформізм» тривалий час залишалася «аутсайдером» у вітчизняному науково-мистецькому дискурсі. В Україні цей термін за радянської доби зі зрозумілих причин не вживався. До форм і творів цього сектору мистецтва завжди ставилися з великою обережністю, і вже у пізньорадянській період і далі іменували його «мистецтвом асоціативних структур», «лівим», «інноваційним», «експериментальним», а згодом – «підпільним», «авангардним». Сьогодні часто вживають терміни

«неофіційне», «незалежне», «катакомбне», «заборонене», «альтернативне», «паралельне», «інше», «дисидентське», «протестне», «мистецтво опору», «інша культура» та інонконформізм.

У середовищі митців побутує легенда, що, мовляв, саме одеська художниця Людмила Ястреб започаткувала вживання терміна «нонконформізм», використавши слово NON всередині картинного простору. Саме мова, слово, текст ставали для багатьох митців інструментом входження в неоприявлене, приховане тоді, коли вони хотіли замислитися над тим, що ж вони роблять, чому саме в них виникає не лише опір, а й розуміння, що той опір відбувається і всередині них, і зовні. І не знаходячи можливості перемогти внутрішній опір, прагнули подолати хоча б опір зовнішній. Про внутрішній опір митця самому собі мистецтвознавець лише здогадується; зовнішній опір визначається за безпосереднім творчим актом художника, що лишається у вигляді художнього твору і становить факти історії мистецтва. Втім, саме за допомогою слова мистецтво відкривало можливість дослідження безсвідомої механіки і мистецьких, і – ширше – культурних процесів.

Якщо дивитися з історичної ретроспективи, ще одним чинником виразної легітимації терміну «нонконформізм» в українському контексті стала виставка «Contemporary Nonconformist Art from the Ukraine», експонована в країнах Європи і США (1979–1982 рр.), організована учасниками цього руху – художником А. Соломухою та актором І. Цишкевичем.

Отже, мистецький нонконформізм в Україні слід розглядати як незгоду із загальноприйнятою схематичною формою художнього мислення, намір здолати стандарти її стереотипного догматизму, і намагання замість безособової форми дати індивідуальну, діалектично змістовну.

Історичні періоди формування українського мистецького нонконформізму можна поділити на наступні етапи:

Протононконформістський етап, що бере початок із 1926 р. (лист Сталіна Кагановичу «та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У» від 21.04.1926) і триває до початку хрущовської відлиги (друга пол. 1950-х). Він пов'язаний з першою хвилею кампанії радянської влади другої пол. 1920–1940-х проти «формалізму» та «українського буржуазного націоналізму». Протононконформізм розвинув протестні стратегії на рівні художньої творчості, але не став дієвою опозицією до влади. Пошуки українських художників цього часу зайшли у протиріччя з доктриною сталінської політики створення уніфікованої соціалістичної (проімперської) культури. Саме через те мистецтво 1920-х опиняється «під заборонаю», отримуючи репутацію «буржуазно-націоналістичного». Основними рисами цієї «буржуазно-націоналістичної» форми культури були, по-перше, українська тема як така; по-друге, всотаний з мистецькою традицією православної культури візантизм, зокрема у творах Бойчука початку 1910-х; по-третє, сакральність, що виражалася, передусім, у зображенні повсякденних подій у піднесено-узагальненому, символічно-знаковому тлумаченні (твори О. Саєнка, М. Рокицького, Є. Сагайдачного, Т. Бойчука, І. Падалки 1920–1930-х). Твори митців цього часу також відзначені гостросоціальною та викривальною критичною оптикою. Теми, що їх актуалізували митці у творчості, – Голодомор, репресії, колективізація, розкуркулення, релігія, атеїзм (Г. Довженко, К. Єлева, С. Стешенко, В. Чалієнко).

Класичний нонконформізм, що з початком 1960–1970-х сформував стійку форму мистецької та політичної опозиції, з власним художнім тезаурусом, іконографією тем і сюжетів (сцени сільського/міського життя, мистецька шевченкіана, картина на зразок «Козак Мамай»), естетичними уподобаннями (народне малярство, авангард початку ХХ ст., європейський модернізм, мексиканський монументальний живопис), персоніфікованою мистецькою мовою, чітким баченням об'єкту заперечення та розумінням того, що їхній протест вже не можна приховати. Класичний нонконформізм виробив чіткі стратегії функціонування: неформальні виставки просто неба, квартирники, неофіційні зібрання («хатні академії»), митці опанували вимір неофіційних традицій, що у сукупності створило простір своєї міської інфраструктури нонконформізму. Перехід від хрущовської політики лібералізації до відродження неосталінських принципів брежнєвського «застою», з його тиском на інтелігенцію та «першою хвилею арештів» у серпні – вересні 1965 р. (Я. Музика, О. Заливаха, С. Параджанов та інонконформізм), знаменує новий етап нонконформізму.

Упродовж 1960-х формується нова візуальна парадигма з наполяганням на географічній (регіональній, національній) ідентичності. Саме така мотивація і супроводжувала іманентно художників-шістдесятників в їхньому крокуванні теренами формально-логічного пошуку в царині українського мистецтва й феноменологічного – в царині української образності.

«Національна форма» як впровадження принципів народної картини та народної ікони, ширше – «цитування» символів і образів народного (селянського) мистецтва у візуальне мистецтво України 1920–1960-х – була пов'язана зі зверненням художників (І. Гончар, Ф. Манайло, Я. Музика, С. Параджанов, В. Перевальський, М. Стороженко, В. Чебанік, Т. Яблонська, та інонконформізм) до «української теми», а саме змалюванням побуту і життя селян, національних традицій: строїв, житла, обрядів і святків різних етнографічних регіонів України. Архетипи і легенди, збережені з віків, події і герої національної історії,

що репрезентувалися через радянський ідеологічний контрафакт, іконографія народної картини, яку можна було потай побачити лише у запасниках музеїв, мотиви дівчини-покритки (незаміжньої матері), святково-обрядові «дійства», що збереглися у традиції хіба що Західної України, поезії Шевченка, читання яких ставало політичною акцією на ті чи інші роковини, мотиви українських народних пісень, що лунали переважно у німецьких ландшафтах, – на цьому будувалися міфопоетичні пошуки другої хвилі «українського стилю» 1960-х.

Принципово міський характер українського мистецького нонконформізму дає підстави вести розмову про своєрідний «сучасний стиль» як один із напрямів у радянському мистецтві доби «відлиги», що прийшов на зміну сталінському «стилю тріумф» та характеризувався мінімалізмом, простотою, конструктивністю та динамікою (рухом) форм, використанням традиційних різновидів народного мистецтва та технік (вишивка, ткацтво, декоративний розпис, енкаустика, мозаїка, вітраж, майоліка, кераміка, декорування соломою, емаль, різьблення), функціоналізмом, яскравістю локальних кольорів тощо. В архітектурі «сучасний стиль» формував предметно-просторове середовище засобами дизайну, відбувся активний взаємозв'язок архітектури і прикладних видів мистецтва: будівлі загального користування – ресторани, готелі – стилізували під млини та мисливські будиночки, декорували у народному стилі (ресторани «Вітряк», «Курені», «Млин», «Дубки» та ін.).

«Розгерметизація» класичного нонконформізму періоду 1977–1984 рр. як завершальної фази розвитку країни, що отримала назву «розвинутий соціалізм». Нонконформізм, перед тим як стати мейнстрімом, залишався напівлегальним явищем українського мистецтва, що намагалося вийти з підпілля. У той час він втрачає статус герметичного, стає визначальним феноменом не лише мистецького, а й культурно-політичного життя України та інших союзних республік. Поступово починається процес «розгерметизації» вітчизняного нонконформізму і його вихід за межі українського контексту. Це час символічної «втечі» й еміграції митців, які розривають тенета «залізної завіси» та ідентифікації себе з *homo sovieticus* (В. Бахчанян, С. Гета, М. Залевський, В. Макаренко та інонконформізм). Саме з 1970-х починається еволюція синхронних полістилістичних пошуків у візуальному мистецтві різних регіонів України. У експериментальному художньому просторі з'являється «метафізичний синтетизм», поп-арт, до яких згодом приєдналися концептуалізм і гіперреалізм. Відбулася переорієнтація на інші стильові напрями мистецтва: імпресіонізм, модерн, символізм, авангард, сюрреалізм, «американський реалізм». Така переорієнтація змінила вектори зацікавленості процесами переосмислення традиції й ставлення художника до неї. Пошуки в річищі національного поступово відходять від ретроархаїзуючого проєктивізму народності 1960-х: в художніх арт-практиках 1970-х проблема національного постає у метафізичному ключі, із нагнітанням смислів, контекстним ускладненням, репрезентацією ідіоматичного ставлення до власних творів і через них – до реального життя. Починається стадія рефлексії та саморефлексії на тему художніх опцій попередніх епох. Спадковість тривалих авторських напрацювань в європейському, американському та російському мистецтві, а також їхня пересадка на національний ґрунт створили ситуацію на кшталт ретрансляції національних «світів» та «образів» (Г. Клімт, П. Філонова, К. Малевич, М. Шемякін та інонконформізм).

Однією з тенденцій стає «археологізм» – напрям у мистецтві, що звернувся до осмислення прикмет і традицій стародавніх цивілізацій у творчості. В українському мистецтві ця тенденція зримо проявилася в одеському модернізмі з його установкою на деяку, умовно кажучи, антиквізованість і хтонічність інтерпретації поверхні у творах В. Стрельнікова, В. Сазонова, частково в роботах В. Маринюка, Л. Яструб, В. Цюпка.

Ще наприкінці 1960-х в українському мистецтві з'являється лінія живопису метафізичного синтетизму, що узагалі для радянського атеїстичного світогляду складав одну з крамол комуністичного догмату. Початок метафізичному синтетизму поклало організоване на Заході угруповання художників-нонконформістів, відоме як «Петербурзька група» (В. Макаренко, М. Шемякін). У творчості М. Стороженка ідея «метафізики площини» була закладена як форма внутрішньої боротьби між інтелектом й інтуїцією. Йдеться не про вербальне уособлення методу, а про візуальне, тобто про глибинне вираження на рівні художнього символу, вираження того, що знаходиться за межами твору мистецтва. Ця лінія проявилася в першій половині 1980-х в циклі ілюстрацій М. Стороженка «Мій Шевченко».

«Зрілий нонконформізм» пізньорадянського часу (1985–1991 рр.). З другої пол. 1980-х почали формуватися інституційні основи суспільства, а разом із ними закладалася і матриця сучасної візуальної культури, частиною якої став мистецький нонконформізм. Він був легалізований формально актом Перебудови (квітень 1985), аукціоном «Sothby's» і бурхливим розвитком недержавного галерейного сектору культури, незалежного від художніх рад, цензури Спілки

художників УРСР, місцевих партійних органів, що перебували в той час у стані дезорієнтації і нерозуміння своєї ролі щодо позиціонування нонконформістського мистецтва. У 1980 – початку 1990-х українські митці стають нібито ревізонерами попередньої традиції, намагаються модернізувати її, відокремити національне і від радянського, і від «шароварного». Пришвидшення модернізації, як і належало вчиняти відповідно до лозунгу «гласность – перестройка – ускорение», породило в українському мистецькому нонконформізмі явище конспективного постмодернізму, що передбачало подолання розриву між світовими і радянськими традиціями в мистецтві.

Національним ключовим контентом українського мистецтва, що склав постмодерну симфонію творчого процесу 1980 – початку 1990-х і тим самим вирізняв українське мистецтво на тлі європейських шкіл, стало українське бароко XVII–XVIII ст., тлумачене у формі необароко з постмодерністським акцентом через те, що саме бароко було найзручнішим, найприйнятнішим полем для «гри у мистецтво», вивільнення людини від світоглядних тенет радянського ладу, що, своєю чергою, явило ідеальний «конструкт» органічного балансу української народної традиції й сталої формологічної семантики європейського стилю, виявивши органіку локального як питомо інтернаціонального. Воно було переосмислене в світлі нових постмодерних тенденцій, коли українська традиція мовби протиставлялася радянським кліше, стереотипам тощо. Картину «Печаль Клеопатри» (А. Савадов, Г. Сенченко, 1987) слід вважати точкою відліку нового («постнеобарокового») періоду в українському мистецтві.

Постнонконформізм як художня форма будь-яких протестних рухів у культурі та мистецтві (з 1991 року до сьогодні). Світоглядні орієнтації українського нонконформізму зберегли цінність дотепер у формі постнонконформізму – досить дискусійного явища 1990–2000-х, що виникло на руїнах посттоталітарного режиму в умовах демократичних свобод. Загалом, терміни, що утворюються за допомогою приставки «пост» (посткомунізм, постмодернізм, постструктуралізм) є принципово парадоксальними, оскільки не вказують безпосередньо на свою сутність, свій предмет, а лише фіксують зв'язок зі змістом попереднього поняття. Як правило, цей зв'язок являє собою своєрідне заперечення, що на відміну від діалектичного або негативістського заперечення полягає не так у подоланні попередньої форми, як у певному обмеженні її значення. З огляду на це, тут швидше йдеться про транзитивний перехід на новий якісний рівень зі збереженням досягнень минулого. Загалом, постнонконформізм не можна зводити лише до заперечення нонконформізму: по-перше, тому що такий перехід редукує складне культурне явище до рівня негативної критичної рефлексії попередньої епохи; по-друге, тому що постнонконформізм спрямований не так на відмову від будь-яких спільних ідей, метафізичних побудов, як на продовження його світоглядних засад у рамках культури постмодерну.

Постнонконформізм зберігає протестність інтенцій на рівні несприйняття новітніх реалій, хоч і демократичного характеру, звичних економічних тортур і незвичних ринкових відносинонконформізм Виникає ще один вимір протесту – вже суто естетичного зразка – симулякрний протест постмодерного типу, що формується в межах більш-менш унормованих правил арт-бізнесу та немає нічого спільного з виміром етико-політичного протистояння. Митці починають рефлексивно викривати притаманності радянської дійсності та відтворюють образи нонконформістського способу існування «поза соціумом». Так, у соціальному фото-серійному проєкті «Історія хвороби» один із найуспішніших на Заході українських митців Б. Михайлов фіксує андеграундне буття з його маргіналами та фріками, що опинилося на поверхні буття вже за часів М. Горбачова. Одним із прикладів можна вважати проєктну серію А. Савадова «Донбас-шоколад» – «типовий» симулякр соцреалістичній індустріальній тематиці. Скажімо, В. Сидоренко робить своєрідний апгрейд, демонструє транзитивну динаміку власного персонажа, який намагається перемогти тоталітаризм у собі, вийти зі стану позірної приниженості у поставі переможця. У творчих проєктах митці фіксують динаміку не-комфортності цивілізаційного буття, і саме це приштовхує шукати нові філософські виміри і сенси НОНКОНФОРМІЗМ, який не зникає, а трансформується в інші неусталені форми протесту.

Висновки. Рух нонконформізму цивілізаційними шляхами Європи це реальний рух новаторства по відношенню до традиції, яку художники заперечували чи всередині себе, чи в боях із попередниками, чи в усамітненій репрезентації діалогічних форм «я і світ» в усталених художніх формах, заради яких вони були ладні йти на вогнище, але далеко не завжди зважалися на це. Цей рух є не лише незавершеним, а й постійним, оскільки він супроводжує всю суперечність мистецького руху як такого.

Список використаної літератури

1. Contemporary Nonconformist Art from the Ukraine. Каталог, самвидав, 1980. *Архів художника А. Соломухи: Український мистецький нонконформізм за кордоном (1978–1983, Париж, Франція)*.
2. Смирна Л. В. *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
3. 100-літній нонконформізм: Розмова президента Асоціації арт-галерей України Віктора Хаматова, мистецтвознавця Лесі Смирної та культуролога Андрія Пучкова [Електронний ресурс] / Be-inart.com. 2019.URL: <http://be-inart.com/post/view/2647>.
4. Смирна Л. Невловний смисл нонконформізму. Зауваги щодо контексту функціонування поняття в Україні. *Сучасне мистецтво: Наук. зб. Ін-т проблем сучас. мистец. Нац. акад. мистец. України*. Київ: Фенікс, 2019. Вип. 15. С. 271–278.
5. Смирна Л. Конформізм, нонконформізм і візуальна невідворотність постнонконформізму. До історії поняття «нонконформізм». *Художня культура. Актуальні проблеми : Наук. зб. Ін-т проблем сучас. мистец. Нац. акад. мистец. України*. К.: Фенікс, 2020. Вип. 16. С. 39–43.

References

1. Contemporary Nonconformist Art from the Ukraine. Kataloh, samvydav, 1980. *Arkhiv khudozhnyka A. Solomukhy: Ukrainyskyi mystetskyi nonkonformizm za kordonom (1978–1983, Paryzh, Frantsiia)*.
2. Smyrna L. V. *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi*. Kyiv: Feniks, 2017. 480 s.
3. 100-litnii nonkonformizm: Rozmova prezydenta Asotsiatsii art-halerei Ukrainy Viktora Khamatova, mystetstvoznavsia Lesi Smyrnoi ta kulturoloha Andriia Puchkova [Elektronnyi resurs]. Be-inart.com. 2019.URL: <http://be-inart.com/post/view/2647>.
4. Smyrna L. Nevlovnyi smysl nonkonformizmu. Zauvahy shchodo kontekstu funktsionuvannia poniattia v Ukraini. *Suchasne mystetstvo: Nauk. zb. In-t problem suchas. mystets. Nats. akad. mystets. Ukrainy*. K.: Feniks, 2019. Vyp. 15. S. 271–278.
5. Smyrna L. Konformizm, nonkonformizm i vizualna nevidvorotnist postnonkonformizmu. Do istorii poniattia «nonkonformizm». *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy : Nauk. zb. In-t problem suchas. mystets. Nats. akad. mystets. Ukrainy*. K.: Feniks, 2020. Vyp. 16. S. 39–43.

ПОЛИТИКА НЕОФИЦИАЛЬНОГО: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ УКРАИНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО НОНКОНФОРМИЗМА

Смирная Леся – доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, Национальная академия искусств Украины, г. Киев

Впервые предложено генеративную синтетическую модель реконструкции украинской художественного нонконформизма, в частности в украинском искусстве XX – начала XXI века, который сочетает антропологические, морфологические аспекты создания художественной формы, а также художественного образа, в контексте художественного сопротивления идеологическому, политическому давлению и в контексте постмодернистской культуры, формирующейся в постсоветском пространстве. На основе раскрытия специфики эволюции и образных трансформаций украинского художественного нонконформизма, проведенной историко-культурной реконструкции эволюции нонконформизма в украинском искусстве, проанализированных истоков нонконформного движения в 1920-1930-е предложена модель функционирования явления нонконформизма в контексте украинского визуального искусства и украинской культуры XX – начала XXI вв.

Ключевые слова: художественный нонконформизм, протононконформизм, постнонконформизм, классический нонконформизм, национальная форма, конспективный постмодернизм.

POLICY OF UNOFFICIAL: ON UKRAINIAN ARTISTIC NONCONFORMISM INTERPRETATION PROBLEM

Smyrna Lesia – Doctor of Art Studies, Senior Research Fellow, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

For the first time, a generative synthetic model of reconstruction of Ukrainian artistic nonconformism was proposed, in particular in Ukrainian art of the 20th – early 21st century, combining anthropological, morphological aspects of art form creation, and thus artistic image, in the context of artistic resistance to ideological, political pressure and postmodern culture, formed in the post-Soviet space. The article has proposed a functioning model of the nonconformism phenomenon in the context of Ukrainian visual art and Ukrainian culture of the 20th – early 21st centuries following the specifics of the evolution and symbolic transformations of Ukrainian artistic nonconformism, the historical and cultural reconstruction of the evolution of nonconformism in Ukrainian art, analysed the origins of the nonconformist movement in the 1920s and 1930s.

Key words: artistic nonconformism, protonconformism, postnonconformism, classical nonconformism, national form, concise postmodernism.

UDC 477/3/71

POLICY OF UNOFFICIAL: ON UKRAINIAN ARTISTIC NONCONFORMISM INTERPRETATION PROBLEM

Smyrna Lesia – Doctor of Art Studies,

Senior Research Fellow, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The aim of the paper is to carry out culturological and art reconstruction of the development of Ukrainian artistic nonconformism in the context of the culture of the 20th – early 21st centuries.

Research methodology. In the article, along with general scientific methods as analysis, synthesis, induction, deduction, and generalisation, there are cross-cultural and systematic analysis, which make it possible to characterise the work of nonconformist artists in Ukrainian culture as metacultural and metaartistic integrity.

Results. The article is devoted to the culture and art research reconstruction of the art nonconformism within the context of the Ukrainian culture of the 20th century. The Ukrainian nonconformism is identified as noncompliance with a common schematic form of art thinking, the intention to break the standards of its stereotypes and dogmas and to establish the dialectical content instead of the impersonal form. In the notion of «nonconformism», there are two directions which are differentiated: the nonconformism as a model of the civil position in the society with the ideological violence and the art nonconformism which is demonstrated in the particular artworks, their languages, hints, allegories and symbols, in all that the artist absorbed and represented in the artistic forms. For the artists the non-compliance with ideological prohibition is not an abstract phenomenon; it is always a concrete form of the resistance in the specific individual way. The specifics of the periodical classification and historical and cultural transformations of the Ukrainian art nonconformism are uncovered within the context of the European culture of the 20th century. The evolution of the nonconformism within the Ukrainian context is reconstructed in such formats: «proto nonconformism» (the national movement in the art of the 1920s and 1930s), «classic nonconformism» (the protest movements in the culture of the 1960s and 1970s), «mature nonconformism» (late Soviet period of 1985-1991) and “post nonconformism” (the contemporary realities of the protest simulacra flash mobs, the political component of the art, the anti argument of the politicisation and the utilisation of the art in the appeal to the folk and archaic art in the 1990–2000 years). The art tendencies of the Ukrainian nonconformism of the 1920s and 1990s are analysed: from the «repressed avant-garde” and Boichuk’s art to the postmodernist searches of the post-classical nonconformism. The article clarifies the regional specifics of the formation of the nonconformist movement in Kyiv, Lviv, Odesa, Kharkiv, Uzhgorod. The situation and the development perspectives of the nonconformist movements within the newest historical and cultural circumstances are investigated. The systems of the museum classification of the nonconformist art the processes of the creation of government and non-government private collections and exhibition activity on the post-Soviet territories and abroad are analysed.

Novelty. The scientific novelty of the article is that it is the first study of the phenomenon of Ukrainian artistic nonconformism from the standpoint of the cultural dimension of the potential of nonconformism in the culture of the twentieth century.

Practical significance of the research results is that they can be used for further scientific studies of Ukrainian visual art of the 20th – 21st centuries.

Key words: artistic nonconformism, protonconformism, postnonconformism, classical nonconformism, national form, concise postmodernism.

УДК 008:316.732

РЕЛІГІЙНА МАРГІНАЛЬНІСТЬ ЯК СТРАХ СВОБОДИ В КУЛЬТУРІ ПРОТЕСТАНТИЗМУ

Мартінова Світлана Петрівна – аспірантка кафедри філософії,
історії та соціально-гуманітарних дисциплін,

Донбаський державний педагогічний університет, м. Слов’янськ
<https://orcid.org/0000-0001-7981-7141>; DOI <https://doi.org/0000-0001-6701-8035>
svetlana_martyn@ukr.net

Андрущенко Тетяна Вікторівна – доктор політичних наук, професор,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-6701-8035>; tanya_atv@ukr.net

Розглядається релігійна маргінальна особистість, яка вказує на можливість виникнення особливого положення індивіда чи групи в соціальному просторі, коли вони найбільш повно виявляються на стику субкультур, не належачи жодній із них, чи просто витісняються на периферію соціального життя. Досліджується маргінальність як явище – неминучість соціальної мобільності, причому як вертикальної, пов’язаної з переходом від однієї страти до іншої, так і горизонтальної, пов’язаної з переходом на інші рівні щодо престижності статусної позиції.

Ключові слова: страх, релігійна маргінальність, свобода, протестантизм, культура.

Актуальність проблеми. Дослідження феномену маргінальності як реалії перехідного періоду є особливо актуальним для сучасного суспільства, оскільки її соціокультурний перехідний стан накладається на всесвітню соціокультурну трансгресію. Більшість сучасних дослідників інтерпретує стан сучасної соціокультури як межовий, близький до критичного. Пропонована пограничність (межовість) є особливим модусом перехідності і поєднана з ризиком лавиноподібного розвитку тотальної маргіналізації соціуму. Важливі теоретичні орієнтири для осмислення природи маргінесу дають філософські розвідки академіка М. Поповича про багатовимірність людського буття і важливість у ньому внутрішнього діалогу; праці сучасних українських філософів С. Кримського, В. Андрущенка, Т. Андрущенко, О. Базалука, Ю. Бродецької, В. Мельник, О. Литвинчук та ін.

Представники започаткованої В. Шинкаруком Київської світоглядно-школи (Є. Андрос, І. Бичко, В. Загороднюк, Г. Ковадло, Т. Лютий, Т. Розова, В. Табачковський, Н. Хамітов, Г. Шалашенко та ін.) зосереджуються на проблемах осягнення світу людиною в цілісності есенційних та екзистенційних вимірів.

Метою статті є дослідження релігійної маргінальності як соціокультурного та екзистенціального феномена, що володіє мета антропологічним і креативним потенціалом, для визначення його ролі в соціумі і при цьому подивитись на маргінальність як на феномен екзистенції та соціальну необхідність й природну потребу людини, що хоче бути вільною і при цьому відчуває страх, що характеризує межовий стан, у якому існує особистість і суспільство в цілому. *Наукова новизна* полягає в тому, що встановлюється кореляція між екзистенціальними виявами страху та особливостями протікання соціокультурних і соціально-історичних процесів, а також визначається характер такої кореляції. Своєрідність концепції та методологічного підходу статті полягає в послідовному й комплексному розгляді екзистенціальних і соціальних вимірів страху в ракурсі протестантської екзистенціальної філософії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сьогодні вважається що релігійна маргінальність під дією нових світоглядних імпульсів, що йдуть від теологічного поняття Страху Господнього (Страху Божого), поступово, у часи Реформації XVI ст. – нового витка розвитку з теріологічних (спасительних) обґрунтувань – перетворювався в певний «концептуал», завдяки діяльності теологів-протестантів – М. Лютера, Ф. Меланхтона, У. Цвінглі, Ж. Кальвіна.

Отже протестантська теологія намагається, спираючись переважно на ідеї Д. Бонхоффера, віднайти нове бачення людини та її перспектив. Вона піддає критиці антропологію, яка зосереджує свою увагу на межах, слабкості людини, нехтуючи її можливостями, її силою. Вона хоче побачити людину в іншій ситуації, аніж ситуація, коли вона у відчаї, безвихідному становищі, перед лицем питань, які розв'язати може лише Бог. Такі протестантські теологи, як Х. Кокс, В. Гамільтон, Г. Браун, хотіли б подолати традицію теології «маргінесу», яка звертає людину до її «внутрішнього життя», замикає її інтереси на собі самій. Зосередженість «теології кризи» на питаннях, що викликають «найвищий ступінь стурбованості» й відчаю, відображає, на думку цих теологів, швидше руйнацію якогось певного способу життя, аніж виражає проблеми і структуру, властиві людському існуванню як такому. Здійснюються спроби подолати в протестантському розумінні людини песимізм і трагічне відчуття життя, звернутися від «внутрішнього» світу людини до її мирського буття, до історії в широкому розумінні.

Людина, на думку М. Лютера, не лише істота, гріховна за природою, а істота, що усвідомлює гріховність своєї природи і може бути маргіналом, яка втратила свій колишній соціальний статус, позбавлений можливості займатися звичним видом діяльності й який виявився нездатним адаптуватися до нового соціокультурного середовища тієї страти, у рамках якої особистість формально існує. Поведінка такої людини відрізняється крайностями: вона або надмірно пасивна, або дуже агресивна, легко переступає моральні норми і здатна на непередбачені вчинки. Складність адаптації приводить до того, що маргінал у залежності від особистісних якостей може відігравати роль порушника спокою, лідера релігійно-політичного руху чи стати ізгоем, невдахою гріховності онтологічного суперечливого статусу. Через «випалювання» гріховності, самоосуду, самоприниження лише й можливе спасіння, діяльна любов. Коріння лютеранської боротьби зі страхом (і подолання смерті) міститься у відомій тезі «*Sola fide*» («Тільки вірую») на протигагу спасінню через «добрі справи». С. Ісаєв [4] точно фіксує специфіку лютеранського розуміння віри: «як напруженого прислухування людини до глибин свого Я», яке є необхідним для розпізнавання милості Божої як єдиної гарантії особистісного спасіння. Це прислухування має в собі риси екзистенціального маргінесу, унаслідок наявного протистояння, на яке вказував Лютер, Бога і людини та (що важливо!) відповідної дистанції між Богом і людиною, що ірраціонально відчувається й породжує Страх Господній. А саме Страх Божий і є необхідним для любові до Бога й виправдання вірою, як підкреслював сучасний теолог протестантизму К. Барт. Протестантські

теологи (Е. Бруннер, Р. Бультман) особливо відзначали, що дистанція – протистояння Бога і людини – зумовлена саме повним утіленням Бога у Христі – у людській подобі, незважаючи на всю парадоксальність подібного положення. М. Лютер, спираючись на авторитет Августина, вважав, що воля людська, одвічно спрямована в порочні обійми гріха, повинна бути обернена «в рабство» (саме так – «Про рабство волі» і назвав М. Лютер [6] свою відповідь Е. Роттердамському), примушена до Страху Божого та упокорення, «адже це ми проповідуємо не сили людські, а Ісуса Христа!».

М. Лютер відкидав і можливість земного, досмертного забезпечення спасіння (заповіти, дари, індульгенції), і ідею індивідуального суду після «першої» (фізичної) смерті, а також і ідею чистилища як попереднього очищення, первісного страху спасіння, яке й було для католиків від середини XII ст. майже самодостатнім, остаточним спасінням і тому для Лютера – сурогат-спасінням. Лютер визнавав тільки Суд Страшний – Загальний, колективний суд після закінчення часів, відсунутий у далеке і (парадоксально, проте екзистенціально виправдано) близьке майбутнє, яке може наступити доволі швидко (Ж. Кальвін, на відміну від Лютера, визнавав і індивідуальний, приватний суд, і Суд Загальний). Таке екзистенціальне напруження зберігало трагічне звучання образу смерті, але при цьому знімало страх смерті. Оскільки істинний віруючий набував віри в приречення і впевненості в прийдешньому спасінні, то ця віра-впевненість інвестувалася в справжню діяльність «звільненого індивіда» (М. Вебер). І, ніби виконуючи заповіти «теології смерті», страх смерті зменшувався, поступаючи місцем очікуванню і навіть бажанню смерті як переходу в інший світ.

Фундаментальну структуру людського буття він визначав як «буття у світі». Людина і світ внутрішньо залежні одне від одного. У першій частині «Систематичної теології» він підкреслював, що «Я» без світу – пустота, а світ без «Я» – мертвий. У межах цієї залежності свобода і доля є корелятами. Доля не є лише зовнішньою та чужою людині силою, яка визначає, що з нею станеться. Це – вона сама, сформована природою, історією, самою собою. Елемент долі, тобто нездатності діяти самостійно, міститься і в гріху. Гріх не є просто «свавілля», непокора.

Отже, у людині виявляється внутрішній конфлікт: між природною волею, яка є вираженням природних схильностей і «бажань», закладених Богом у природі людини, і волею, що вибирає, яка у своєму здійсненні повністю залежить від вільного бажання людини, від її рішення.

У випадку ж Христа, який народився в маргінальному середовищі справа вбачається інакшою, бо в Боголюдині лише одна іпостась – божественна. І, відповідно, у Боголюдині немає людської гномічної волі – того «чистого свавілля», яке належить до особистості, а не до природи. Христос поєднує в Собі дві природи, тварну і нетварну, а значить, і відновлює згоду двох природних воель, зруйновану гріхопадінням Адама. Унаслідок єдності Його Божественної іпостасі ці дві волі діють у Ньому симфонічно – людська, маргінальна, погранична слідом за божественною. Інакше кажучи, людська маргінальна природна воля реалізується в «Людині Христі» відповідно з тим змістом (або «логосом природи», говорячи словами Максима), який закладений Богом-Творцем.

Проте тут виникає питання: наскільки така концептуалізація, необхідна для того, щоб відповідати догматичній істині про Христа, відповідає євангельському трактуванню? Як тоді розуміти маргінес і спокушання та боріння Христа, сам Його подвиг? Чи не породжує суто розумове міркування про взаємодію в Боголюдині двох «природних воель» ідею певного маргінесу та авантюризму?

Така небезпека дійсно існує. Не допустити цієї помилки зобов'язує драматизм самої справи Христової – примирення між Богом і людиною. Про цей драматизм свідчить, наприклад, маргінальність Христа, що проявляється як гетсиманська боротьба євангельського Ісуса, Його «моління про чашу»: «Отче! О, якби Ти благословив пронести чашу цю мимо Мене! Утім, не Моя воля, але Твоя хай буде!» (Лк 22:42).

У згоді так званої природної волі людини з тим природним законом, який у людині закладений, також варто вбачати участь свободи. На це вказує саме використання слова «воля» – у словах Самого Христа і в богослов'ї «двох воель». Христос тому і стає «іншим маргінальним Адамом», що виправляє помилку Адама першого: у ситуації спокутування Його людська воля наслідує волі божественній – єдиній волі Триєдиного Бога (бо Син Божий – «єдиний від Святої Трійці»).

Тут саме доречним є розуміння маргінесу, як свободи і переживання повноти буття, як події цілком позитивної, у якій людина ніби «збігається» і зі світом, і з його Творцем, і з самою собою – такою, якою її замислив Бог. Проте таке розуміння не вичерпує феномена людської маргінальності і тієї проблеми свободи, з якою людина постійно стикається у своєму повсякденному існуванні. Подія свободи дійсно вислизає від концептуалізації, але акти маргінальної свободи потребують розуміння і тлумачення.

Повернемося до маргіналізації Христа. З догматичного погляду вона полягає в тому, що Його індивідуальна людська природа, унаслідок єднання з Богом, вільна від «закону смерті» (бо Бог смерті не сотворив). Проте вона повинна бути добровільно передана Ним на смерть заради спокутування

людського роду. Отже, Боголюдина до кінця, тобто аж до людської смерті, бере на Себе і переживає всі наслідки гріхопадіння, але – крім гріха.

Водночас не можна не визнати, що тут виникають певні небезпеки при тлумаченні цього богослов'я стосовно до християнського благочестя. Бо наслідування або уподібнення Христу, який є зразком для християнина, може бути витлумачене і як свого роду відмова від свободи волі, що обирає, – тієї самої гномічної волі, яка стала рушійною силою і маргіальність служить потужним стимулом розвитку особистості, наприклад, модальна особистість, що є свідомим принципом творчої особистості, як гріх Адама і його нащадків, а тому і сприймається часом як справжня «причина» гріха. Адже «бути як Христос» означає «бути безгрішним і при цьому можна бути маргіальною особистістю», тобто бути вільним від людської свободи.

Такий хід думок знову ж таки приводить до розподілу свободи: на позитивну свободу як звільнення від поневолення протиприродними гріховними пристрастями і негативну свободу, що ототожнюється з «маргінесом» гріха, тобто з гріхом як таким. А тому, коли говорять «свобода», мають на увазі волонтаризм і «вседозволеність» грішної людини. Подібна логіка сприяє формуванню такого типу благочестя, у межах якого свобода набуває майже виключно негативного значення.

Проте богослов'я говорить про інше – а саме про те, що людська свобода є неподільною і може бути маргіальною. Хоч наслідком хибного вибору Адама і стало поневолення людини своїми гріховними схильностями, які набули форми патологічної маргіальної одержимості, стали постійно чинними пристрастями, сама подія гріхопадіння не знищила (всупереч радикальному погляду) ні позитивності людської природи як такої, ні вільної (тобто гномічної) волі. І якщо вибір добра став ускладненим, то сам по собі вільний вибір залишився невід'ємним атрибутом людського існування. А тому людина, що стала на шлях спасіння і, відповідно, уподібнення Людині Ісусу Христу (1 Тим 2:5), саме й повинна постійно здійснювати правильні з погляду досягнення своєї мети вибори. Без інстанції свободи (маргіальної гномічної волі) неможливий не лише моральний вибір, а й саме духовне звільнення. Будучи істотою тварною, людина знаходиться в ситуації антропологічної межі вільного вибору до гріхопадіння і після гріхопадіння, до спасительного діяння Христа і після нього.

У протестантизмі та в християнстві домінує не стільки страх свободи, скільки страх звільнення (спасіння), і, як наслідок, постійно наявні застереження відносно неналежного використання знайденої в Христі маргіальної свободи, у ньому немає ніяких віроповчальних підстав для ворожого ставлення до свободи як такої. Навпаки, свобода тут – конститутивний елемент існування, воістину може виступати маргіальним екзистенціалом.

Водночас для протестантизму характерним є прагнення вводити протиставлення – свободи зовнішньої і внутрішньої, свободи вибору і маргіальної свободи в Істині, які означають таке перенесення акцентів, яке обертається боротьбою зі свободою як небезпечною вседозволеністю.

У неортодоксальних протестантів можна розрізнити свого роду маргіальний патерналістський синдром, прагнення повернутися в той інфантильний, райський стан, у якому перебував Адам, і спробувати не повторити його помилки: будь-що слідувати всім заповідям і не порушувати заборон.

К. Барт уважає, що після гріхопадіння життєвий світ людини змінився. Тепер шлях до Бога є за необхідністю шлях багатьох спроб і помилок. Це шлях духовної боротьби, випробування духу і ціложиттєвого подвигу. На цьому шляху свобода людини зустрічається зі свободою Бога, Який – саме як вільний – не застосовує насилля і примусу відносно до творіння. Тільки тому християнство й може говорити про те, що метою людини є богоуподібнення або визволення.

І наявні відмінності знаходяться не в шкалі оцінювання: тобто усвідомлення свободи у свідомості маргіальної модальної рядової людини (пасивна її позиція чи активна щодо зовнішнього світу) і в самотрансформованій свідомості ідеаліста однаково залишаються переживаннями свободи: радості, легкості, приливу, підйому сил, ясності та безмірності перспектив існування. Це підтверджує глибинність потреби у свободі – лише відчуваючи себе вільним, ми стаємо людьми – творчими істотами з почуттям невичерпності внутрішніх сил і незмірним бажанням творити.

У цьому плані неважливо, який стан поведінкової ситуації став причиною маргіального почуття, усвідомлення миті свободи (у цьому ось випадку я «перехитрив» зовнішні обставини, чи вони склалися благополучно і відповідали моїм планам та зусиллям). Усвідомлена маргіальність завжди короткочасна: на зміну їй приходиться «як завжди», саме почуття стирається, новизна минає. Свобода примхлива і вимагає постійного розгортання, підсилення.

Маргіальна свідомість, орієнтована на теперішнє, замкнена в уявленнях лише про наявне соціальне, і розуміє свободу як те, що є можливим, реалістичним, досяжним у межах цієї соціальної дійсності. Що й задає межі розуміння мобільної маргіальності: успішна довільність у досягненні традиційних благ – здоров'я, довголіття, щаслива родина, багатство, влада, кар'єра тощо. Свобода

далі розуміється як досяжний у принципі стан максимально можливого і піддається формальному опису (на зразок «я буду вільним, коли розбагатію або стану начальником»). Свобода тут розуміється як умовно-зовнішнє, принципово обмежене й досягається завжди порціями, частинами – це як певний кількісний процес накопичення (умов, можливостей, збільшення сфери контролю). Свобода можлива завжди за рахунок інших, за рахунок зменшення їхніх можливостей і вимагає зусиль щодо утримання життєвих ресурсів як бази маргінесу. Бо екзистенціальна свобода базується лише на повній маргінальній суверенності самосвідомості. Справжня маргінальна свобода можлива лише в самотності, усе інше означає залежність.

Зрозуміло, без спілкування і залежності маргінальна людина взагалі не може вижити – на поведінковому рівні, але у сфері духу вона повинна залишатися сама собою. Тут не може бути штовханини і метушні, навіть близько споріднених духів. Маргінальна свобода обертається самотністю – і це теж ціна свободи. На відміну від кількісного розуміння свободи побутовою свідомістю як процесу накопичення (умов, можливостей, збільшення сфери контролю), ідеалістична свідомість розуміє його як якісний процес. Тут немає кількісних частин, формально свободу у сфері індивідуальної свідомості неможливо описати (як це може зробити нехитра побутова свідомість, зациклена на теперішньому): зате наявна серія якісних станів. Змінюються якості маргінальної свідомості. Зростають рівні розуміння, що можна визначити за такими індикаторами: стає помітною умовність поглядів та вчень релігійних і політичних лідерів, філософських авторитетів; збільшуються паралельно панорамність і здібності до фокусування уваги; стає зрозумілою відносність та антропологічність так званих «абсолютних цінностей».

Те, що називають маргінальною свободою, будується на режимі самонасильства, що установлюється розвиненою ідеалістичною (самовизначеною, самосконструйованою) самосвідомістю. Вона є похідною, зумовленою, підтримуваною та існує – доки існує ось ця самосвідомість. Загальний механізм її становлення описаний нами раніше, у другому сюжеті. Але чи є це маргінальною свободою? Те, що базується на самонасиллі, постійно відновлюваному самопримусі (до творчості, духовних зусиль, опору зовнішньому обдуренню і внутрішнім звичкам, що швидко формуються)? Звичайно, для традиційного масового уявлення про свободу як відсутність зовнішнього примусу і внутрішнє прагнення до максималізації свого свавілля (ніхто на мене не давить, не примушує і я роблю майже все, що захочу), розуміння духовної свободи як диктатури ідеалістичного «Я» над змістом свідомості та поведінкою людини буде здаватися абсурдом. Дійсно, здається, що між маргінальною свободою і самонасильством можливі лише стосунки взаємозаперечення.

Але це те, що здається, ілюзія масової маргінальної свідомості. Для останньої усвідомлення свободи, переважно, є мало актуальним і сприймається як стан наслідування, зміни соціальної ситуації в сприятливий для неї бік. Свобода для маргінальної людини, конформіста за своїм життєвим стилем, сприймається як подарунок з боку долі, сприятливий збіг обставин. Тут усвідомлення маргінальної свободи, як і (що трапляється набагато частіше) усвідомлення несвободи, є пасивним, бо пасивною, залежною, конформною є сама індивідуальна свідомість маси. Вона зажата, невольна саме тому, що сама серйозно не хоче бути вільною.

Серйозно хотіти – означає дійсно прагнути до змін своєї життєвої ситуації. Змінити ж її без зміни себе, самотрансформації неможливо. Але більшість зупиняється саме перед проблемою самозміни, самонасильства – це виявляється нездоланим для багатьох. У цьому і полягає найбільша проблема індивідуальної свободи. Свобода ж не може не бути індивідуальною – усе інше є абстракції.

Але маргінальна свобода – це активний стан свідомості, а щоб вона була такою, вона зобов'язана самодисциплінувати себе, постійно підтримувати свою робочу діяльнсну форму. Простіше кажучи, вона повинна регулярно використовувати свої інтелектуальні, вольові здібності, постійно переборювати свою ліню, тренувати фокусування уваги і здібності відволікатися від численних зовнішніх подразників.

Це необхідно для досягнення, збереження та інтенсифікації живої динамічності, активно-діяльнсної якості свідомості. Бо лише свідомість у такій якості здатна до духовної свободи. Перш за все маргінальна свобода – це духовна свобода – і це мобільність, критичність, постійний, безперервний пошук-творення нового (нових тем, проблем, поглядів) і прощання зі своїми старими якостями та завоюваннями. Самонасильство лише й може підтримувати цей процес само розгортання духовної свободи. Насилля над власною закостенілістю, зневірою у свої сили, легкодухістю, прагненням до задоволень, лінощами, метафізичними спокусами Відсутності Смыслу. Звичайно, абсурдно створювати мільйонні версії «вічних смислів» – але ще гірше і принизливіше тільки функціонувати в заданій кимось смисловій системі координат, механічно пережовуючи жуйку високих сентенцій і млосних істин (робочі коні в стійлі соціуму).

Духовна індивідуальна маргінальна свобода пов'язана завжди з негациями «другого народження» так, як із наступним режимом динамічного, цілеспрямованого самонасильства нового, диктаторського

«Я» над іншою свідомістю, яка завжди буде опиратися й бунтувати, завжди здатна до реставрації на престол самосвідомості колишнього «доброго короля» (свого до нестями – «природно-соціального Я»).

В екзистенціалізмі справжня маргінальна свобода, отже, є конкретно та індивідуальною для цієї свідомості. Це єдино достойний стан, приз, до якого варто прагнути і який дорожчий за різноманітні блага: багатство, пошесті, славу. На думку Сартра, здатність людини творити саму себе і світ інших людей, вибрати образ майбутнього світу є наслідком фундаментальної характеристики людського існування – її свободи. Людина – це свобода.

Вона залучена в це і їй доводиться діяти в тих межах, які вони диктують. Зі свободою якнайтісніше пов'язана і маргінальність людини. Без свободи немає і відповідальності. Якщо людина невилітна, якщо людина у своїх діях постійно детермінована, наперед визначена певними духовними чи матеріальними факторами, то вона, за екзистенціалізмом, не відповідає за свої дії. Проте якщо маргінальна людина вчиняє вільно, якщо існує свобода волі, вибору і засобів їх здійснення, значить вона відповідає і за наслідки своїх дій.

Бути вільним означає залежати, врешті-решт, від себе, від своїх зусиль і свого напруження. Свобода – це тяжка робота, це активне вироблення: себе, своїх планів – по суті це необхідність, але та, яка породжена собою ж. Це обов'язок, але покладений самим собою, а не абстракцією Розуму чи Виду (категоричний імператив). Хоч на перевірку особистісний обов'язок перед самим собою виявляється реальною дійсністю індивідуальної самореалізації все ж таки видового призначення homo sapiens у ряду суцього: створення нової реальності, людинобожіє як онтологічне піднесення людського роду (людського духу) до положення Вселенського Розуму, майбутнього деміурга всесвітів. І тренаж, створення деміургічного потенціалу здійснюється саме в оволодінні духовною свободою персоналізованих розумів.

Е. Фромм осмислював страх, який відчуває маргінальна людина як неузгодження між двома основними способами існування людини: володінням і буттям. Буття в трактуванні Фромма виступає як перебування людини в єднанні з усім світом, це здатність людини віддавати своє, жертвувати собою. Володіння ж, навпаки, означає прагнення до присвоєння іншого, володіння чим-небудь. «Основа відношень між індивідами при способі існування за принципом володіння складають суперництво, антагонізм і страх» [13, с. 123].

Висновки. Дослідження мотиваційної значимості бінарної опозиції метафізичного та соціального модусів страху свободи в культурі протестантизму дозволило зробити висновок, що страх є трансцендентним феноменом, екзистенціалом і способом розуміння смислу буття свідомості в тому значенні, що він виявляється найбільш здатним до утворення деякої соціальної основи для експлікації цілісності свідомості, до виявлення безпосередності усвідомлення самого себе; він не здійснює вихідної цілісності свідомості, а навпаки – роздрібнює її, розсипає в безкінечному числі метаморфоз, серед яких «розколота» свідомість витупає як маніпульоване і катастрофічне ціле. Показано також, що філософія протестантизму, у цілому дотримуючись догматів, убирає в себе деякі аспекти сучасної антропології та психології. Тут розкривається відмінність страху Божого і страху людського. Тривога, як і сором, може бути продуктивною, а страх – направляти людину до апофатичного пізнання. У концепціях страху, умовно віднесених до динамічних, страх розглядається як сила, що примушує людину до самореалізації в межах конкурентного суспільства. Страх стримує людину, даючи їй свободу, придушуючи загрози, породжені нею самою. Ці загрози мають невизначений характер. А безпека забезпечується належністю до об'єктів вічного світу, що ототожнюється з буттям.

У соціальній філософії страх є констатація його зумовленості прагненням до володіння об'єктами матеріального світу і можливістю втрати цього стану володіння. Страх породжується витісненим прагненням до володіння або, навпаки, до смислу життя. У вигляді тривоги він здатний зруйнувати життя людини на індивідуальному і соціальному рівнях. Проте насправді страх необхідний і його не можна повністю викоринювати. Людина завжди повинна балансувати між безпекою і свободою, рухаючись до свободи, як до цінності.

Список використаної літератури

1. Библия : с англ. изд. 1909 г. / [комм. Ч.И. Скоуфильфа]. Москва : [б. и.], 1989. 1510 с.
2. Бонхёффер Д. Псалтирь – библейский молитвенник ; О душепопечении, Пер. с нем. А. Лейциной, Р. Штубеницкой. Москва: Нарния, 2006. 192 с.
3. Бродецька Ю. Ю. Умови цілісного суспільного розвитку: культура чи цивілізація? *Наук. пр. Чорноморськ. держ. ун-ту ім. П. Могилы*, 2013. Сер. : Соціологія. Т. 211. Вип. 199. С. 53–58.
4. Исаев С. А. (1991). Теология смерти. Очерки протестантского модернизма. Москва: Политиздат. 236 с.

5. Литвинчук О. В. Ідентичність як проблема маргінального індивіда: соціально-філософський аналіз монографія. Житомир : ЖДТУ, 2018. 196 с.
6. Лютер М. О. О рабстве воли, М. Лютер, Эразм Роттердамский. Философские произведения. [пер. Ю. М. Кагана]. Москва: Наука, 1986. С. 611–654.. (Памятники философской мысли).
7. Мамардашвили М. К., Соловьев Э. В., Швырев В. С. Классическая и современная буржуазная философия : (Опыт эпистемологического сопоставления). *Вопросы философии*, 1970. № 12. С. 23–38.
8. Мельник В. В. (2012). Природа страху гріха у ранньому протестантизмі. *Вісник Дніпропетр. ун-ту. Серія «Філософія. Соціологія. Політологія»*. Вип. 22. Т. 20. № 9/2. Дніпропетровськ, 2012. С. 57–60.
9. Мельник В. В. (2012). Ретроспектива екзистенціального страху у протестантській філософії. *Гуманітарні студії* : зб. наук. пр. Вип. 13. Київ: КНУ ім. Т. Шевченка, 2012. С. 112–118.
10. Мельник В. В. (2010). Страх Божий у особистісно-духовній ідентичності. *Наук. зап.. Серія «Філософія»*. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», Вип. 6. С. 196–204.
11. Сартр Ж.-П.. Стена: *Избранные произведения*. Москва: Политиздат, 1992. 480 с.
12. Франкл В. Человек в поисках смысла: *сб.* [пер. с англ. и нем. Д. А. Леонтьева, М. П. Папуша, Е. В. Эйдмана]. Москва: Прогресс, 1990. 368 с.
13. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для самого себя. Москва: Изид, 2004. 400 с.
14. Barth, K.. *Der Romerbrief & K. Barth*. Munchen: Reclam, 1922 504 p.
15. Calvin, J. *Works J. Calvin*. Philadelphia; Munhen: Reclam, 1936. 654 p.

References

1. Bibliya: s angl. izd. 1909 g. / [komm. Ch.I. Skoufilfa]. Moskva: [b. i.], 1989. 1510 s.
2. Bonkheffer D. Psaltir – bibleyskiy molitvennik; O dushepopechenii, Per. s nem. A. Leytsinoy, R. Shubenitskoy. Moskva: Narniya. 2006. 192 s.
3. Brodetska, Yu. Yu. Umovi tsilisnogo suspilnogo rozvitku: kultura chi tsivilizatsiya? *Naukovi pratsi Chornomorskogo derzhavnogo universitetu imeni Petra Mogili. Ser. : Sotsiologiya. 2013. T. 211, Vip. 199. S. 53–58.*
4. Isaev, S. A. Teologiya smerti. Ocherki protestantskogo modernizma. 1991. Moskva: Politizdat. 236 s.
5. Litvinchuk O. V Identichnist yak problema marginalnogo individa: sotsialno-filosofskiy analiz [monografiya]. Zhitomir : ZhDTU, 2018. 196 s.
6. Lyuter M. O. (1986). O rabstve voli, M. Lyuter, Erazm Rotterdamskiy. Filososfskie proizvedeniya. Erazm Rotterdamskiy; [per. Yu. M. Kagana]. Moskva: Nauka. S. 611–654). (Pamyatniki filosofskoy mysli).
7. Mamardashvili M. K. (1970). Klassicheskaya i sovremennaya burzhuaznaya filosofiya : (Opyt epistemologicheskogo sopostavleniya) : (s. 1; 2), M. K. Mamardashvili, E. V. Solovev, V. S. Shvyrev. *Voprosy filosofii 1970 № 12. S. 23–38.*
8. Melnik V. V. (2012). Priroda strakhu grikha u rannomu protestantizmi, V. V. Melnik. *Visnik Dnipropetrovskogo universitetu. Seriya «Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya»*. Vipusk 22. T. 20 № 9/2 Dnipropetrovsk, 2012. S. 57–60.
9. Melnik V. V. Retrospektiva ekzistsentsialnogo strakhu u protestantskiy filosofii, V. V. Melnik. *Gumanitarni studii* : zb. nauk. prats. Vipusk 13. K.: KNU im. T. Shevchenka, 2012. S. 112–118..
10. Melnik V. V. Strakh Bozhiiy u osobistisno-dukhovniy identichnosti, V. V. Melnik. *Naukovi zapiski. Seriya «Filosofiya»*. Ostrog: Vid-vo Natsionalnogo universitetu «Ostrozka akademiya», 2010. Vip. 6. S. 196–204.
11. Sartr Zh.-P. Stena: *Избранные произведения, Zh.-P. Sartr*. Moskva: Politizdat. 1992/ 480 s.
12. Frankl, V. Chelovek v poiskakh smysla: sbornik V. Frankl; [per. s angl. i nem. D. A. Leonteva, M. P. Papusha, Ye. V. Eydmana]. Moskva: Progress, 1990. 368 s.
13. Fromm E.. Begstvo ot svobody. Chelovek dlya самого sebya. Moskva: Izida, 2004. 400 s.
14. Barth K. *Der Romerbrief & K. Barth*. Munchen: Reclam, 1922. 504 p.
15. Calvin J. (1936). *Works J. Calvin*. Philadelphia; Munhen: Reclam, 1936. 654 p.

РЕЛИГИЙНАЯ МАРГИНАЛЬНОСТЬ КАК СТРАХ СВОБОДЫ В КУЛЬТУРЕ ПРОТЕСТАНТИЗМА

Маргынова Светлана Петровна – аспирантка кафедры философии, истории и социально-гуманитарных дисциплин, Донбасский государственный педагогический университет, г. Славянск

Андрущенко Татьяна Викторовна – доктор политических наук, профессор, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, г. Киев

Рассматривается религиозная маргинальная личность, указывающая на возможность возникновения особого положения индивида или группы в социальном пространстве, когда они оказываются на стыке субкультур, не принадлежа ни одной из них, просто вытесняются на периферию социальной жизни. Исследуется маргинальность как явление – неизбежность социальной мобильности, причем как вертикальной, связанной с переходом от одной страты в другую, так и горизонтальной, связанной с переходом на другие уровни по престижности статусной позиции.

Ключевые слова: страх, религиозная маргинальность, свобода, протестантизм, культура.

UDC 008:316.732

**RELIGIOUS MARGINALITY AS A FEAR OF FREEDOM IN THE CULTURE OF
PROTESTANTISM**

Martynova Svitlana – graduate student of the Department of Philosophy,
History and Social Sciences and Humanities, Donbas State Pedagogical University,
Slovyansk;

Andrushchenko Tetyana – Doctor of Political Sciences, Professor,
National Music Academy of Ukraine
them P. I. Tchaikovsky, Kyiv

The article focuses on marginality which stems from the fact that the individual goes through the previous socialization of preparation for membership in a positive reference group which is not inclined to accept it. The marginal state aims at multiple loyalties and double identification incomplete socialization and lack of social affiliation. First of all, religious marginality is a marginal status and the need to distinguish between a position in the social structure and a set of psychological traits that can develop in an individual who has this status and thus embodies the contradictions of the structure of society. It is noted that marginality as a phenomenon is a process that determines the historical and personal time which is constantly changing, turning itself into a new means of other possibilities. Moreover, these opportunities are pluralistic in nature due to the uncertainty of marginality in the world of consciousness – its stabilizing nature. This pluralism reveals the basic existential possibilities realizing which in the immediate existence of consciousness a person is able to navigate in life and determine their place in the social world. The marginal is given the opportunity to observe, realize and comprehend several wholes at the same time and it is not included in any of them completely. Such non-inclusion of the marginal in any one integrity makes its view as objective and abstract as possible in relation to the existing norms and standards of consciousness but also so unconscious because marginality is equal to spontaneity in the perception of reality. Such a person has the potential opportunity and through his means of existential difference to bring to the world innovative ideas that provoke phenomena that can radically change the established social, cultural and other realities.

A parallel is drawn between Protestantism and Christianity which is dominated not so much by fear of liberation (salvation), and as a result there are constant warnings about the improper use of marginal freedom found in Christ, there are no religious grounds for hostility to freedom as such. At the same time Protestantism is characterized by a desire to introduce opposition – freedom of external and internal, freedom of choice and marginal freedom in the Truth which means such a shift of emphasis which turns into a struggle with freedom as a dangerous permissiveness.

Marginal consciousness focused on the present is closed in ideas only about the existing social and understands freedom as something that is possible, realistic, and achievable within this social reality. This sets the boundaries for understanding mobile marginality: successful arbitrariness in achieving traditional benefits – health, longevity, happy family, wealth, power, career, etc. Freedom is further understood as the attainable state of the maximum possible and amenable to a formal description (such as «I will be free when I get rich or become a boss»). Freedom here is understood as conditionally external, fundamentally limited and is always achieved in portions, in parts – it is a certain quantitative process of accumulation (conditions, opportunities, increasing the scope of control). Freedom is always possible at the expense of others by reducing their capabilities and requires efforts to maintain vital resources as a basis for margins. Existential freedom is based only on the complete marginal sovereignty of self-consciousness. True marginal freedom is possible only in solitude, everything else means dependence.

Key words: fear, religious marginality, freedom, protestantism, culture.

Налійшла до редакції 22.10.2020 р.

УДК 72.04(477.83) «18/19»:78

**ТИПОЛОГІЯ МУЗИЧНОЇ ІКОНОГРАФІЇ В АРХІТЕКТУРІ ЛЬВОВА
КІНЦЯ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Великанич Софія Романівна – аспірантка кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0003-0896-7171>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmpk.v35i0.369>
sofia_music@ukr.net

Розглядається музична іконографія в оздобі архітектурних будівель Львова зазначеного періоду. Визначаються методологічні вектори роботи з темою і вказується на необхідність застосування різних пошукових інструментів. Здійснюється спроба типології будівель і об'єктів за трьома рівнями: за жанрами, стилями та цільовим призначенням із метою розширення розуміння проблематики загалом. Детальніше аналізуються деякі зразки жанрової класифікації.

Вказується на рівень дослідження даної тематики і акцентується на необхідності виходу її на рівень узагальнення.

Ключові слова: музична іконографія, скульптурна оздоба, архітектура, сецесія, типологія.

Постановка проблеми. Тема музичної іконографії загалом є малодослідженою і, знаходячись на перетині наук, потребує інтегративного підходу. Тому в даному випадку для реалізації дослідження галузь музичної культурології видається найбільш органічною. Для спрощення роботи з віднайденим матеріалом необхідно провести його типологію, а саме класифікувати зображення, пов'язані з музичними символами, постатями і меморіальними об'єктами з ціллю їх подальшої атрибуції та інтерпретації.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Дане дослідження перебуває в полі-науковому дискурсі, тому може бути корисним в кількох векторах: *мистецтвознавчому*, адже спрямоване на дослідження скульптурного декору в архітектурі, меморіальних об'єктів та метало-пластикового оздоблення будинків; *культурологічному*, оскільки іконографічні артефакти розглядаються в контексті культури загалом; *музикознавчому*, оскільки віднайдені зразки музичної іконографії можуть виявити нові факти історії музичної культури визначеного історичного періоду. Крім того, неможливо обійтись і без заглиблення в *архітектурну науку*, яка безпосередньо пов'язана з предметом, що вивчається. Саме тому дослідження може бути цінним для впровадження в навчальні програми з названих дисциплін. Також помітну роль у розкритті даної теми відіграють фото, які можуть слугувати наочним ілюстративним матеріалом для розкриття цікавої, багатогранної і такої маловивченої теми.

Актуальність теми продиктована відсутністю комплексного дослідження в даному аспекті. Музична іконографія як науковий профіль не має цілісного методологічного осмислення і, відповідно, чіткого розуміння завдань, які вона здатна вирішувати. Тому необхідним є створення базової методологічної моделі для реалізації подальших досліджень такого типу. Зокрема, в даній статті зроблено акцент на типологію музичної іконографії в архітектурі Львова, як однієї із ланок методологічної структури загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З наукової точки зору дана тема є доволі сприятливою для дослідження, оскільки пропонує цілком реальні зразки, з якими дослідник може безпосередньо «спілкуватись», однак намагаючись заглибитись у дану тему постає проблема обмеженого кола робіт подібного типу. Серед ґрунтовних доступних нам досліджень музичної іконографії можна назвати дисертацію Д. Воробійової «Іконографія напівбожественних музикантів в скульптурі Аджанти, Еллори, Ауранґабада» [3], статтю М. Єсіпової «Сокровенні смисли музичної іконографії кіотського храму Сандзю: сангендо» [4], численні мистецтвознавчі роботи про музичну іконографію А. Майкапара [1], а також статтю М. Стоклі «Музична іконографія» про зразки музичної іконографії племен Майя [13].

В українському науковому просторі можемо назвати Л. Купчинську і її статтю «Ференц Ліст на рисунках Юліуша Коссака» [5].

У межах Львова, частково вивченням деяких аспектів цієї проблеми займалися О. Николин у статті «Сторінки Львівської шопеніани» [9, 10], Ю. Бірюльов «Мистецтво львівської сецесії» [2] В. Радомська в роботі «Архітектурно-мистецький синтез в громадській споруді Львова першої чверті ХХ ст. (на прикладі Музичного інституту імені М. Лисенка (1913-1916 рр.))» [11].

Окремо варто згадати велику ентузіастку в даній галузі – музикознавицю та львовознавицю Р. Гавалюк, яка проводить публічні лекції для популяризації даної теми серед широкого загалу. Також у мережі існує 6-ти серійний фільм, де Р. Гавалюк розгорнуто висвітлює різні грані цієї об'ємної теми.

Очевидно, що всі вищезазвані дослідники торкаються лише окремих аспектів великої теми і жоден із них не виходив на рівень узагальнення проблеми. Саме тому, пошук дослідницьких інструментів з даної тематики є необхідним науковим процесом.

На користь актуальності типології зображень варто згадати Г. ван де Ваалю, який в 1950 р. створив «Каталог нідерландського мистецтва» і впорядкував його за іконографічним принципом. Використовуючи цифрові можливості він створив сайт, де розділив різні види зображень, поділивши їх на 9 груп (п'ять основних і чотири додаткових) і наділив їх спеціальними шифрами. В результаті, при роботі з системою індекси однієї групи можуть поєднуватись з іншою і таким чином створюється струнка система, що полегшує роботу із зображеннями. Також такі іконографічні картотеки існують в інститутах Утрехта, Лондона та Гамбургу. Є окремо опрацьовані типології, такі як політична іконографія та іконографія конкретних художників (Брейгеля, Сезана та ін.) [6].

Метою статті є дослідження музичної символіки в архітектурі Львова кінця ХІХ – початку ХХ ст., з точки зору її *жанрової, стилізованої та прикладної типології*; виявлення ключових адрес архітектурних споруд, які мають на собі оздоблення, пов'язане з музичною культурою; визначення стилів, що несуть на собі інформацію про епоху.

Вклад основного матеріалу дослідження. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. можна сміливо назвати періодом економічного та культурного піднесення у Львові. Знаходячись на перетині транспортних шляхів

з Європою місто активно розвивалось в усіх сферах, зокрема архітектурній. Техніка будівництва вдосконалювалась і концентрувалась у межах приватних фірм І. Левинського, М. Уляма, А. Захаревича. Споруди цього періоду характеризуються особливою індивідуалізацією стильових ознак. Кожен з авторів утілював сучасні тенденції у зв'язку з традицією по-своєму. Крім того, як стверджує М. Студницька, творіння одного архітектора могли суттєво відрізнитись одне від одного [12; 160]. То був період стильових пошуків і трансформацій, який, в результаті, став одним із найяскравіших в історії архітектури Львова.

У контексті теми статті важливо задекларувати одну ключову спільність львівської архітектури зазначеного періоду – кожна будівля замислювалась від початку як художній об'єкт, в якому естетичним мало було все – від ужиткової зручності до просторової довершеності. Нічого не вважалось другорядним у створенні будівлі. Саме цей факт дозволяє досліджувати зразки музичної іконографії в оздобі, враховуючи всі елементи споруди.

Для реалізації поставлених завдань необхідно виконати ряд послідовних дій, що сприятимуть досягненню чіткості структури дослідження. По-перше, це *джерелознавчі*, пов'язані з пошуком конкретних артефактів-зразків, по-друге – *аналітичні*, що допоможуть структурно збудувати струнку класифікацію, на яку згодом нашаровуватимуться факти реконструкції історії.

Для здійснення типології без огляду на її тематику необхідним є застосування дедуктивного методу. Збір даних, аналіз цілісної картини і, як висновок, здійснення класифікації. У випадку з музичною іконографією в архітектурі Львова нами використано саме такий підхід. Цікавість роботи полягає в постійному оновленні інформації, шляхом пошуку нових, раніше невідомих зразків, проте всі вони органічно укладаються в побудовану універсальну типологічну схему. В контексті кожної групи детальніше розглянемо по одному зразку, який увиразнить результати класифікації.

Першим рівнем типології буде *жанрова*, оскільки вона дозволяє найбільш об'ємно показати різноманіття зразків музичної іконографії:

1). *Постаті*. Найявністю скульптурних зображень діячів культури в контексті архітектурних споруд є характерною для будівель початку століття. До цієї категорії відносимо іконографію відомих музикантів та композиторів, не враховуючи меморіальних дошок та пам'ятників, що утворюють окремий пункт типології. Прикладом є три різні варіанти погрудь Ф. Шопена, один з яких на будинку по вул. Дорошенка, 11 («Дім Шопена»), інший по вул. Ф. Шопена, 7 та третій по вул. Чупринки, 33, а також медальйон Ф. Шопена на вул. Вишинського, 22. З огляду на представлені зразки можна зробити висновок про те, що на межі століть у Львові панував певний культ Шопена. Цей факт підтверджують також і інші зразки скульптурної пластики, що не входять до кола даного дослідження (серед них плакетки, погруддя Ф. Шопена, які виконувались скульпторами того часу на замовлення, про що є точні свідчення).

Будинок по вул. Дорошенка, 11 також відомий під назвою «Дім Шопена» збудовано в 1898 р. для С. Гешелес за проектом К. Боубліка. Центральною окрасою споруди є погруддя Ф. Шопена на верхній частині будинку (над вікнами третього поверху). Ймовірно, погруддя слугувало рекламою фірми, що займалась продажем, прокатом та ремонтом музичних інструментів (в процесі роботи знайдено газетну рекламу фірми, яка підтверджує дане припущення). Таких пунктів у Львові було більше і причина цього проста – інструмент, а особливо рояль був коштовною річчю, тому при необхідності його брали на прокат. На цій же вулиці, тільки навпроти був ще один магазин музичних інструментів Й. Векслера, якому належали також музичні магазини в Кракові та Варшаві [2; 180]. Тому, скульптурне зображення видатного польського композитора в цьому місці виглядало абсолютно органічно.

Із точки зору стильового спрямування будинок зведено у стилі сецесії з вишуканою ліпниною у верхній частині будівлі. По обидва боки від погруддя Ф. Шопена, яке знаходиться в ніші між вікнами, зображені ліри, що композиційно обрамляють і підкреслюють значимість скульптури. Сьогодні будинок існує як житловий, з магазином книг на першому поверсі.

2). *Музичні сцени*. Цю групу, мабуть, можна назвати найбільш чисельною. Вона володіє широким тематичним потенціалом – від сцен побутового музикування до вакханалій. Таке ж різноманіття проявляється і у стильовому відношенні. До цієї категорії відносимо будівлі по вул. Клепарівській, 17-19, вул. Зелений, 30, Проспекті Свободи 1/3 та 28 (театр опери та балету ім. С. Крушельницької), Вірменській, 21-23, Винниченка, 8; Коциловського, 15 а, Пильникарській, 4 (з іншого боку будинку адреса зазначається як вул. Смерекова), С. Бандери, 61, Валувій, 13, Пекарській, 5, Городоцькій, 55 а та 117, Князя Романа, 36, Наливайка, 6, Краківській, 34 (з іншого боку Гавришкевича), Шевська, 6, 10.

Надзвичайно цікавою з точки зору дослідження музичної іконографії є споруда по вул. Коциловського, 15 а (раніше, № 15), збудована в 1911 р. за проектом Г. Заремби та Ю. Пінкерфельда. Скульптурна оздоба Т. Блотницького являє собою п'ять алегоричних барельєфів, що зображають етапи еволюції людства. Загалом у скульптурній оздобі цього будинку все настільки змішано і поєднано, що могло б виглядати не цілком цілісно, проте тим і відрізняється модерна архітектура – різне в одному, яке

уживається в гармонії: «Транспорт», «Праця і мистецтво», «Давні цивілізації» (Єгипет, Греція, Римська імперія), «Прометей» та «Музи» [2; 176].

Відомо, що первісно, скульптурну частину роботи мав виконувати З. Курчинський, який, до речі, є творцем чималої кількості зразків музичної іконографії у Львові. Задум передбачав складний програмний цикл рельєфів, але через недостатню кількість коштів, виділених на цей проект, він так і не був реалізований, а лише показаний на архітектурній виставці в 1910 р. у Львові [2; 176].

3). *Музичні інструменти* – група, що доволі широко представлена у віднайдених архітектурних зразках. Варто зазначити, що часто інструменти зображені нереалістично, що, на нашу думку, свідчить про більшу значимість образу, а не інструменту як такого. Серед адрес відзначимо будинок по вул. Дорошенка, 14, Гнатюка, 8, 20-22, Чайковського, 7, Лепкого, 6 та 10, Валова, 13, Проспект Свободи 1/3, 15 та 28, Коперника, 16, Князя Романа, 24, Залізняка, 4, Крушельницької, 15, Б. Хмельницького, 5 та на пам'ятнику А. Міцкевичу.

Найбільш яскравим представником цієї групи є будівля по вул. Чайковського, 7. Такої кількості декору в ліпнині і металі, мабуть, не має жоден зразок у нашому дослідженні. І це природньо, адже будинок був і є спорудою спеціального музичного призначення.

Приміщення Галицького Музичного Товариства, збудоване в 1907 р. архітектором В. Садловським у стилі сецесії, було яскравим утіленням не лише цього стилю, але й призначенням будівлі. Музична символіка пронизує буквально всі рівні фасаду: від балконів із нотними знаками до фронтонів у формі ліри; підвіконні тафлі, з великою кількістю різних музичних інструментів і, навіть, фриз із нотним станом і старовинним гімном, який, на жаль, не зберігся. Вінчають композицію, хоч і не музичні, проте дуже сецесійні, скульптури лебедів П.В. Гарасимовича, скульптора-декоратора, який, як і З. Курчинський, особливо яскраво проявив себе в музичній іконографії Львова (серед найбільш вагомого, оформлення внутрішньої оздобы театру опери та балету) [2; 89–90].

3) *Путті*. Ця група містить зразки, які вже входили до попередніх груп, проте вважаємо доцільним виділити її окремо, оскільки цей образ є поширеним в архітектурній оздобі міста того періоду і тому заслуговує на особливу увагу. Найчастіше путті знаходяться на фасаді, а саме на фризі або підвіконній тафлі. Для нас важливим є ті зразки, що грають на музичних інструментах та беруть участь у танцювальних сценках. Зразками цієї групи виступають будинки по вул. Шевській, 6 та 10, Городоцькій, 117, Валовій, 13, Клепарівській, 17-19, Пильникарській, 4 (з іншого боку, це вул. Смерекова), Пекарській, 5, Зеленій, 30, Князя Романа, 32, Наливайка, 6, Винниченка, 8 та Краківській, 34.

Цікаво детальніше проаналізувати скульптурну сценку за участю путті по вул. Клепарівській, 17-19, оскільки цей сюжетний зразок є доволі популярним і трапляється ще за кількома адресами.

Сюжет, який спостерігаємо на даному зразку, зображає трьох путті: перший із них (сидить крайній ліворуч), ймовірно соліст-співак, тримає келих із вином в одній руці і капелюх із плюмажем в іншій; другий – по центру – стоїть із кіфарою; третій – за роялем початку ХХ ст. Усі троє одягнені у тогу, одяг древніх римлян. Також слід зазначити, що плюмаж на капелюху, як правило, означає приналежність до військової справи. Тобто, в одному зображенні елементи різних епох і, здавалося б, непоєднані речі, проте образ загалом виглядає цілком органічно і, як видно, був доволі популярним серед архітекторів або ж замовників. Цей ж мотив зустрічаємо по вул. Зеленій, Тарнавського, Підзамче, Пильникарській.

4). *Меморіальні об'єкти*. Ця група виявилась досить об'ємною і потребує додаткового внутрішнього поділу і окремого наукового дослідження, тому на даному етапі враховуємо її лише для типології, без детальнішого розгляду зразків: а). пам'ятники (В. Івасюк); в). меморіальні дошки; в). надгробні плити.

5). *Мотиви*. До даної категорії зараховуємо металопластикові декоративні елементи які, виконуючи прикладну функцію, наповнюють архітектуру особливим змістом. Серед них балконні та інші огорожі по вул. Рапопорта, 7, Староєврейській, 11 та 15, Вороного, 6, Леся Курбаса, 5, Татарській, 8, Личаківській, 24, Театральній, 15, Городоцькій, 47, Чайковського, 7, Братів Рогатинців, 39.

У даному випадку не має змісту розглядати якийсь конкретний зразок, оскільки тут важливо показати наскільки в той час важливим було декорування металевих елементів архітектурної споруди в цілому і вияснити причини цього факту.

Показовою рисою стилю модерн, зокрема у Львові, була естетизація ужиткових елементів. Клямки, консолі, балкони, перила, огорожі, поштові скриньки – всі ці функціональні елементи в контексті іншого стилю могли б не привертати увагу як простого споглядача, так і дослідника архітектури. Однак, сецесія як стиль не передбачала нічого випадкового, чи другорядного – буквально все, що включала в себе архітектурна споруда, чи її навколишня територія, несло в собі естетичний посил і візуалізувало ідейні задачі. Більше того, створювались спеціальні майстерні художнього металу, яких на той період налічувалось майже двадцять. Бажання відійти від чистої функціональності форм, інтегруючи в

архітектуру риси інших художніх форм, стало яскравою рисою стилно зазначеного періоду [12; 161, 170]. Цей факт, у контексті дослідження дозволяє сміливо залучати ці зразки до класифікації¹.

Подальші рівні типології будуть подаватися лише оглядово, оскільки в контексті статті неможливо здійснити всеохопне розгорнуте дослідження, проте важливо окреслити ті типи музичної іконографії, які сформовано для продуктивності подальшого наукового прогресу в даній темі.

Отже, наступним рівнем типології музичної іконографії в архітектурі Львова буде рівень *стильової* класифікації. Варто зазначити, що деякі зразки попадатимуть у дві групи, оскільки поєднання і зрощення стилів було притаманним для періоду, що досліджується:

1). *Сецесія* (і підрозділ «гуцульська сецесія»). Найбільш розповсюджений стиль в архітектурі Львова кінця XIX – початку XX ст. Його основною перевагою і причиною популярності є здатність «вписуватись» у загальний рельєф міста і ставати його органічною частиною. Синтез стилів, що був характерним для мистецтва того періоду, якнайкраще реалізував себе саме в сецесії. Серед яскравих зразків можемо назвати будівлі по вул. Чайковського, 7, Коциловського, 15 а, Дорошенка, 11, Пекарській, 5, Братів Рогатинців, 39.

2). *Історизм* демонструє процес повернення до стилів минулого, в результаті чого в архітектурі починають з'являтися їх нео- версії, такі як неокласицизм, неоромантизм та ін. Найбільш чисельними є зразки неокласицизму. Це будинки по вул. Чупринки, 60, Шевській, 10, Пекарській, 5, Лепкого, 6 та 10 та Князя Романа, 32. Крім того, є споруди у стилі ампір по вул. Винниченка, 8, піттореск на Проспекті Свободи, 15 та будинок в неоромансько-неомавританському стилі по вул. Городоцькій, 117.

3). *Модерн*. Очевидно, що всі попередні стилі можна об'єднати словом модерн, проте кожен із них має свої індивідуальні особливості, що роблять його приналежним до одного з відгалужень. Саме тому до цієї категорії увійдуть ті зразки, що з тих, чи інших причин не знайшли місце серед попередніх. Серед них будівлі по вул. Валовій, 13, Вишинського, 22, Гнатюка, 20-22, Дорошенка, 14, Наливайка, 6.

Для більш цілісного відображення віднайдених зразків музичної іконографії створюємо третій рівень типології, а саме, за функціональним призначенням будівлі. Така типологія може показати наявність зв'язку музичної символіки з її реалізацією на конкретних спорудах:

1). *будівлі спеціального призначення*: Проспект Свободи, 15 (Музей етнографії та художнього промислу), Проспект Свободи 1/3 (Театр опери та балету ім. С. Крушельницької), вул. Крушельницької, 23 (Музей С. Крушельницької), Чайковського, 7 (Філармонія та ЛМК ім. С. Людкевича), Гнатюка, 20-22 (спочатку будинок був приміщенням кінотеатру, зараз – міські залізничні каси), Дорошенка, 11 («Дім Шопена» – пункт прокату, оренди та ремонту музичних інструментів), Коперника, 16 (фабрика органів Я. Слівінського, зараз житловий будинок і магазин), Винниченка, 8 (спочатку друкарня, згодом податкова адміністрація, тепер – редакція газети).

2). *житлових будинках*. У даному пункті класифікації найбільше б хотілось відшукати цікаві факти, пов'язані з історією музики та культури загалом, оскільки у випадку коли все не так очевидно, як із будівлями спеціального призначення (опера, музей, філармонія) дослідження виявляється особливо цінним та цікавим. Ця група є доволі багаточисельною: Валова, 13, Дорошенка, 11, 14, Пильникарська, 4, Зелена, 30, Коперника, 16, Князя Романа, 32, Пекарська, 5, Лепкого, 6, 10, Шопена, 7, Вишинського, 22, Городоцька, 117 та інші.

Висновки. Отже, музична іконографія є надзвичайно продуктивною темою для культурологічного дослідження. Інтеграція знань із різних галузей, а також дедуктивний метод дослідження можуть допомогти виявляти нові факти історії культури загалом та музичної культури зокрема. Можна стверджувати, що різноманіття образів, стилів, жанрів та методів реалізації в контексті архітектурних форм, скульптурі та метало-пластиці демонструє значний науковий потенціал. Тема є «відкритою», оскільки в процесі роботи знаходяться нові зразки, які підтверджують розуміння влучності, продуктивності та інформативності обраного вектору.

Перспективи подальшого дослідження даної теми. Музична іконографія в оздобі архітектури, скульптурі та металопластиці Львова є перспективною темою у різних векторах і може бути досліджена науковцями в кількох галузях: культурології, музикознавстві та мистецтвознавстві. Типологія, здійснена в контексті даної статті може стати джерелом нових досліджень, оскільки кожна із сформованих груп класифікації без перебільшення спроможна перерости у самостійну наукову роботу. Звісно, для того, щоб дана тема розвивалась логічно, конструктивно та продуктивно, очевидно є необхідність створення універсальної методологічної системи, яка б дозволила вивести її на рівень наукового узагальнення.

Примітки

¹ Варто зазначити, що окрім львівського середмістя, мода на естетизацію архітектурних споруд на всіх рівнях розповсюдилась і провінційних містечках області. Зразки таких споруд зустрічаємо в Золочеві, Стрию, Дрогобичі, Самборі, Кам'янці-Бузькій та ін.

Список використаної літератури

1. Александр Майкапар Офіційний сайт. URL: <https://www.maykapar.com>
2. Бірюльов Ю. Мистецтво Львівської сецесії. Львів: Центр Європи, 2005. 184 с.
3. Воробьева Д. Иконография полубожественных музыкантов в скульптуре Аджанты, Эллары, Аурангабада: автореф. дис... канд. миств., 2013. URL: <https://www.dissercat.com/content/ikonografiya-polubozhestvennykh-muzykantov-v-skulpture-adzhanty-ellory-aurangabada>
4. Есипова М. Сокровенные смыслы музыкальной иконографии киотского храма Сандзю: сангэндо, 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sokrovennye-smysly-muzykalnoy-ikonografii-kiotskogo-hrama-sandzyu-sangendo>
5. Купчинська Л. Ференц Ліст на рисунках Юліуша Коссака (до 165-ліття перебування Ф. Ліста у Львові). Львів: *Онлайн-журнал НТШ*, 2012. URL: <http://ntsh.org/node/300>
6. Каталог нідерландського мистецтва. URL: <http://www.iconclass.nl/home>
7. Львів. Туристичний путівник. Львів Центр Європи, 1999. С. 180.
8. Мельник І. Львівські вулиці і кам'яниці, мури, закамарки, передмістя та інші особливості Королівського столичного міста Галичини. Львів: Центр Європи, 2008. С. 176
9. Николин О. Шопеніана у збірках Львова (живопис, графіка, скульптура, фотографія). *Зан. НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Т. 226, 1993. С. 498-504
10. Николин О. Сторінки львівської шопеніани. Автографи Фредерика Шопена та його сучасників. *Зан. НТШ. Праці Музикознавчої комісії*, Т. 247, 2004. С. 402-414
11. Радомська В. Архітектурно-мистецький синтез в громадській споруді Львова першої чверті ХХ ст. (на прикладі Музичного інститут ім. М. Лисенка (1913-1916 рр.). Макіївка: *Вісник Донбас. акад. будівництва і архітектури. Баштові споруди: матеріали, конструкції, технології*, 2009. С. 98-104
12. Студницька М. Синтез мистецтв у громадській і житловій архітектурі Галичини першої третини ХХ ст. URL: <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2014/158.pdf>
13. Stockli M. Musical iconography. URL: <http://www.famsi.org/reports/03101/55stockli/55stockli.pdf>

References

1. Alexander Maikapar. Official site. URL: <https://www.maykapar.com>
2. Biryulov Y. The art of the Lviv secession. Lviv: Center of Europe, 2005. 184 p.
3. Vorobieva D. Iconography of semidivine musicians in the sculpture of Ajanta, Ellora, Aurangabad. Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History. URL: <https://www.dissercat.com/content/ikonografiya-polubozhestvennykh-muzykantov-v-skulpture-adzhanty-ellory-aurangabada>
4. Esipova M. Secret meaning of musical iconography of the Kyoto temple Sanju: sanghendo, 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sokrovennye-smysly-muzykalnoy-ikonografii-kiotskogo-hrama-sandzyu-sangendo>
5. Kupchynska L. Ferenc Liszt in drawings by Juliusz Kossak (to the 165 th anniversary of F. Liszt's stay in Lviv). L.: Online journal of Shevchenko National Society, 2012. URL: <http://ntsh.org/node/300>
6. Catalog of Dutch art. URL: <http://www.iconclass.nl/home>
7. Lviv. Travel guide. L.: Center of Europe, 1999. P. 180
8. Melnyk I. Lviv streets and townhouses walls corners suburbs and other features of the Royal capital city of Galicia. L.: Center of Europe, 2008. 176 p.
9. Nicolyn O. Chopin in the collections of Lviv (paintings, graphics, sculpture, photography). Notes of the Shevchenko Scientific Society. Proceedings of the Musicological Commission. Vol. 226, 1993. P. 498-504
10. Nicolyn O. Pages of the Frederic Chopin and his contemporaries. Notes of the Shevchenko Scientific Society. Proceedings of the Musicological Commission. Vol. 247, 2004. P. 402-414
11. Radomska V. Architectural and artistic synthesis in the public building of Lviv in the first quarter of XX century (on the example of the Lysenko Music Institute (1913-1916). Makeyevka: Corpus of the Donbas Academy of Civil Engineering and Architecture. Tower buildings: materials structures technologies, 2009. P. 98-104.
12. Studnytska M. Synthesis of arts in public and residential architecture of Galicia in the first third of the XX century. URL: <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2014/158.pdf>
13. Stockli M. Musical iconography. URL: <http://www.famsi.org/reports/03101/55stockli/55stockli.pdf>

**ТИПОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИКОНОГРАФИИ В АРХИТЕКТУРЕ ЛЬВОВА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

Великанич Софія Романовна – аспірантка кафедри теорії і історії культури,
Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського, г. Київ, Україна

Рассматривается музыкальная иконография в отделке архитектурных зданий Львова указанного периода. Определяются методологические векторы работы с темой и указывается на необходимость использования разных поисковых инструментов. Осуществляется попытка типологии зданий и объектов по трем уровням: по жанрам, стилям и целевому назначению с целью расширения понимания проблематики в целом. Подробнее анализируются образцы жанровой классификации. Указывается на уровень исследования данной тематики и акцентируется на необходимости выхода ее на уровень обобщения.

Ключевые слова: музыкальная иконография, скульптурная отделка, архитектура, сецессия, типология.

TYPOLOGY OF MUSICAL ICONOGRAPHY IN THE ARCHITECTURE OF LVIV OF THE END OF XIX – EARLY XX CENTURY

Velykanych Sofiia – Postgraduate student of the department of history and theory of culture Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

The article deals with musical iconography in the decoration of Lviv architectural buildings of the period. Defined methodological vectors of work with the topic and necessity of application of various search tools. The typology of buildings and objects is attempted at three levels: by genre, style and purpose in order to broaden the understanding of the problem in general. Specimens of genre classification are analyzed in more detail. It indicates the level of research of this topic and emphasizes the need to reach its level of generalization.

Key words: musical iconography, sculptural decoration, architecture, secession, typology.

UDC 72.04(477.83) «18/19»:78

TYPOLOGY OF MUSICAL ICONOGRAPHY IN THE ARCHITECTURE OF LVIV OF THE END OF XIX – EARLY XX CENTURY

Velykanych Sofiia – Postgraduate student of the department of history and theory of culture Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to study the musical symbolism in the architecture of Lviv in the late XIX – early XX centuries, in terms of its genre, style and applied typology; identification of key addresses of architectural buildings that have a decoration associated with musical culture; identifying styles that carry information about the epoch.

The research **methodology** includes source and analytical search tools. Collection of artifacts with their subsequent division into types will create a methodological system for the logical flow of scientific research.

The scientific novelty. Given the lack of a ready-made theoretical foundation for the study of a highly specialized topic, a typology of artifacts of musical iconography in the sculptural decor and metal construction of Lviv architecture of the late XIX – early XX century. This vector of work can become a universal tool for search actions in related topics. In general, in the Ukrainian humanities there are no examples of typology of samples of musical iconography.

Conclusions. Thus, musical iconography is an extremely productive topic for culturological research. The integration of knowledge from different fields, as well as the deductive method of research can help to reveal new facts of the history of culture in general, and music culture in particular. The topic is «open», because in the process of work there are new samples that confirm the understanding of accuracy vector, productivity and informativeness of the selected.

Key words: musical iconography, sculptural decoration, architecture, secession, typology.

Надійшла до редакції 2.11.2020 р.

УДК 32.019.51

БЛОГІНГ ЯК СПЕЦИФІЧНЕ ЯВИЩЕ КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТА КОМУНІКАЦІЇ В СОЦІУМІ: ГЕНЕЗА ТА МЕТАМОРФОЗИ ЗНАЧЕННЄВОВОГО ПОЛЯ

Маслак Володимир Іванович – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва Кременчуцький національний університет імені Михайла Остроградського
<https://orcid.org/0000-0002-2898-2400>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.370>
vimaslak2017@gmail.com

Тур Оксана Миколаївна – доктор наук із соціальних комунікацій, доцент, професор кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-8094-687X>
oktur@ukr.net

Шабуніна Вікторія Валентинівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0001-7957-3378>
shabuninaviktoria@gmail.com

Саранча Віктор Іванович – кандидат історичних наук, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
<https://orcid.org/0000-0001-9435-0615>; visar73@ukr.net

Розглянуто генезу та метаморфози поняттєвого поля блогінгу як специфічного явища культурної діяльності та комунікації в соціумі. З'ясовано, що одним із найбільш обговорюваних феноменів мережевої культури є блог. Проаналізовано соціокомунікаційні, соціологічні, філологічні, політологічні, культурологічні, філософські розвідки вчених, присвячені блогінгу; простудійовано генезу цього специфічного явища культурної діяльності.

Доведено, що дослідниками пропонуються досить різні визначення поняття «блог» як у межах журналістики, комунікології та лінгвістики, так і в міждисциплінарному контексті. Однозначна думка про те, через яку дефініцію найбільш доцільно витлумачувати сучасний блог, у сучасній науці відсутня.

Ключові слова: блог, блогінг, соціокультурний простір, комунікативна взаємодія, соціокультурна діяльність, комунікативне середовище.

Постановка проблеми. Віртуальний простір Інтернету та комунікаційні процеси, що відбуваються в ньому, давно перебувають під пильною увагою вчених різних галузей знань. Їм присвячені соціокомунікаційні, соціологічні, філологічні, політологічні, культурологічні, філософські й інші дослідження. Одним із найбільш обговорюваних феноменів мережевої культури є блог. Тож дослідження генези цього специфічного явища культурної діяльності, а також розширення можливостей застосування новітніх засобів комунікації в сучасному соціумі зумовлює актуальність досліджуваної проблеми.

Мета статті – з'ясувати генезу та метаморфози значеннєвого поля поняття «блогінг».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проаналізувавши праці науковців, у яких започатковано вивчення феномена блогінгу, визнаємо, що це явище соціокультурної діяльності стало об'єктом наукових пошуків в останні роки. Особливу активність у вирішенні проблематики блогів розробляли такі дослідники, як Л. Брюхова [5], Г. Булахова [6], В. Медведєва [14], Н. Свергунова [18], В. Струнгар [21], О. Хромова [23] та ін. Однак серед дослідників теорії та практики блогінгу немає одностайної думки щодо того, кого можна назвати його засновником; коли з'явилося явище, яке можна назвати блогом; яких метаморфоз зазнало значеннєве поле поняття «блог».

Вклад основного матеріалу дослідження. Дослідники блогосфери висувують різні версії появи блогів і називають їхніми створювачами різних осіб. За однією з версій, перший щоденник в Інтернеті розпочав студент Дж. Холл у 1994 р., хоча він і не привернув тоді належної уваги [16].

Інші дослідники стверджують, що ідея публічних авторських щоденників належить Т. Бернерсу-Лі – британському вченому, винахіднику Всесвітньої мережі й автору численних розробок у галузі інформаційних технологій, який відкрив свою персональну сторінку в 1992 р., викладаючи на ній список нових сайтів і посилань на оновлення браузерів. Тому, чи була ця сторінка першим блогом – питання спірне й до сьогодні, оскільки тогочасні блоги не мали інтерактивних властивостей, а функція коментування матеріалів з боку читачів у них не була передбачена [20].

У числі творців першого блогу також називають американського вченого й програміста Д. Вайнера, президента компанії UserLand. Його блог «Scripting News», що з'явився у 1997 р., став першим, який набув широкої популярності у користувачів Мережі. Саме Д. Вайнеру належить авторство розробки в 1994 р. RSS-технології автоматизованої поставки інформації, яка стала неодмінним елементом практичного аспекту ведення блогу [20]. Її поява й поширення мало визначальне значення для трансформації медіа.

Блог Д. Вайнера «Scripting News» був стрічкою заміток, що складалася з цитат різних ЗМІ і коментарів автора. Оригінального контенту було небагато, проте за своїми функціональними характеристиками він був Інтернет-щоденником. Перші записи у блозі зроблені 1 квітня 1997 р. Саме той рік визнається більшістю дослідників роком появи блогу [8].

17 грудня 1997 р. програмістом Й. Баргером – автором та редактором блогу «Robot Wisdom» – запропоновано назвати Інтернет-щоденники терміном «weblog» («вебжурнал») як похідним від поняття «logging the web» («вести журнал у Мережі») [8].

Після того, як цей термін набув широкого поширення як серед громадськості, так і професіоналів, у 1999 р. П. Мерхольц (автор блогу «Peterme») розклав його на два смислові компоненти: «we blog» («ми ведемо блог»), які, на його думку, більш точно відображали сутність даного явища. З того часу термін «blog» став усталеним для Інтернет-щоденника [2].

Грунтуючись на ідеї попередника, Е. Вільямс (один із засновників блог-платформи Blogger.com та мікроблогу Twitter), запропонував застосовувати цей термін у скороченому вигляді – blog, а також увести такі похідні від цього поняття, як «blogger» (людина, що веде блог) та «blogging» (процес ведення блогів) [20].

На основі нових понять В. Квік запропонував термін «блогосфера» – простір, що об'єднує сукупність усіх блогів в Інтернеті як соціальну мережу та динамічний інформаційно-комунікаційний простір [17]. У 1998 р. складений перший список блогів, а через рік розробники компанії «Pitas» безкоштовно запропонували всім бажаючим власну платформу ведення мережевих щоденників «EatonWeb».

Наступним етапом у розвитку блогів стало створення комп'ютерною компанією «Pyra Labs», що знаходилась у Сан-Франциско, платформи Blogger.com у серпні 1999 р. Прийнято вважати, що саме вона є першим безкоштовним, доступним і простим у використанні порталом, з якого розпочалось становлення блогосфери [8].

Подальшому розвитку блогів сприяло створення програмного забезпечення «Scoop» Р. Фостером у грудні 1999 р., активованого на його сайті «Kuro5hin». Дана програма дозволяла

користувачам самостійно додавати, редагувати чи видаляти матеріали та коментарі, адже до цього часу дані можливості мали лише редактори чи адміністратори [8].

У тому ж 1999 р. з'явилася низка блог-платформ: LiveJournal.com, OpenDiary.com, DiaryLand.com. Надання користувачам технічної можливості вести блоги у вигляді простого у використанні програмного забезпечення, що не потребує спеціальних знань, стало основою для зростання популярності блогів. Тепер для створення власного блогу вже не потрібно бути професійним програмістом або вдаватися до їхньої допомоги, володіти спеціальними знаннями, на відміну від раніше використовуваної технології сайтів, що істотно розширило можливості комунікації та призвело до стрімкого зростання кількості блогів та збільшення користувачів, які освоюють блогосферу [20].

Певне визнання блоги здобули восени 2001 р., коли забезпечували інформацією засоби масової інформації про теракт у Нью-Йорку, описуючи події того дня, публікуючи фотографії з місця трагедії, свідками якої вони стали. Автори інтернет-щоденників створювали дописи не лише з маленьких заміток, а з повноцінних репортажів. Саме після цих подій до повідомлень блогерів почали ставитися серйозно, часто беручи їх за першоджерело інформації [20].

У листопаді 2002 р. відомий Інтернет-підприємець Д. Сітрі створив першу пошукову машину для блогів – «Technogati», на дані якої спираються усі дослідники блогосфери.

2003 р. Оксфордський словник англійської мови все ж включає слова «weblog», «weblogger», «weblogging» до свого складу.

У 2004 р. слово «блог» стало словом року в американському словнику англійської мови «Merriam Webster». Лексикографи одного з найпопулярніших тлумачних словників повідомили про те, що змушені додати в нього слово «блог», оскільки останнім часом воно є найбільш запитуваним в онлайн-версії словника. Зазвичай, між появою слова в лексиці й додаванням його до словника має минути не менше двадцяти років, однак у даному випадку це правило було порушено. Слово «блог», що з'явилося в 1999 р., настільки часто запитувалось користувачами словника, що його розробники спочатку планували додати визначення до видання у 2005 р. (як друковане, так і онлайн), але потім внесли його визначення в онлайн-версію, не чекаючи виходу «паперової» [1].

2004 р. блогами зайнялися медійні компанії. Компанія «Gawker Media» створює блог «Wonkette», який публікує чутки, що отримуються з кулуарів влади Вашингтону. Традиційні засоби масової інформації – преса, телебачення й радіо – почали публікувати огляди блогів і запрошувати популярних блогерів у якості коментаторів.

Появі перших персональних українських блогів завдячуємо акції LaSet «Заведи собі блог», яка розпочалась у липні 2006 р. й тривала до жовтня, метою якої був розвиток україномовної блогерської мережі. У ході акції декілька десятків людей (точна цифра й досі невідома) завели свої персональні блоги й отримали домени в безкоштовній зоні org.ua. [8].

1 січня 2007 р. виник автоматизований сервіс Blog.Net.Ua, який дав відчутний поштовх для користувачів уанету. Кількість блогів та блогерів стрімко зросла та набула нових форм. Так розпочався розвиток українських блогів, де з'явилася чітка цільова аудиторія, а в коментарях виникли повноцінні дискусії на певні тем. Помічена також нова тенденція – зростання інтересу до тематичного блогу, що можна пояснити загальною зацікавленістю певними темами, вибір яких доволі широкий [8].

На думку С. Гнатишин, на розвиток блогів в Україні також вплинув проєкт «Українська блогосфера», започаткований у лютому 2008 р. Його метою стало запровадження самостійних українських блогів, створених на власних хостингах за допомогою cms, таких як Blogger, WordPress чи TypePad [8].

Поняття «блог» не піддається однозначному витлумаченню, оскільки останнім часом це явище значно диверсифікувалося. Тому розглянемо найбільш актуальні дефініції.

Як слушно зазначає О. Горшкова: «Блог – відносно новий специфічний вид Інтернет-комунікації, що реалізується у мережевому просторі й містить датовані записи мультимедійного та ділового спрямування з можливістю їх коментування» [9].

Американський словник Merriam-Webster подає таку дефініцію: «Блог – веб-сайт, що містить особисті роздуми, коментарі, гіперпосилання, відео та фотографії, що розміщуються автором» [1].

О. Філатова визначає блог як форму організації даних, сукупність веб-документів, що містять різний контент: тексти, зображення, гіперпосилання, файли мультимедіа і систему публікацій, що робить роботу з блогом легкою, швидкою і не вимагає від користувача спеціальних навичок і знань [22; 282]. Слід зазначити, що в даному визначенні переважає технологічний аспект, що характеризує особливості блогів, а також відсутній акцент на їх комунікативних характеристиках.

На думку М. Сидорової: «Блог – це веб-сайт (або розділ веб-сайту), що містить датовані записи мультимедійного спрямування, розміщені у зворотному хронологічному порядку з можливістю залишення коментарів до записів та перегляду будь-якого допису на окремій веб-сторінці» [19].

Близьке за змістом визначення представлено і в дослідженні К. Орлової та К. Кірілліна, в якому, крім зазначених компонентів, акцентується увага на такій характеристиці блогу, як «регулярність додавання записів». Слід також зазначити, що автори визначають сутність блогу, використовуючи для цього таку категорію, як «web-сайт» [15; 192–193].

У колективному дослідженні за редакції А. Качкаєвої блог визначається як інформаційно наповнений щоденник та одна з форм авторського проекту. У ньому блогери розміщують інформацію про події, що з ними відбулися, висловлюють думку про ті чи інші події, коментують публікації у ЗМІ, Інтернеті, поєднують їх із джерелом (гіперпосиланнями) [11; 35].

Т. О'Райлі визначає блоги як повсякденні щоденники посилаць і роздумів над цими посиланнями, що є новими засобами комунікації для технічної еліти. Дослідник зазначає, що блоги – це не нове покоління домашніх сторінок з перевагою змісту над дизайном і простою системою керування, а скоріше платформа для експерименту над тим, як працює всесвітня мережа (колективні посилання, віртуальні спільноти, засіб для об'єднання тощо) [3; 19].

В. Сіласва розглядає блог як аналог щоденника, який ведеться на особистому сайті або на сайті, спеціально призначеному для ведення блогів, з можливістю публічного або приватного (для певних користувачів) читання і коментування іншими користувачами [23].

Є. Костенко характеризує блог як мережевий журнал, що являє собою веб-сайт, основний зміст якого – короткі записи тимчасової значущості, що регулярно додаються, хронологічно впорядковані, містять текст, зображення або мультимедіа [12; 51]. Подане визначення, на нашу думку, має обмежене тлумачення та фактично прирівнює блоги до звичайних сайтів, позаяк у ньому не охарактеризовані такі найважливіші ознаки блогу, як інтерактивність та моделі комунікації з користувачем. У свою чергу, Д. Богданова визначає блог як своєрідний щоденник, у якому персональні замітки організовані в хронологічному порядку та суб'єктивний коментар із приводу подій реальної дійсності або чужих публікацій в мережі, що супроводжуються посиланнями на них [4; 20]. Дане визначення, безумовно, є більш розширеним у порівнянні з попередніми, розглянутими нами. Однак слід звернути увагу на некоректність використання у ньому категорії «щоденник» для визначення поняття блогу. Як уже зазначалося нами раніше, блог слід розглядати як певний еволюційний щабель мережевого щоденника, який спочатку не передбачав коментування та обмін думками з читачами, а лише публічну самопрезентацію.

Незважаючи на те, що дослідники часто ототожнюють поняття блогу та інтернет-щоденника або мережевого щоденника, О. Жигаліна розмежовує зазначені поняття. Вона стверджує, що блог – це не щоденник, хоча й має схожі з ним риси. Інтернет-щоденник – засіб особистісного самовираження і міжособистісної «побутової» комунікації в Мережі, тоді як блог має більшу соціальну спрямованість і, окрім функції самовираження, репрезентує ще й інформативну та фактичну функції комунікації [10; 211].

На думку Є. Костенко та В. Волохонського, відмінності блогу від традиційного щоденника визначаються середовищем: у більшості випадків блогам характерна публічність, вони передбачають наявність аудиторії читачів, які можуть публічно й відкрито полемізувати з автором або здійснювати комунікацію і дискусії між собою з тієї чи іншої проблеми [12; 50, 7; 66]. Із цим визначенням можна не погодитися, а також вказати на той факт, що в ньому звернено увагу не тільки на комунікативні характеристики блогу, але й його еволюцію від стадії мережевого щоденника, хоча при цьому дослідниками мало приділяється уваги змістовним характеристикам.

Розгорнуте визначення подає Л. Мальцева: «Блог – це літературно-публіцистичний жанр, а не лише сайт; це авторський твір, що складається з окремих записів, що додаються з плином часу; записи демонструються у зворотньо-хронологічному порядку (спочатку найновіші повідомлення, а заглибившись у блог, можна отримати старіші записи і аж до першого); це діалогічний за своєю природою текст і передбачає зворотний зв'язок між аудиторією та автором; може існувати у вигляді зображень, звуків або відео без жодного писаного слова [13; 279].

Висновки. Аналіз теоретичних джерел засвідчив, що дослідниками пропонуються досить різні визначення поняття «блог» як у межах журналістики, комунікології та лінгвістики, так і в міждисциплінарному контексті. Однозначна думка про те, через яку дефініцію найбільш доцільно витлумачувати сучасний блог – веб-сайт, мережевий щоденник, щоденник подій, медійний або мас-медійний ресурс у сучасній науці відсутня.

Список використаної літератури

1. Dictionary by Merriam-webster. Definition of blog. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/blog> (дата звернення: 29.04.2020).
2. Merholz P. *Play With Your Words*. URL: <https://www.peterme.com/archives/00000205.html> (дата звернення: 13.04.2020).

3. O'Reilly T. *Inventing the Future*. URL: <https://www.oreilly.com/pub/a/tim/articles/future.html> (дата звернення: 29.04.2020).
4. Богданова Д. Блоги в системе сетевых коммуникаций. Возникновение и развитие «блогосферы». *Акценты*. 2006. № 5–6. С. 17–25.
5. Брюхова Л. Библиотечная блогосфера, 2018: тренды, форматы, контент. *Современная библиотека*. 2018. № 10 (90). С. 32–36.
6. Булахова Г. Библиотеки в соціальних мережах та блогосфері як засіб рекламування. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. 2013. Вип. 36. С. 192–199.
7. Волохонский В. Психологические механизмы и основания классификации блогов. Личность и межличностное взаимодействие в сети Internet. *Блоги: новая реальность* : сб. ст. Санкт-Петербург, 2006. С. 118–131.
8. Гнагишин С. Історіографія блогосфери: український та зарубіжний контекст. *Держава та регіони*. 2016. № 3. С. 18–22.
9. Горшкова Е. Блог как вид интернет-коммуникации : автореф. дисс. ...канд. филол. наук : 10.02.04. Санкт-Петербург, 2013. 24 с.
10. Жигаліна О. Блог як гіпержанр інтернет-комунікації. *Психолінгвістика*. 2009. Вип. 4. С. 210–216.
11. Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А. Качкаевой. Москва : Гнозис, 2010. 200 с.
12. Костенко Е. Когнитивный аспект влияния сетевых СМИ на массовое сознание. *Вестн. Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского*. 2012. № 5 (3). С. 50–54.
13. Мальцева Л. Українська блогосфера: функціонально-стильова характеристика. *Вісн. Львів. ун-ту*. 2011. Вип. 52. С. 278–289.
14. Медведева В. Библиотечная блогосфера як засіб комунікації бібліотечної установи в інформаційному середовищі. *Вісн. Кн. палати*. 2016. № 12. С. 20–22.
15. Орлова К., Кириллин К. Блог как новая форма массовой коммуникации: особенности правового регулирования. *Медиаисследования*. 2015. № 2. С. 192–201.
16. Попов А. Блоги. Новая сфера влияния. Москва : МИФ, 2008. 327 с.
17. Прудская Н. Блог в системе социальных отношений. *Интернет и интерактивные электронные медиа: реальность и перспектива* : сб. Лаборатории медиакультуры, коммуникации, конвергенции и цифровых технологий / под ред. И. Засурского. Москва : Изд-во МГУ, 2007. Ч. II. Блоги в системе массовых коммуникаций. С. 59–89.
18. Свергунова Н. Библиотеки в блогосфере: современные тенденции. *Науч. и техн. б-ки*. 2019. № 4. С. 28–36.
19. Сидорова М. Интернет-лингвистика: русский язык. Межличностное общение : монография. Москва, 2006. 193 с.
20. Снежный ком: краткая история блогов. URL: <http://itnews.com.ua/news/20298-snezhnyj-kom-kratkaya-istoriya-blogov> (дата звернення: 10.04.2020).
21. Струнгар В. Блог як інструмент забезпечення комунікації бібліотеки з користувачами. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. 2019. Вип. 52. С. 396–409.
22. Филатова О. Блоги и СМИ, гражданская и традиционная журналистика: соотношение понятий. *Вестн. Санкт-Петербургского ун-та*. 2010. № 4. С. 281–287.
23. Хромова Е. Библиотечная блогосфера как средство профессионального общения и обмена опытом. *Справочник руководителя учреждения культуры*. 2013. № 2. С. 66–74.

References

1. Dictionary by Merriam-webster. Definition of blog. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/blog>.
2. Merholz P. Play With Your Words. URL: <https://www.peterme.com/archives/00000205.html>.
3. O'Reilly T. *Inventing the Future*. URL: <https://www.oreilly.com/pub/a/tim/articles/future.html>.
4. Bohdanova D. Blohy v systeme setevykh kommunykatsyi. Voznyknovenye i razvytye «blohosfery». *Aktsenty*. 2006. № 5–6. S. 17–25.
5. Briukhova L. Byblyotechnaia blohosfera, 2018 : trendy, formaty, kontent. *Sovremennaia byblyoteka*. 2018. № 10 (90). S. 32–36.
6. Bulakhova H. Biblioteky v sotsialnykh merezhakh ta blohosferi yak zasib reklamuvannia. *Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho*. 2013. Vyp. 36. S. 192–199.
7. Volokhonskiy V. Psykholohycheskye mekhanyzy i osnovanyia klassyfykatsyy blohov. Lychnost i mezhlychnostnoe vzaymodeistvie v sety Internet. *Blohy : novaia realnost sbornyk statei*. Sankt-Peterburh, 2006. S. 118–131.
8. Hnatyshyn S. Istoriohrafiiia blohosfery : ukrainskyi ta zarubizhnyi kontekst. *Derzhava ta rehiony*. 2016. № 3. S. 18–22.
9. Horshkova E. Bloh kak vyd internet-kommunykatsyy : Avtoref. Dyss. ... kand. fylol. nauk : 10.02.04. Sankt-Peterburh, 2013. 24 s.
10. Zhyhalina O. Bloh yak hiperzhanr Internet-komunikatsii. *Psykholinhvistyka*. 2009. Vyp. 4. S. 210–216.
11. Zhurnalystyka i konverhentsyia : pochemu i kak tradytsyonnye SMY prevrashchaitusia v multymedyinye / pod red. A. Kachkaevoi. Moskva : Hnozys, 2010. 200 s.
12. Kostenko E. Kohnytyvnyi aspekt vlyianyia setevykh SMY na massovoe soznanye. *Vestn. Nyzhehorodskoho un-ta im. N. Y. Lobachevskoho*. 2012. № 5 (3). S. 50–54.
13. Maltseva L. Ukrainska blohosfera : funktsionalno-stylova kharakterystyka. *Visn. Lvivskoho un-tu*. 2011. Vyp. 52. S. 278–289.

14. Medvedieva V. Bibliotechna blohosfera yak zasib komunikatsii bibliotechnoi ustanovy v informatsiinomu seredovyschi. Visn. Kn. palaty. 2016. № 12. S. 20–22.
15. Orlova K., Kyrylyn K. Bloh kak novaia forma massovoi kommunykatsyy : osobennosti pravovoho rehulyrovaniya. Medyaissledovaniya. 2015. № 2. S. 192–201.
16. Popov A. Blohy. Novaia sfera vliyaniya. Moskva : MYF, 2008. 327 s.
17. Prudskaiia N. Bloh v systeme sotsyalnykh otnosheniy. Internet i Interaktyvnye elektronnye medya : realnost i perspektyva : sbornik laboratoryy medyakultury kommunykatsyy konverhentsyy i tsyfrovyykh tekhnolohiy / pod red. Y. Zasurskoho. Moskva: Yzd-vo MHU, 2007. Ch. II. Blohy v systeme massovykh kommunykatsiy. S. 59–89.
18. Sverhunova N. Byblyoteky v blohsfere sovremennye tendentsyy. Nauch. i tekhn. b-ky. 2019. № 4. S. 28–36.
19. Sydorova M. Ynternet-ynlyvystyka : ruskyy yazyk. Mezhychnostnoe obshchenye : monohrafya. Moskva, 2006. 193 s.
20. Snezhnyi kom : kratkaia istoriya blohov. URL: <http://itnews.com.ua/news/20298-snezhnyj-kom-kratkaya-istoriya-blogov>.
21. Strunhar V. Bloh yak instrument zabezpechennia komunikatsii biblioteky z korystuvachamy. Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. 2019. Vyp. 52. S. 396–409.
22. Fylatova O. Blohy i SMY, hrazhdanskaia i tradytsyonnaia zhurnalystyka : sootnoshenye poniatiy. Vestn. Sankt-Peterburhskoho un-ta. 2010. № 4. S. 281–287.
23. Khromova E. Byblyotchnaia blohosfera kak sredstvo professyonalnogo obshcheniya i obmena opytom. Spravochnyk rukovodyteliya uchrezhdeniya kultury. 2013. № 2. S. 66–74.

БЛОГГИНГ КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И КОММУНИКАЦИИ В СОЦИУМЕ: ГЕНЕЗИС И МЕТАМОРФОЗЫ СМЫСЛОВОГО ПОЛЯ

Маслак Владимир Иванович – доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства,

Тур Оксана Николаевна – доктор наук по социальным коммуникациям, профессор кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства

Шабунина Виктория Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства,

Саранча Виктор Иванович – кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства,

Кременчугский национальный университет им. М. Остроградского

Рассмотрены генезис и метаморфозы понятийного поля блоггинга как специфического явления культурной деятельности и коммуникации социума. Установлено, что ныне одним из самых обсуждаемых феноменов сетевой культуры есть блог. Проанализированы социокоммуникационные, социологические, филологические, политологические, культурологические, философские работы ученых, посвященные блоггингу; генезис этого специфического явления культурной деятельности. Доказано, что в настоящее время исследователями предлагаются самые разные определения понятия «блог», как в пределах журналистики, комуникологии и лингвистики, так и в междисциплинарном контексте. Однозначное мнение о том, через какую дефиницию наиболее целесообразно истолковывать современный блог, в современной науке отсутствует.

Ключевые слова: блог, блоггинг, социокультурное пространство, коммуникативное взаимодействие, социокультурная деятельность, коммуникативная среда.

BLOGGING AS A SPECIFIC PHENOMENON OF CULTURAL ACTIVITY AND COMMUNICATION IN SOCIETY: GENESIS AND METAMORPHOSIS OF THE SENSE FIELD

Maslak Volodymyr – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Tur Oksana – Doctor of Sciences in Social Communications, Professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Shabunina Viktoriia – Candidate of Philology, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Sarancha Viktor – Candidate of Historical Sciences, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

The article examines the genesis and metamorphosis of the conceptual field of blogging as a specific phenomenon of cultural activity and communication of society. It has been established that now one of the most discussed phenomena of network culture is the blog. Analyzed the socio-communication, sociological, philological, political, cultural, philosophical works of scientists, devoted to blogging; the genesis of this specific phenomenon of cultural activity. It has been proved that at present, researchers offer a variety of definitions of the concept of «blog», both within the framework of journalism, communicology and linguistics, and in an interdisciplinary context. There is no unequivocal opinion about the definition through which it is most expedient to interpret a modern blog.

Key words: blog, blogging, sociocultural space, communicative interaction, socio-cultural activity, communicative environment.

UDC 32.019.51

BLOGGING AS A SPECIFIC PHENOMENON OF CULTURAL ACTIVITY AND COMMUNICATION IN SOCIETY: GENESIS AND METAMORPHOSIS OF THE SENSE FIELD

Maslak Volodymyr – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Tur Oksana – Doctor of Sciences in Social Communications, Professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Shabunina Viktoriia – Candidate of Philology, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Sarancha Viktor – Candidate of Historical Sciences, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Problem statement. The virtual space of the Internet and the communication processes that take place in it have long been under the close attention of scientists in various fields of knowledge. Sociocommunicative, sociological, philological, political science, culturological, philosophical and other researches are devoted to them. One of the most discussed phenomena of network culture is a blog. Therefore, the study of the genesis of this specific phenomenon of cultural activity, as well as the expansion of the use of the latest means of communication in Ukrainian society determines the relevance of the studied problem.

The aim of the paper. The study aims to elucidate the genesis and metamorphosis of the meaning field of the concept of «blogging».

Research methodology. The method of structural-functional analysis allowed studying social functions of the blogging, identifying stages of its development, and determining its place in a social interaction system. The comparative method is used to compare the definitions of the concept of a blog in various spheres of social activity (political, economic, cultural, etc.). The method of system analysis enabled a comprehensive study of this phenomenon and the interaction of its main actors.

Results. After analyzing the works of scientists who began to study the phenomenon of blogging, we recognize that this phenomenon of socio-cultural activities has become the object of scientific research in recent years. However, there is no consensus among researchers of the theory and practice of blogging as to who can be called its founder; when a phenomenon that can be called a blog appeared; which metamorphoses have undergone a significant field of the concept of «blog».

Researchers of the blogosphere put forward different versions of the emergence of blogs and call their creators different people. According to one version, the first diary on the Internet was started by student J. Hall in 1994, although it did not attract due attention at the time. In 2004, the word «blog» became the word of the year in the American English dictionary «Merriam Webster». Lexicographers from one of the most popular dictionaries reported that they were forced to add the word «blog» because it had recently been the most requested in the online version of the dictionary. The concept of «blog» can not be unambiguously interpreted, as recently this phenomenon has significantly diversified.

The analysis of theoretical sources showed that currently researchers offer quite different definitions of the term «blog», both within journalism, communication and linguistics, and in an interdisciplinary context. There is no unequivocal opinion as to which definition is best used to interpret a modern blog – a website, a blog, an event diary, a media or media resource – in modern science.

The practical significance. We believe that scientific research will contribute to the further study of the genesis of blogging – this specific phenomenon of cultural activity, as well as expanding the use of the latest means of communication in modern society.

Key words: blog, blogging, sociocultural space, communicative interaction, socio-cultural activity, communicative environment

Надійшла до редакції 12.09.2020 р.

УДК 792.036-026.15(477):130.2

МЕДІАТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІВЕНТ-ТЕХНОЛОГІЇ В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Пригода Таміла Миколаївна – кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології,

Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-3251-516X>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmpk.v35i0.371>
tamprygoda@gmail.com

Москвич Ольга Дмитрівна – кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри культурології,

Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0001-6964-7863>

olha.mod@gmail.com

Здійснено культурологічний аналіз сучасного театрального мистецтва України. На основі дослідження діяльності українських театральних студій першого двадцятиліття XXI ст. виявлено процеси трансформації класичного театру та появу нових театральних проєктів, медіатизацію, комерціалізацію та масовізацію театральної діяльності, інтеграцію у світовий театральний простір, пошуки нових змістів і форм комунікації та репрезентації. Проаналізовано вплив медіа та івент-технологій на театральну культуру в контексті сучасних викликів пандемії. Визначено амбівалентність медіатрансформацій та застосування івент-технологій у театрі. Здійснено спробу виявити перспективи розвитку нового українського театру в контексті соціокультурних змін.

Ключові слова: театр, медіа, медіатизація, івент-технології, культурні креативні індустрії, сучасне мистецтво, сучасна культура.

Постановка наукової проблеми. Все життя – театр. Сьогодні ця шекспірівська фраза може сприйматися буквально. Глобальні медіатрансформації у суспільстві, що спостерігаються сьогодні, безумовно притаманні і театру. Ситуація в сучасній театральній культурі демонструє активні пошуки нових форм і змістів. Особливої актуалізації ці процеси набувають в умовах пандемії, яка внесла суттєві корективи у соціокультурний простір. Театральна культура переходить на новий етап розвитку, перебуваючи під впливом технічних і дигітальних засобів комунікації. Означені тенденції вимагають нових критеріїв сприйняття та оцінки сучасного театрального мистецтва, зокрема українського.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Трансформаційні процеси в культурі під впливом медіа висвітлено в працях Р. Барта, В. Беньяміна, Гі Дебора, М. Маклюєна, Дж. Томпсона. Окремі аспекти впливу медіа на культурний простір розроблено в розвідках українських науковців – Н. Зражевської, Б. Потятинника, Г. Чміль. Сучасним тенденціям розвитку українського театру присвячено дослідження О.Камишикової, В. Ковтуненка, Н. Корнієнко, О.Косюк, О. Орлової.

Мета статті – здійснити культурологічний аналіз трансформаційних процесів у сучасному театрі, виявивши роль медіа та івент-технологій в театральній культурі України XXI ст.

Вклад основного матеріалу. Методологічною основою дослідження медіатрансформацій в театрі є культурологічна концепція М. Маклюєна, згідно з якою термін «медіа» (від латинського «*media*», «*medium*») – засіб, посередник) застосовується для визначення різних засобів комунікації [7]. Медіатизація визначає роль медіа, що передають не просто інформацію, а елементи культури, які формують сучасне суспільство (за Дж.Б.Томпсоном) [11]. Медіатрансформації, на нашу думку, слід розглядати як процес перенесення характеристик засобу комунікації на об'єкт, з яким він взаємодіє. У контексті досліджуваної проблематики йдеться про зміни в театральній культурі, зумовлені поширенням медіа. Медіатрансформації передбачають формування особливого феномену, що поєднує театральне середовище, медіа, сучасні івент-технології і креативний сектор.

На взаємодію театру і візуальних медіа (зокрема світлина, яка започаткувала масове поширення технічних образів та «іконічний поворот у культурі») свого часу звернув увагу Р. Барт: «Коли в 1957 році «Берлінер ансамбль» приїхав вдруге грати в Парижі «Матінку Кураж», фотограф Роже Пік зазнімкував всю виставу телеоб'єктивом. Завдяки цьому ми невдовзі отримаємо справжню історію «Матінки Кураж» у світлинах, що є новим фактом в театральній критиці, принаймні, французькій. Серія світлин (близько сотні), які закарбували одну-єдину виставу, буде не лише чимось прекрасним (адже «Матінка Кураж» – історія дуже гарна), але і дуже цінним для тих, хто захоче порозмірковувати про театр. Адже фотографія виявляє саме те, що часто проноситься у вихорі вистави – деталь. Але саме деталь і містить значення...» [1, 104].

Це була одна зі знакових подій на шляху до медіатрансформації театру і виходу його за власні межі – онтологічні, естетичні, феноменологічні. Фотографія перемістила театральну виставу з її традиційних просторово-часових координат у медіареальність. Таким чином відбувається, якщо користуватися термінологією В. Беньяміна, «деауратизація» [2], яка вимагає пошуку «псевдоаури» за допомогою нових форм репрезентації і комунікації, залучення інноваційних технологій, створення сучасного мультимедійного видовища.

Вистава (видовище, шоу) як певна публічна, презентаційна форма будь-яких суспільних феноменів стає затребуваним і технологічним. «Суспільство вистави» (1967 р.) [3] Гі Дебора демонструє «суспільство розпорошеного видовища». Йдеться про фундаментальну втрату безпосередності, опосередкування усього образами, уявленнями, поняттями. Такій публічній опосередкованості сприяв швидкісний розвиток і поширення засобів масової інформації. Гі Дебор вважає, що вистава стає товаром, створює ілюзію свободи, вибору, достатку. Сьогодні таким агентами впливу можна вважати тотальні і глобальні процеси інформатизації, комп'ютеризації та віртуалізації. Особливе місце у цих соціокультурних тенденціях посідають нові медіа, що дедалі більше набувають різноманітних форм (інтернет-видання різного характеру, соціальні мережі, блогосфера тощо).

Варто зауважити, що видимі медіа-трансформації в українській театральній культурі простежуються у другому десятилітті XXI ст. Це зумовлено соціально-політичними та економічними

факторами. Сприяло трансформаційним процесам налагодження міжкультурної комунікації, що стала поштовхом до появи нових театральних студій, розвитку фестивальної театральної культури, аксіологічних та естетичних змін в репертуарі.

У рамках аналітично-соціологічного дослідження українського театру періоду незалежності колектив експертів виявив, що смислові і технологічні зміни також із тим, що на лідерство в театральному процесі активно претендує покоління «мільеніалів»; продовжує нарощувати творчий потенціал покоління «сорокарічних», а для покоління «двадцятилітніх» і «тридцятилітніх» особливого значення набувають можливості отримання закордонного досвіду, зокрема стажування у європейських театрах. Саме ці покоління активно беруть участь у різноманітних конкурсах і фестивалях, організованих як українськими, так і європейськими інституціями. «Представники цих поколінь стають «кризовими менеджерами» для державних театрів, що знаходяться у стагнації, вичерпавши власні художні ресурси та завершивши вже традиційні етапи свого розвитку» [9, 21–22]. Поряд із державними театрами з'являються недержавні театральні колективи, театральні проєкти і різноманітні театральні спільноти, які першими залучають нові технології в мистецтво. З одного боку, можна відзначити, що ідейним наповнення театральної культури слугують цінності європейського суспільства, такі як права людини, рівність, солідарність, особиста свобода, інтелектуальна і творча самореалізація. З іншого – спостерігаємо комерціалізацію театрального життя, масовізацію та орієнтацію на споживача з усім комплексом взаємодії: від першого контакту з театром і споживання культурного продукту, яким є театральна вистава, до залучення післяпродажних комунікацій з глядачами [9, 131]. Важливим фактором медіа-трансформацій театрального простору є взаємодія зі ЗМІ (радіо, телебачення, інтернет-ресурси) та соціальними медіа, що значно розширює театральну аудиторію. З огляду на необхідність розвитку таких взаємодій у 2010 р. було створено всеукраїнську театральну портал-мережу «*ATheatre.com.ua* – Український Театральний Простір», презентація якої відбулася в рамках Міжнародного театрального Фестивалю «Драбина». Платформа «Український Театральний Простір», як єдина всеукраїнська театральна соціальна мережа, сприяє налагодженню комунікації між всіма учасниками театрального процесу, активізації співпраці, зокрема і міжнародної, а також репрезентації сучасного театрального мистецтва в Україні та Європі.

Згідно зі статистичними даними 2017 р. в Україні нараховується 113 театрів, які знаходяться у державній та комунальній власності, кількість недержавних театрів – значно більша, але статистикою не обрахована. Моніторинг сучасних українських театрів демонструє активне використання ними соціальних мереж, інтерактивних технологій та мультимедійних компонентів, особливо актуалізувалися ці тенденції в умовах пандемії. Театри розвивають власні сайти, мають сторінки у Фейсбук та Інстаграм, залучають інтернет-маркетинг [11]. Усе частіше відбуваються онлайн-трансляції прем'єрних показів, онлайн-зустрічі глядачів з акторами, до сценічного мистецтва залучають медіаігрові технології з інтеграцією 3D копій акторів та декорацій тощо.

Знаковою подією в театральному житті України в умовах пандемії стала прем'єра інноваційної перформативної вистави «Кострубізми. Кумановський» театру «Гармидер». Виставу створено на міксі жанрів із використанням графічних робіт і текстів художника Миколи Кумановського з його «Книги Кострубізмів» та поезій зі збірки «Слід у слід». Вистава синтезувала в собі живий фізичний театр і графіку художника, анімовану на 3D сцені [5]. Особливої уваги заслуговує прем'єрний показ, що відбувався одночасно у трьох локаціях, аби дотриматися карантинних обмежень: живий показ з одним актором на сцені у мистецько-креативному просторі «Гармидер ангар-stage» у Луцьку, пряма трансляція вистави з живого показу в Музеї сучасного українського мистецтва Корсаків серед картин художника та онлайн-трансляція в реальному часі на сторінках театру «Гармидер» у соціальних мережах. Вважаємо, що саме такий формат театральних подій у різноманітних інтерпретаціях буде затребуваним в українському театральному просторі. До речі, в арсеналі цього новаторського та успішного театру є ще кілька напрямів і ресурсів для реалізації: анімаційна студія, дитячий театр, тренінгові проєкти, івент-досвід, участь у креативних та культурницьких подіях м. Луцька, Волині, України як організаторів, спікерів, тренерів, фасилітаторів.

Незворотність медіа-трансформацій в українській театральній культурі підтверджує створення «Цифрового театрального архіву». Так, у 2020 р. в Україні представили веб-ресурс «Цифровий театральний архів» (<https://theatre.com.ua/>), що містить повноцінну національну театральну базу даних для театральної спільноти, глядацької аудиторії, науковців. «Збирання інформації, фіксація театрального процесу є не менш важливою, ніж створення нових вистав, упровадження інноваційних технологій та досвідів у театральну практику», – заявляють ініціатори проєкту [8].

На сучасному етапі можемо констатувати формування нового соціального простору театру під впливом медіа. Технологічні інновації зумовили нові можливості, а відтак, і нові форми театральних постановок. Зокрема, важливим моментом сучасного театру є його інтерактивність, залучення глядачів до

театрального процесу і театральних проєктів на різних етапах їх реалізації, його медіатизація та віртуалізація. Тобто досить чітко артикульована межа-рампа між глядацькою залю, безпосередньою реальністю і, власне, сценічним простором сьогодні все більше розмивається. Такі явища сучасності як масова культура, інформатизація (дигіталізація) культурного і суспільного життя, формування його віртуальних форм впливають на формування нової театральної естетики та театральних технологій. Активні процеси креативізації культурного простору, збільшення частки креативних культурних індустрій, івентуалізація публічного середовища не можуть не вплинути на театр. З іншого боку, і театральна дійсність суттєво перетворюється, прагне залучати новітні ідеї та технології. Намагання привабити глядача, забезпечити достойне фінансове існування театру і навіть прибутки сприяють комерціалізації театрального життя, розрахунку на яскраве видовище і, відповідно, побудови структури і взаємин за законами шоу-бізнесу. Споживацька етика диктує свої умови, змушує застосовувати маркетингові стратегії, театральний менеджмент, медіа-ресурси саме для отримання, передусім, комерційного успіху. Можемо констатувати цікаву метаморфозу, не лише песимістичну: театр завжди був подією (івентом, анімацією, креативним простором), хоча до цих явищ - у сучасному розумінні слова - не можна звести, безумовно, увесь театральний процес і сутність; з іншого боку, івент, подія почасти вибудовується за театральними законами, що перетворює їх у специфічний театральний перформанс за сценічним (сценарним) алгоритмом, фахову видовищну технологію.

Сучасний подієвий менеджмент, котрий лише освоює власне «свій» простір, поширює професійні інтереси на різні сфери суспільного життя. В умовах розмивання професійних і жанрових меж театр та івент дуже часто стають партнерами і компаньйонами у вирішенні спільних завдань. Саме театральне середовище часто може запропонувати нові і креативні ідеї для бізнес-подій. Причому важливим моментом для обох сторін є прагнення щонайменше нівелювати власну специфіку. Тобто івент повинен виконувати свої чітко сформульовані задачі і цілі, досягаючи конкретних результатів і наслідків, а театр покликаний зберегти власну ідентичність та автентичність. Звичайно, можна пригадати таке собі «прямолінійне» співробітництво і комунікування театру і бізнесу у вигляді «бартерного» обміну, спонсорства і меценатства, коли за матеріальні бонуси театр рекламує певний бренд, торгову марку, бізнес, корпоративний знак, товар тощо. Сучасність презентує інші, більш креативні форми таких взаємовигідних контактів. Як би не бажалося вважати театр незалежним мистецтвом, що творить лише заради безкорисливих і високих цілей, реальність, причому не лише актуальна, свідчить про інше: театр завжди був середовищем, де пересікалися і реалізовувалися дуже різні інтереси і завдання (ідеологічні орієнтири чи приписи, домінуючі суспільні смаки, матеріальна винагорода, просування певних особистостей, індивідуальні амбіції, політичне лобі та інше). Так, «людське, надто людське» (Ф. Ніцше), і театр – відображення світу і людей.

Отож, сучасний маркетинг досить прагматично і функціонально підходить до взаємодії театру та івенту. Зокрема, виділяють п'ять основних напрямів такого партнерства: «корпоративна соціальна відповідальність, іміджеві завдання, маркетингове охоплення, проведення івентів у театрі як у форматі окремого показу, так і в якості орендованої площі, підвищення лояльності вір-персон через сервіс гостинності» [4]. Слід окремо сказати про таке поняття як корпоративна соціальна відповідальність або корпоративна відповідальність (відповідальний бізнес і корпоративні соціальні можливості). Ця категорія отримала своє концептуальне наповнення в умовах західного самоврядування та ведення бізнесу і передбачає врахування інтересів суспільства бізнесовими корпораціями у своїй діяльності і відповідальність за свій вплив на суспільну сферу. Причому, що важливо, ця вимога виходить за межі законодавства і виконується добровільно задля підвищення рівня життя не лише працівників певної корпорації, а й місцевої спільноти і соціуму загалом. Йдеться про те, що саме завдяки такій взаємній позиції (бізнесу, спільноти, влади) сама економічна діяльність проєктується на тривалий термін, відповідно, складаються особливі «неписані» правила поведінки з регіональним населенням на їхню користь: благодійність, цілеспрямована політика корпорації в освітній (просвітницькій) сфері, підтримка мистецтва і митців, формування моральних принципів ділової етики, зануреність не лише у бізнес, а й громадську сферу у певних питаннях, підтримка соціально значимих проєктів, організаційна і фінансова участь у міських соціальних програмах тощо. Тут якраз залучення театру є досить доречним, прагматичним та успішним. Він виступає своєрідним містком між діловим світом і суспільством, доносячи близькі (взаємовигідні) обом сторонам повідомлення. В ідеальному вигляді соціальна відповідальність бізнесу, трансльована через івенти у театральному просторі, мала б визначатися добровільно і цілковито внутрішніми етичними принципами. Часто така імітація моральної відповідальності переслідує далеко не альтруїстичні цілі, а слугує маскуванням справжньої вигоди: приховування податків, відмивання грошей, формування псевдопозитивного іміджу компанії і її взаємин з суспільством. Якщо цю проблему проєктувати на українську дійсність, то, на жаль, ні суспільство, ні бізнес не готові до такої відповідальної, соціально заангажованої активності та взаємодії. Якщо у Європі та США певні норми суспільного аудиту та звітності прописані у законодавчих актах і

виконуються під пильною увагою спільноти, то в Україні це явище не знайшло свого розвитку ні на рівні безпосередньої практики, суспільних звичок, ні на рівні юридичних документів.

Ще одним напрямом взаємодії театрального середовища та івенту є використання театру як GR-інструменту (*Government Relations*). Йдеться про діяльність спеціально уповноважених працівників бізнесових корпорацій по залученню у їх сфери впливу регіональної та міської влади для досягнення певних цілей, у тому числі соціально і культурно значимих. В Україні така бізнесова інституція і комерційна послуга знаходиться на стихійному рівні, тоді як на Заході це є чітко окреслена і визначена ланка не просто лобістських стратегій, а область загального менеджменту. Вона покликана не лише добиватися прийняття потрібного чи бажаного політичного рішення, а побудувати комфортну і прогнозовану систему взаємин із певними стейкхолдерами [10]. Як правило, це мережева діяльність, у межах якої організуються і проводяться зустрічі з впливовими людьми у певній галузі, що формують спільну думку суспільства і влади. Саме для такої взаємодії може слугувати нейтральний театральний майданчик, що поєднує, з одного боку, формальні інтереси, а з іншого – неформальні і неявні стосунки, зв'язки, які, однак, почасти є більш значимі, більш функціональні і більш дієві, аніж владна вертикаль. Комерційні структури часто виступають організаторами театральних фестивалів, імпрез, конкурсів, бенефісів, презентацій разом із регіональною владою та зацікавленим театральним співтовариством.

Театр – унікальний майданчик для івентів різного характеру, стильного шоу з різних приводів. Цей напрям також пов'язаний з ідеєю більшої самоокупності театральних закладів. Івенти – спосіб отримати позабюджетні кошти, зокрема й за рахунок бізнесу. І цей досвід є найбільш поширеним, хоча часто має досить спрощений характер. Театр отримує кошти за надання майданчику, реквізиту, кадрів. Можна сподіватися, що співпраця і співтворчість між театром та івент-агенціями, а відтак, із комерційними структурами, може мати не лише виключно прагматичні мотиви, а й породити цікаві і креативні кейси, що сприяли б розвитку культурних індустрій і, відповідно, становленню креативної економіки. Театральна атмосфера сприяла б творенню креативних хабів, креативних просторів, котрі могли б виконувати роль не лише анімаційного характеру, а допомагати креативізації і модернізації сучасного бізнесу, зосереджувати креативні інкубатори, приваблювати творчих і підприємливих фахівців тощо.

Якщо спробувати виявити ключові тренди у сучасних івент-технологіях, івент- (гала, анімаційних) агенціях, креативних індустріях, то, передусім, слід звернути увагу на он-лайн- (стрім) режим багатьох подієвих заходів. Традиційні форми івентів із часом потребують трансформації і нових форм проведення, модерної естетики та сучасних технологічних інновацій. «Замість звичних ресторанів і готелів організатори івентів як майданчики обирають лофти, дахи, занедбані будівлі. Естрадних зірок для створення настрою на заходи вже майже не кличуть, їх замінили оригінальні вчені та топові блогери. Зрештою, головною цінністю заходів має бути вміння створити унікальне середовище, атмосферу, максимально занурити в неї відвідувачів, зробити їх повноцінними учасниками події» [6]. Тому он-лайн-трансляція заходу дає можливість спостерігати за тим, що відбувається, брати у ній участь, впливати на хід події. Масовішим і популярним стає краудстримінг (прямі трансляції безпосередньо учасниками заходу). Ця технологія дає ефект присутності, дистанція між сценою і глядачем скорочується, розмивається, почати зникає зовсім, тим самим радикально змінюючи філософію театрального дійства. Цінними на сьогодні у подієвому секторі вважаються живі емоції, живе спілкування, «івенти – саме той формат живого спілкування, який буде в попиті. Зокрема таким простором для плідного спілкування цілком можуть стати вузько сегментовані події, «виключно для своїх». Увага до офлайн зростатиме, боротьба йтиме не за час, а за силу емоції, яку викликає бренд. Тому завдання організаторів подій – створювати сильні емоції, що мають соціальне значення і якісно змінюють життя людини [6]. Крім того, важливими моментами сучасних івентів може стати орієнтація на продукування безпосереднього досвіду учасників, їхню співпрацю, відчуття спільної справи (тренінги, майстер-класи, групова робота, колективні творчі завдання тощо.

Висновки. Тенденції медіатизації, івентуалізації та креативізації театрального простору надалі прогресуватимуть у світовій культурі загалом і в українській зокрема. Разом із тим, в умовах карантину з масовим застосуванням онлайн-трансляцій, стримінгу, незважаючи на обмеження, зростає потреба у живому комунікуванні. Театральне середовище стає ресурсним простором для сучасних івент-технологій та креативних індустрій, що сприяє становленню соціально відповідального бізнесу, формуванню феномену спонсорства, розвитку посередницької площадки для взаємодії і співпраці представників мистецтва, культури, бізнесу і влади. Виклики пандемії спрямовують театри до медіатрансформацій, а неможливість живих зустрічей вимагають пошуку нових засобів для підсилення емоції аудиторії. Однак, варто зауважити, що в театральному мистецтві України спостерігається стихійність трансформаційних процесів, що мають амбівалентне значення для театральної культури: з одного боку, означені нами зміни

сприяють розвитку і актуалізації театрального мистецтва, а з іншого – подекуди ведуть до втрати автентичності та масовізації. Актуальною і проблемною потребою в даному контексті є здійснення цілеспрямованої державної підтримки театального сектору як складника сучасних креативних індустрій на законодавчому і фінансовому рівнях із залученням світового досвіду у цій сфері.

Перспективним напрямом вважаємо дослідження взаємодії держави і креативних індустрій в європейському культурному просторі та можливість їх застосування в українській реальності.

Список використаної літератури

1. Барт Р. Работы о театре / Сост., перев., примеч. и послесл. М. Ю. Зерчаниновой. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 176 с. URL: http://www.teatr-lib.ru/Library/Barthes/theatre/#_ee0440001 (дата звернення: 30.09.2020)
2. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Пер. із нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. / *Вибране*. Львів: Літопис, 2002. С. 53–97.
3. Ги Дебор. Общество спектакля / перев. Б. Немана. URL: https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html?q=lib/theory/debord/society_of_spectacle.html (дата звернення: 25.08.2020)
4. Ивент и театр: пять причин для сотрудничества. *Национальная Ассоциация Организаторов Мероприятий*. URL: <http://eventros.ru/novosti/412-ivent-i-teatr-5-prichin-dlya-sotrudnichestva> (дата звернення: 02.09.2020)
5. «Кострубизми. Кумановський» – знакова подія в мистецькому житті країни в період карантину. URL: <https://garmyder.org/kostrubizmy> (дата звернення: 25.10.2020)
6. Куриленко В. Куди прямують івенти: 8 актуальних трендів. *Event Ukraine*. URL: <https://eventukraine.com/success/kudi-pryamuyut-iventi-8-aktualnih-trendiv/> (дата звернення: 05.09.2020)
7. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширение человека / Перев. с англ В. Николаева. Москва: Канон-Пресс-Ц, 2003. 464с.
8. НСТДУ розпочинає масштабний проєкт зі створення цифрового театального архіву // Національна спілка театральних діячів України. URL: <https://nstdu.com.ua/publication/nstdu-rozpochinaye-masshtabniy-proyekt-zi-stvorenniya-tsifrovogo-teatralnogo-arhivu/> (дата звернення: 21.10.2020)
9. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми / за ред. С. Васильєва. Київ: КЖД «Софія», 2008. 145 с. URL: Режим доступу: http://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/02/Doslidjennya_UKR_PDF_Final.pdf (дата звернення: 12.10.2020)
10. Making a Difference Today: Handbook for Government Relations and Advocacy. Multiple Sclerosis Society of Canada, 2009, 52 p. URL: https://mssociety.ca/en/pdf/socact_guide_makingDiff.pdf (дата звернення: 18.09.2020)
11. Thompson J. B. The Media and Modernity. A Social Theory of the Media. Cambridge, Polity, 1995, 324 p.

References

1. Bart R. Raboty o teatre / Sost., perev., pryimech. y poslesl. M. Yu. Zerchanyynovoi. M.: Ad Marhynem Press, 2014. 176 s. URL: http://www.teatr-lib.ru/Library/Barthes/theatre/#_ee0440001 (data zvernennia: 30.09.2020)
2. Benjamin V. Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosti / Per. z nim. Yu. Rybachuk, N. Lozynska. / *Vybrane*. Lviv: Litopys, 2002. S. 53–97.
3. Hy Debor. Obshchestvo spektaklia / perev. B. Nemana. URL: https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html?q=lib/theory/debord/society_of_spectacle.html (data zvernennia: 25.08.2020)
4. Yvent y teatr: piat prychn dlia sotrudnychestva. Natsyonalnaia Assotsyatsiya Orhanyzatorov Meropryiatyi. URL: <http://eventros.ru/novosti/412-ivent-i-teatr-5-prichin-dlya-sotrudnichestva> (data zvernennia: 02.09.2020)
5. «Kostrubizmy. Kumanovskyi» – znakova podiia v mystetskomu zhytti krainy v period karantynu. URL: <https://garmyder.org/kostrubizmy> (data zvernennia: 25.10.2020)
6. Kurylenko V. Kudy priamuyut iventy: 8 aktualnykh trendiv. Event Ukraine. URL: <https://eventukraine.com/success/kudi-pryamuyut-iventi-8-aktualnih-trendiv/> (data zvernennia: 05.09.2020)
7. Makliuэн M. Ponymanye medya: vneshnye rasshyrenye cheloveka / Perev. s anhl V. Nykolaeva. Moskva: Kanon-Press-Ts, 2003. 464s.
8. NSTDU rozpochynaie masshtabnyi proiekt zi stvorennia tsyfrovoho teatralnogo arkhivu // Natsionalna spilka teatralnykh diiachiv Ukrainy. URL: <https://nstdu.com.ua/publication/nstdu-rozpochinaye-masshtabniy-proyekt-zi-stvorenniya-tsifrovogo-teatralnogo-arhivu/> (data zvernennia: 21.10.2020)
9. Ukrainskyi teatr: shliakh do sebe. Zdobutky. Vykylyky. Problemy / za red. S. Vasyliieva. Kyiv: KZhd «Sofia», 2008. 145 s. URL: Rezhym dostupu: http://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/02/Doslidjennya_UKR_PDF_Final.pdf (data zvernennia: 12.10.2020)
10. Making a Difference Today: Handbook for Government Relations and Advocacy. Multiple Sclerosis Society of Canada, 2009, 52 p. URL: https://mssociety.ca/en/pdf/socact_guide_makingDiff.pdf (data zvernennia: 18.09.2020)
11. Thompson J. B. The Media and Modernity. A Social Theory of the Media. Cambridge, Polity, 1995, 324 p.

**МЕДИАТРАНСФОРМАЦИИ И ИВЕНТ-ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: УКРАИНСКИЙ КОНТЕКСТ****Пригода Таміла Николаевна** –кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии,
Волынский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк**Москвич Ольга Дмитриевна** – кандидат философских наук,старший преподаватель кафедры культурологии,
Волынский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Осуществлен культурологический анализ современного театрального искусства Украины. На основании исследования деятельности украинских театральных студий первого десятилетия XXI века обнаружены процессы трансформации классического театра и появление новых театральных проектов, медиатизацию, коммерциализацию и массовизацию театральной деятельности, интеграцию в мировое театральное пространство, поиски новых смыслов и форм коммуникации и репрезентации. Проанализировано влияние медиа и ивент-технологий на театральную культуру в контексте современных вызовов пандемии. Определено амбивалентность медиатрансформаций и применения ивент-технологий в театре. Предпринята попытка определить перспективы развития нового украинского театра в контексте социокультурных изменений.

Ключевые слова: театр, медиа, медиатизация, ивент-технологии, культурные креативные индустрии, современное искусство, современная культура.

**MEDIA TRANSFORMATIONS AND EVENT TECHNOLOGIES IN MODERN THEATER CULTURE:
UKRAINIAN CONTEXT****Prygoda Tamila** – Ph.D., Associate Professor, Department of Cultural Studies in
Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk**Moskvykh Olha** – Ph.D., Senior Lecturer, Department of Cultural Studies in
Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The article provides a culturological analysis of contemporary theatrical art of Ukraine. Based on the study of Ukrainian theater studios of the first twenty years of the XXI century, the processes of transformation of classical theater and the emergence of new theater projects, mediatization, commercialization and massification of theater activities, integration into the world theater space, search for new meanings and forms of communication and representation. The influence of media and event technologies on theatrical culture in the context of modern pandemic challenges is analyzed. The ambivalence of media transformations and the use of event technologies in theater is determined. An attempt is made to identify the prospects for the development of a new Ukrainian theater in the context of socio-cultural change.

Key words: theater, media, mediatization, event technologies, cultural and creative industries, contemporary art, contemporary culture.

UDC 792.036-026.15(477):130.2

**MEDIA TRANSFORMATIONS AND EVENT TECHNOLOGIES IN MODERN THEATER CULTURE:
UKRAINIAN CONTEXT****Prygoda Tamila** – Ph.D., Associate Professor, Department of Cultural Studies in
Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk**Moskvykh Olha** – Ph.D., Senior Lecturer, Department of Cultural Studies in
Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The purpose of the article is to carry out a culturological analysis of transformational processes in modern theater, to identify the role of media and event technologies in the theatrical culture of Ukraine in the XXI century.

Research methodology. Media transformations involve the formation of a special phenomenon that combines the theatrical environment, media, modern event technologies and the creative sector.

The methodological basis of the study is the culturological concepts of M. McLuhan's media, the society of Guy Deborah's play, modern cultural reflections on the phenomena of event management and creative industries in the context of their potential interaction with modern theater.

Results. Trends in mediatization, eventualization and creativity of the theatrical space will continue to develop in both global and Ukrainian contexts. However, in conditions of quarantine and pandemic with the widespread use of online communication, the need for live communication is growing.

The theatrical environment becomes a resource space for modern event technologies and creative industries, which contributes to the formation of socially responsible business, the formation of the phenomenon of sponsorship, the development of an intermediary platform for interaction and cooperation of art, culture, business and government. In the theatrical art of Ukraine there is a spontaneity of transformational processes that have ambivalent significance for theatrical culture: on the one hand contribute to the development and actualization of theatrical art, and on the other lead to the loss of

authenticity and mass. There is an urgent and problematic need in this context implementation of purposeful state support of the theater sector as a component of modern creative industries at the legislative and financial levels with the involvement of world experience. We consider the study of the world experience of interaction between the state and creative industries and the possibility of their application in the Ukrainian theatrical space to be a promising direction.

Novelty. The theatrical environment is considered in the context of its media transformation and involvement in the implementation of modern event technologies and creative industries, which will contribute to the modernization of the theater.

Practical meaning. Such an approach can be a basic position for the implementation in practice of cultural policy at various levels, the development of theatrical art and the implementation of alternative projects, the consolidation of society.

Key words: theater, media, mediatization, event technologies, cultural and creative industries, contemporary art, contemporary culture.

Надійшла до редакції 22.10.2020 р.

УДК 316.77:316.754.4

ФЕНОМЕН СКАНДАЛУ ЯК СПЕЦИФІЧНОЇ ФОРМИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Шабуніна Вікторія Валентинівна – кандидат філологічних наук,
доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва,
Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
<https://orcid.org/0000-0001-7957-3378>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.372>

shabuninaviktoria@gmail.com

Тур Оксана Миколаївна – доктор наук із соціальних комунікацій,
професор кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва,
Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
<https://orcid.org/0000-0002-8094-687X>

oktur@ukr.net

Василенко Дар'я Павлівна – старший викладач
кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва,
Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
<https://orcid.org/0000-0001-9052-8287>

dvoloshka05@gmail.com

Саранча Віктор Іванович – кандидат історичних наук,
доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва,
Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
<https://orcid.org/0000-0001-9435-0615>; visar73@mail.ru

Розглянуто феномен скандалу як суспільного явища, подано його типологію, виокремлено позитивні й конструктивні ознаки феномену. Проаналізовано скандал як форму соціокультурної комунікації, визначено стадії його розгортання, специфічні риси, соціальні функції, комунікаційні особливості. Ураховано деструктивний вплив скандалу на соціальні відносини. Доведено, що скандал є екстремальним видом комунікації, потужним фактором формування громадської думки в сучасному соціокультурному просторі під впливом глобалізаційних процесів у інформаційній сфері.

Ключові слова: скандал, соціальна комунікація, соціокультурний простір, комунікативна взаємодія, комунікативне середовище.

Постановка проблеми. У комунікативному просторі ціннісним є сформоване вміння отримувати, акумулювати, обробляти та передавати інформацію, яка без зволікань надходить до споживача завдяки пресі, телебаченню чи Інтернету. Безперечно, миттєво поширюються саме ті факти, що справляють враження, не виправдовують очікування суспільства чи викликають шок. За останні роки спостерігається неухильне зростання скандалів, яким сприяють «медійні перетворення, зміни в журналістській самосвідомості, політичні злами, прискорена зміна цінностей та обмежена політична поляризація» [11; 46].

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що скандал є яскравою й водночас суперечливою формою участі людини в суспільному житті. Незважаючи на проникність і поширеність цього феномену, він вивчений не достатньо, цілісний аналіз явища відсутній, системний зв'язок між теорією скандалу й соціокультурною комунікацією не визначений. Між іншим, комунікація не лише наділена значними можливостями як обмеження, так і нав'язування скандалів, але й здійснює вплив на сприйняття їх усіма громадянами країни.

Дослідження скандалу дозволяє розглянути суспільні процеси з несподіваних ракурсів і побачити нові грані й нюанси загальновідомих явищ. Сутність скандалу особливо вияскравлюється на суспільному тлі, де кожна сфера має свої особливості й визначальні цінності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченню багатоаспектного феномену скандалу присвячені наукові розвідки із соціології, конфліктології, політології та інших наук, зокрема Н. Білокінь розглядає особливості поетики скандалу як результату духовного занепаду сім'ї, руйнації сімейних цінностей [1], А. Дмитрієв, А. Сичов здійснюють філософський аналіз скандалу, поєднаний із соціологічним підходом [4], Т. Кадлубович, А. Сакун доводять, що політика інформаційного суспільства є політикою скандалу, характеризують скандал як одну з форм політичної комунікації [5], І. Ушанова досліджує репрезентацію ідентичності в скандалі, розкриває проблеми моделювання скандалу з урахуванням особливостей нових медіа [7], М. Шефер вивчає наукові скандали, пов'язані з плагіатом [8], Д. Яковлев аналізує роль медіа-скандалів у формуванні громадської думки в сучасному українському політичному просторі [9].

Мета статті – показати, що скандал є специфічною формою комунікації, потужним фактором формування і трансформування громадської думки в сучасному соціокультурному просторі під впливом глобалізаційних процесів у інформаційній сфері.

Виклад основного матеріалу дослідження. У ХХІ ст. скандал перетворився на звичну й навіть легітимну форму комунікації. Сучасне українське суспільство відновлюється в новій якості після періоду стрімкого руйнування усталених форм спілкування, викликаного тривалим приховуванням інформації. Сьогодні соціум вирізняється енергійністю, динамічністю та активністю націлених на успіх особистостей. Очевидно, що зіткнення інтересів, провокацій, комунікативних авантур і скандалів не уникнути.

Поняття «скандал» давньогрецького походження, спочатку воно мало значення «пастка, тенета, перешкода», потім – «спокуса, прикрість». Політологи вважають скандал ефективною політичною стратегією, в особливих випадках – технологією досягнення мети, інакше кажучи, формою компрометації й дискредитації опонента [2; 37]. З погляду моральної філософії, скандал – це такий інцидент у культурному житті, пов'язаний з порушенням усталених, звичних схем поведінки; отримав публічний розголос, став предметом обговорення; розглядається з позиції осуду. Скандали можуть виникати в різних сферах життя й діяльності: у науці, культурі, мистецтві, економіці, управлінні, освіті, сім'ї й т. ін. [3; 28–43]. Однак у будь-якому випадку вони стають предметом майже одностайного публічного осуду, що є їх єдиною і специфічною ознакою та перетворює на елемент суспільної моралі. Разом з А. Дмитрієвим [4; 20] будемо розглядати скандал як подію, пов'язану з порушенням загальноприйнятих норм відомими людьми, що викликає гостру реакцію соціальних груп.

Під час трактування скандалу також важливо враховувати аспекти явища, пов'язані з розташуванням сил його учасників і розподілом інтересів сторін, що реалізуються в комунікативному середовищі. Зважаючи на це, скандал розглядають як конфліктну ситуацію, що вирізняється значною реакцією соціальних груп, інститутів, громадянського суспільства, бізнесу, держави, викликану агресивністю, неадекватністю, несподіваністю, невмотивованістю чи, навпаки, зумисною політичною чи іншою вмотивованістю дій хоча б одного з учасників подій, яка виражається в публічних натяках, що ганьблять особу, в погрозах, різких обвинувальних висловлюваннях. Крайньою формою скандалу може бути економічний примус або навіть фізичний вплив – рукоприкладство чи інше фізичне насильство, вбивство, а також замах на ці дії [9; 37, 74–75].

Скандал є багатоаспектним явищем. Вагомим підґрунтям для їх класифікації може слугувати форма тих дій, що спричинили виникнення скандалів. За формальними показниками скандали є корупційні, допінгові, сексуальні тощо. Варто відрізнити форму скандалу від його реального змісту, який зумовлюється цілями, що переслідували його організатори, та очікуваними наслідками. Таким чином, за змістовим наповненням розглядають скандали економічні, політичні, журналістські, спортивні та ін.

Суттєвою ознакою скандалу є непереборний конфлікт між його формою та змістом, підставою та причиною, дійсним характером роботи та її проголошеною метою. Інакше кажучи, у скандалі відтворюється традиційний моральний конфлікт між тим, що є, і тим, що має бути. І якщо між формою та змістом немає неузгодженості, подія втрачає всі шанси перетворитися на повномасштабний скандал.

Формальні характеристики скандалу є вторинними щодо змістових, аналіз яких є необхідною умовою розуміння причин, наслідків і сутності скандалів взагалі. Як змістове підґрунтя для класифікації скандалів можна розглядати ту сферу соціальної взаємодії, в якій розгортаються головні події. Зазвичай виділяють політичну, економічну, культурну й соціальну сфери.

На сучасному етапі суспільного розвитку скандали в політичному житті спрямовані на дискредитацію опонента (у цьому разі скандал є дієвим способом політичної боротьби) або на підвищення рейтингу політичного діяча (скандал привертає увагу ЗМІ, виборців до політика, створює йому імідж активіста).

Скандали в економічній сфері можна поділити на такі групи: викликані діями всередині корпорації (порушення прав працівників, нехтування правилами техніки безпеки, некомпетентність посадовців та ін.); зумовлені наслідками екологічних порушень (забруднення навколишнього середовища, використання на виробництві шкідливих речовин тощо); пов'язані зі збитками, які наносить корпорація своїми діями економіці як інституту й суспільству загалом (хабарі урядовцям; змова компаній з метою монополізації цін; недоброчесна реклама; незаконне отримання інформації, що є комерційною таємницею та ін.).

Скандали в духовній сфері суттєво відрізняються від скандалів в інших сферах. Для культури, на відміну від політики або економіки, скандал вважається нормою, неодмінним атрибутом її перетворення. Часто скандали свідчать про початок глобальних змін у культурному житті суспільства. Скандали в культурній галузі є способом її існування, провокаціями, спрямованими на руйнування застарілих традицій і постійне оновлення світу [6; 11].

Скандали в соціальній сфері, на наш погляд, викликані діями, які порушують принципи соціальної справедливості й рівності, зокрема дискримінація за ознакою раси, кольору шкіри, мови, релігії, політичних або інших поглядів, національного або соціального походження, майнового стану, народження тощо.

Попри на перший погляд негативний характер скандалу, у соціальній сфері вони сприяють вдосконаленню соціальної політики, здійснюють її оцінку й контроль. Більшість позитивних перетворень, пов'язаних із інституціоналізацією соціальної сфери, відбулося внаслідок масштабних скандалів [12].

Скандал поступово з прихованого конфлікту з його непривабливими результатами перетворюється на відкритий, публічний спосіб з'ясування стосунків, є специфічною технологією привертання людської уваги до конкретних моментів суспільного чи приватного життя. Звичайний емоційний вибух стає технологією скандалу, який не лякає, а приваблює [10; 59]. Можна припустити, що такий «комунікативний вибух» дозволяє людині реалізувати власні потреби в спілкуванні й пізнанні, які можуть у своєрідній формі забезпечити її необхідною додатковою інформацією. Крім того, скандал задовольняє потребу індивіда в співчутті, співпереживанні, сприяє його особистісній ідентифікації. Споживачі інформації про скандали уявно підвищують свій статус і місце у владній ієрархії, підтверджують свою часто приховану негативну думку про всіх представників так званої еліти, отримують терапевтичне відчуття у вигляді задоволення, реалізують бажання обговорити отримані відомості з конкретними людьми, тобто розширити свій комунікативний простір [4; 49]. Варто зауважити, що в сучасному українському суспільстві скандал став одним із небагатьох доступних населенню способів соціального та інформаційного обміну. На нашу думку, комунікативну взаємодію забезпечують такі характерні риси скандалу, як сенсаційність, резонансність, приголомшливість, привабливість, емоційність, спрощеність, неочікуваність, динамічність, раптовість, видовищність, спонтанність.

Скандал можна вважати формою неформальної комунікації між широким загалом і владою. Обурення поведінкою владних представників, тиск на них із боку людей є спробою донести громадську думку до найвищих ешелонів влади. У відповідь на обурення суспільства влада може виступити зі спростуваннями, звинуваченнями супротивників у підтасуванні фактів або проігнорувати всі заяви. Якщо громадську думку не вдається змінити, влада змушена публічно стати на бік народу й ініціювати судове переслідування винуватців скандалу.

Слід наголосити, що скандал є ефективним інформаційним важелем соціальних проблем. Відомо, що серйозні проблеми привертають увагу широкого загалу лише з особливого інформаційного приводу, яким і є скандал. Утримуючи навіть нетривалий час інтерес громадськості на актуальній проблемі, скандал активізує владу на пошук шляхів її вирішення.

Характер розгортання скандалу та його наслідки зумовлені поведінкою осіб, що беруть у ньому участь. У сучасному скандалі задіяно три основних фігуранти: безпосередні винуватці (як правило, особи з владними повноваженнями, розпорядники великих грошових потоків, публічні особи, представники професій, що передбачають високий ступінь довіри з боку суспільства), преса, громадськість. До того ж, учасниками скандалу можна вважати організаторів, інформаторів, провокаторів, контролерів і представників влади, які певним чином впливають на розгортання події [6; 11].

Скандал є складною формою конфліктної соціальної взаємодії, що ґрунтується на резонансному порушенні соціальних норм, суперечностях, зіткненнях інтересів і поглядів. Скандал можна вважати особливим станом суспільної думки, яка спирається не лише на реальні події, але й хибні твердження або чутки.

На відміну від інших соціальних явищ скандал не можливий без несподіваного, раптового викриття раніше прихованих вчинків або істини. Неодмінними умовами розгортання скандалу є наявність публічного простору, у межах якого інформація могла б вільно поширюватися, та емоційна реакція публіки на ситуацію, що передбачає залучення до обговорення якомога більше людей. У

сучасному суспільстві служби новин, соціальні мережі, форуми, блоги, телепередачі дозволяють дуже швидко залучити мільйони людей до обговорення скандальних подій.

Яскрава емоційна масова реакція на негативний вчинок є водночас невичерпним джерелом як громадського обурення, невдоволення, гніву, так і розваги, позитивних емоцій, насолоди. Поширення інформації про проступок може зіпсувати репутацію винуватців і підірвати довіру до соціальних інститутів, представниками яких вони є. Водночас скандал сприяє активізації пошуку шляхів вирішення проблеми [6; 11].

Отже, можна виділити такі етапи скандалу: вчинення проступку, що порушує суспільні норми; повідомлення про факти порушення у ЗМІ, поширення інформації про скандальні події, спроби приховання фактів, роздмухування скандалу, публічне обговорення проблеми, згорання скандалу й оцінка його наслідків.

З огляду на визначені етапи, скандал розгортається переважно в комунікативному просторі, а головною дійовою особою скандальної взаємодії в сучасних умовах є преса, телебачення та Інтернет. Сучасні ЗМІ орієнтовані на скандали, оскільки останні завжди викликають інтерес у людей, запам'ятовуються, стають підставою для пліток, спільною темою для обговорення представниками різних сфер діяльності тощо. Однак викликає занепокоєння той факт, що сьогодні ЗМІ не лише задовольняють природний інтерес широкого загалу до скандалу й відображають підвищену скандальність суспільних устоїв, а й перетворюються на ефективне джерело вищезазначеного. Внаслідок цього власне скандальність стає звичним станом.

Загальна закономірність простежується у звичності й частотності появи скандалів у комунікаціях. Цей факт є небезпечною особливістю суспільних устоїв сьогодення. Скандали припиняють сприйматися як скандали, вони перетворюються на звичну справу, повністю зосереджуються на їх зовнішньому боці, на епатажності, провокаційності, втрачають власну креативність. Зрозуміло, це пов'язано із загальними тенденціями розвитку суспільних норм і правил, їх індивідуалізацією й надзвичайно збільшеним динамізмом, однак є лише їх побічним наслідком [3; 42].

Соціальні функції скандалу багатогранні: інформаційна, освітня, урівноважувальна, сигнальна, контрольно-реформувальна, функція ескаляції конфлікту, провокаційна, епатажна та ін. Моральні й гносеологічні функції скандалу сьогодні не затребувані. Із способу віднайти істину чи утвердити моральні цінності скандал перетворився на форму привернення уваги до подій. З цією метою його активно використовують у боротьбі різні групи, щоб нав'язати іншим власне розуміння істини й моралі. Скандальні події провокують, щоб дискредитувати супротивників. Вони покликані зацікавити широкий загал власними цінностями і збільшити коло прибічників. Сьогодні, коли нівелюються загальноприйняті норми, скандал використовується для творчого експерименту й пошуку нових ціннісних орієнтирів.

Сучасний скандал оголює вади суспільства та спонукає до їх публічного обговорення. Подальший розвиток комунікативного простору створює можливості перетворення деструктивних особливостей скандалу на конструктивні. Цінності нової епохи, що відповідають оновленим умовам соціального життя, можуть сформуватися лише за умови обговорення й погодження інтересів різних груп.

Висновки. На сучасному етапі суспільного розвитку не лише вільно витлумачується раніше сформована система загальнолюдських цінностей, а також норми та правила поведінки, але й створюється нова культурна парадигма, яка передбачає радикальне переосмислення дійсності. Суспільство зіткнулося з народженням нової психології, зміною культурних мотивацій і соціальних очікувань. Скандал у такому випадку, мабуть, можна вважати виправданим, оскільки він стає атрибутивним інструментом у боротьбі за нову реальність.

Список використаної літератури

1. Білокінь Н. П. Поетика скандалу в оповіданні І. Чендея «Тестамент». *Наук. вісник Ужгород. ун-ту. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2013. Вип. 2. С. 108–111.
2. Глухова А. В. Скандал как форма политического конфликта. *Скандал: сферы воздействия*. Москва: Изд-во СГУ, 2013. С. 31–49.
3. Гусейнов А. А. Аксиология скандала. *Скандал как форма коммуникации*. Москва: Изд-во СГУ, 2012. С. 28–43.
4. Дмитриев А. В., Сычѳв А. А. Скандал. Социофилософские очерки. Москва: ЦСП и М, 2014. 323 с.
5. Сакун А. В., Кадлубович Т. І. Політика інформаційного суспільства як політика скандалу. *Гілея: наук. вісник : Зб. наук. пр.* Київ: Вид-во «Гілея», 2017. Вип. 126. С. 466–470.
6. Сычѳв А. А. Скандал как феномен общественной морали. *Скандал: сферы воздействия*. Москва: Изд-во СГУ, 2013.
7. Ушанова И. А. Скандал как форма медиатизированной коммуникации. *Вестник Новгород. гос. ун-та*. Нижний Новгород: Изд-во НовГУ, 2013. Т. 1. № 73. С. 129–132.
8. Шефер М. В. Эмпирическая педагогика против плагиат-скандалов и её влияние на общество. *Наук. праці Держ. науково-педагогічної бібліотеки України ім. В. О. Сухомлинського*. 2012. Вип. 3. С. 198–209.

9. Яковлев И. Г. Интернет как коммуникационная сфера скандалов. *Скандал: сферы воздействия*. Москва: Изд-во СГУ, 2013. 176 с.
10. Ярославцева Е. И. Коммуникативные взрывы – теоретические аспекты скандала. *Скандал как форма коммуникации: сб. науч. статей*. Москва: Изд-во СГУ, 2012. С.55–77.
11. Bösch F. Kampf um Normen: Skandale in historischer Perspektive. *Skandale: Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
12. Butler I., Drakeford M. Scandal, Social Policy and Social Welfare. NY.: Palgrave Macmillan, 2005. 311 p.

References

1. Bilokin N. P. Poetyka skandalu v opovidanni I. Chendeia «Testament». *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriya: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*. 2013. Vyp. 2. S. 108–111.
2. Glukhova A. V. Skandal kak forma politicheskogo konflikta. *Skandal: sfery vozdeystviya*. Moskva: Izd-vo SGU, 2013. S. 31–49.
3. Guseynov A. A. Aksiologiya skandala. *Skandal kak forma kommunikatsii*. Moskva : Izd-vo SGU, 2012. S. 28–43.
4. Dmitriyev A. V., Sychov A. A. Skandal. Sotsiofilosofskiy ocherki. Moskva: TSSP i M, 2014. 323 s.
5. Sakun A. V., Kadlubovych T.I. Polityka informatsiynoho suspilstva yak polityka skandalu. *Hileia: naukovyi visnyk: Zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv: Vyd-vo «Hileia», 2017. Vyp. 126. S. 466–470.
6. Sychov A. A. Skandal kak fenomen obshchestvennoy morali. *Skandal: sfery vozdeystviya*. Moskva: Izd-vo SGU, 2013.
7. Ushanova I. A. Skandal kak forma mediatizirovannoy kommunikatsii. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*. Nizhniy Novgorod: Izd-vo NovGU, 2013. T. 1. № 73. S. 129–132.
8. Shefer M. V. Empyrycheskaya pedahohyka protyv plahyat-skandalov y yeyo vlyyanye na obshchestvo. *Naukovi pratsi Derzhavnoi naukovo-pedahohichnoi biblioteki Ukrainy imeni V. O. Sukhomlynskoho*. 2012. Vyp. 3. S. 198–209.
9. Yakovlev I. G. Internet kak kommunikatsionnaya sfera skandalov. *Skandal: sfery vozdeystviya*. M.: Izd-vo SGU, 2013. 176 s.
10. Yaroslavtseva Ye. I. Kommunikativnyye vzryvy – teoreticheskiye aspekty skandala. *Skandal kak forma kommunikatsii: sb. nauchnykh statey*. Moskva: Izd-vo SGU, 2012. S. 55–77.
11. Bösch F. Kampf um Normen: Skandale in historischer Perspektive. *Skandale: Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
12. Butler I., Drakeford M. Scandal, Social Policy and Social Welfare. NY.: Palgrave Macmillan, 2005. 311 p.

ФЕНОМЕН СКАНДАЛА КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЙ ФОРМЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Шабунина Виктория Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства, Кременчугский национальный университет им. М. Остроградского

Тур Оксана Николаевна – доктор наук по социальным коммуникациям, профессор кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства, Кременчугский национальный университет им. М. Остроградского

Василенко Дарья Павловна – старший преподаватель кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства, Кременчугский национальный университет им. М. Остроградского

Саранча Виктор Иванович – кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства, Кременчугский национальный университет им. М. Остроградского

Рассмотрен феномен скандала как общественного явления, представлена его типология, выделены положительные и конструктивные признаки феномена. Проанализирован скандал как форма социокультурной коммуникации, определены стадии его развёртывания, специфические черты, социальные функции, коммуникационные особенности. Учтено деструктивное влияние скандала на социальные отношения. Доказано, что скандал является экстремальным видом коммуникации, мощным фактором формирования общественного мнения в современном социокультурном пространстве под влиянием глобализационных процессов в информационной сфере.

Ключевые слова: скандал, социальная коммуникация, социокультурное пространство, коммуникативное взаимодействие, коммуникативная среда

PENOMEN OF SCANDAL AS A SPECIAL FORM OF SOCIAL AND CULTURAL COMMUNICATION

Shabunina Viktoriia – Candidate of Philology, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Tur Oksana – Doctor of Sciences in Social Communications, Professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Vasylenko Daria – Senior lecturer of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Sarancha Viktor – Candidate of Historical Sciences, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

The article examines the phenomenon of scandal as a social phenomenon, presents its typology, highlights its positive and constructive features. The scandal is analysed as a form of sociocultural communication. The stages of its development, specific features, social functions, communication features are determined. The destructive impact of the scandal on social relations is

taken into account. It has been proved that scandal is an extreme type of communication, a powerful factor of the public opinion formation in the modern socio-cultural space under the influence of globalization processes of the information sphere.

Key words: scandal, social communication, social and cultural area, communicative interaction, communicative environment.

UDC 316.77:316.754.4

PENOMEN OF SCANDAL AS A SPECIAL FORM OF SOCIAL AND CULTURAL COMMUNICATION

Shabunina Viktoriia – Candidate of Philology, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Tur Oksana – Doctor of Sciences in Social Communications, Professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Vasylenko Daria – Senior lecturer of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Sarancha Viktor – Candidate of Historical Sciences, Associate professor of the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Problem statement. In communicative area a perfect skill to receive, accumulate, process and transmit any information without delay is of great value. Undoubtedly, the facts that make impression, justify no society's expectations or cause shock are instantaneously disseminated. In recent years, there has been steady increase in scandals, which are promoted by media transformations, changes of journalistic identity, political turning points, accelerated change of values and limited political polarization. The essence of the scandal is particularly evident in the social background, where each sphere has its own peculiarities and defining values.

The aim of the paper is to prove the scandal to be a specific form of communication, a powerful factor of forming a public opinion in the modern social and cultural areas under the influence of information sphere globalization processes.

Research methodology. The method of structural-functional analysis allowed studying social functions of the scandal, identifying stages of its development, and determining its place in a social interaction system. The comparative method is used to compare causes and consequences of scandals in various spheres of social activity (political, economic, cultural, etc.). The method of system analysis enabled comprehensive study of this phenomenon and interaction of its main actors.

Results. A scandal is defined as a complex form of conflict social interaction, based on resonant violation of social norms, contradictions, conflicts of interests and views. It is revealed that communicative interaction is provided by such characteristic features of a scandal as sensationalism, responsiveness, stunningness, attractiveness, emotionalism, simplicity, unexpectedness, dynamism, suddenness, spectacularity, spontaneity.

An important basis for classifying scandals is a form of those actions that led to a scandal. It is necessary to distinguish the form of a scandal from its real content, which is determined by organizers' goals and expected consequences. The nature of scandal development and its consequences are conditioned by the behaviour of the persons participating in it. The article has identified such stages of a scandal as perpetration of offence violating public norms; reporting of violations by mass media; spreading of information about scandalous events; attempts to keep the facts from general public; rousing the scandal; public discussion of the problem; coming a scandal to an end; assessment of its consequences.

It is noted that a scandal is an effective informational lever of social problems. The article has determined such social functions of a scandal as informational, educational, equalizing, signal, control and reforming, provocative, conflict escalation function and the other ones.

Novelty. A scandal is defined as a type of non-formal communication, an influential factor of public opinion formation in modern social and cultural areas. The typology of scandals is presented in the article, and the positive and constructive features of this social phenomenon are highlighted. The stages of its development, specific features, social functions, communication features have been defined. The destructive impact of a scandal on social relations was taken into account.

The practical significance. The results of the scientific work allow researchers of social processes to consider a scandal from unexpected angles and see new properties and nuances of the well-known phenomenon.

Key words: scandal, social communication, social and cultural area, communicative interaction, communicative environment.

Надійшла до редакції 11.09.2020 р.

УДК 008 (130.2)

«КУЛЬТУРНИЙ ПРОДУКТ» У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Гаєвська Тетяна Іллівна – кандидат історичних наук (PhD), старший науковий співробітник, Ін-т культурології Національної академії мистецтв України, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0003-2916-4466>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.373>

T2508t@gmail.com

Сучасні процеси глобалізації виявляються у трансформації суспільства з традиційними поглядами у повноцінне суспільство споживання сучасного типу. Культурне виробництво і споживання все частіше вписуються в промислові межі, а споживані культурні блага розглядаються як товари. Культурний продукт може бути створений і в культурі, і мистецтві, і в науці.

Методологія передбачає тісний взаємозв'язок економічного і культурологічного підходів: економіка виявляє себе в культурі, а культура в економіці. При розгляді існуючого різноманіття концепцій в дослідженні культурного продукту виявляється проблема, яка полягає в тому, що залишаються поза увагою його сутнісні властивості, не аналізується і сам процес власне виробництва. Причина недостатності – надзвичайна різноманітність культурних продуктів, їх постійна зміна, тимчасовість існування.

Ключові слова: культура, культурна діяльність, культурний продукт, продукт.

Актуальність дослідження. У сучасних умовах засоби комунікації перетворюють культуру в одну з дієвих галузей економіки. Система масової комунікації через механізм популяризації спрямовує свої зусилля на всі напрями існування людини, підпорядковуючи їй діяльність. Дослідниками визнається той факт, що засоби масової інформації / засоби маніпуляції, – це організаційно-технічний комплекс, що забезпечує створення, передачу і масове тиражування вербальної, образної та музичної інформації, поза якої сучасні спільноти не можуть існувати. Сьогоднішня реальність культури позначається в культурному попиті і продуктах культури.

Сучасний соціально-культурний ринок пропонує і надає своїм споживачам колосальний вибір культурного виробництва. Визначальним терміном ринкового процесу виробництва, просування, трансляції, споживання культури є *культурний продукт*. Саме він і є об'єктом попиту-пропозицій на соціально-культурному ринку. Новітні умови ринку створюють необхідність розвитку культурного продукту і використання різних технічних можливостей у його реалізації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Зрозуміло, що тривалий час економіка і культура існували як окремі сфери власних інтересів та й в більш широкому контексті повсякденного життя людини. Історики і філософи культури неодноразово зверталися до економічних питань, щоб зрозуміти роль культури і культурних практик у суспільстві. Проте й ряд економістів намагалися експліцитно або імпліцитно зрозуміти те, що можна назвати «культурним контекстом» економічної діяльності ще з того часу, коли Адам Сміт заклав основи сучасної економічної науки.

Однак з кінця ХХ ст., принаймні з удосконаленням теорії і виокремленням спеціалізації інструментарію неокласичної економіки, а також поглибленням розуміння культури у ряді дискурсів від соціології до лінгвістики, між двома цими галузями стала рости прірва. Хоча на ранньому етапі досліджень чимало зарубіжних економістів зазначали важливість ряду питань, що об'єднують економіку, мистецтво і культуру: Дж. М. Кейнс, Л. Роббінс, А. Пікок і М. Блауг, Дж. К. Гелбрейт, В. Баумоль, Т. Скітовські, К. Боулдинг і Т. Веблен, Д. Тросбі та ін.

Відзначимо, що економіка культури отримала широкого визнання як науки після опублікування книги канадсько-американського економіста Дж. К. Галбрайта (John Kenneth Galbraith's) «The Liberal Hour» (1960) та семінарської роботи «Виконавське мистецтво: економічна дилема» (1966) В. Баумола та В. Боуена (William Baumol and William Bowen).

У книзі «Economics and culture» Д. Тросбі [13], відомого своїми дослідженнями в галузі економіки мистецтва та культури, пропонується новий погляд на економічні аспекти культурної діяльності і культурний контекст економіки й економічної поведінки. Автор показує, яким чином здійснюється оцінка культурних благ в економічному і культурному відношенні і вводить поняття культурного капіталу та стабільності. Особлива увага приділяється розгляду економіки креативності у виробництві культурних благ і послуг, ролі культури в економічному розвитку, культурних індустрій та культурної політики.

Для нашого дослідження також важливими є розробки А. Моля, які надали можливість використати економічне поняття «вартості» у змісті елементів культури, ідей і форм. А. Моль французький учений автор книги «Социодинамика культуры» [9], яка, на нашу думку, актуальна й сьогодні. У цій роботі розглядаються різні проблеми культури, серед яких: вивчення механізмів її функціонування в соціумі; зміст, методи, форми і шляхи передачі культурних повідомлень, можливості планування і регуляції культурного розвитку суспільства, соціальної ролі засобів масової комунікації, економіка культури. У рамках теми дослідження нас цікавить бачення культури з точки зору «культура-економіка».

На сьогодні дослідження проблеми культуротворення ввійшли до наукових інтересів й учених Інституту культурології НАМ України. У контексті цієї проблематики, пов'язаної з буттям української культури як цілісного соціально-історичного континууму – культурного світу, що відтворюється і оновлюється за умов сучасності, розкриваються питання культурного простору.

О. Гриценко у праці «Цілісність/єдність національного культурного простору: питома риса чи бажана мета?», визначаючи систему національного культурного простору, розглядає його як систему

творців культурно-мистецьких цінностей, виробників культурно-мистецьких товарів і послуг, каналів та мереж культурної комунікації, споживачів *культурного продукту* (курсив – авт.) та інституцій регулювання [5; 18–19].

У статті М. Міщенко «Матеріальні культурні цінності в національному культурному просторі» досліджуючи матеріальні культурні цінності означається національний культурний простір України: «Загальнонаціональний культурний простір має охоплювати всю територію й усіх громадян нашої держави. Його метою, зокрема, має бути задоволення духовно-культурних потреб суспільства, передусім за допомогою якісного українського *культурного продукту* (курсив – мій) й національних каналів культурного спілкування; поступове нарощення присутності українського культурного продукту на національному та світовому ринках і в загальнодержавній структурі культурного споживання населенням» [8; 164].

Значна частина літератури з культури та економіки має описовий огляд деяких основних ідей економічної теорії, або має дотичний характер у сфері культури.

У зв'язку з вищесказаним *мета* статті – розглянути зв'язок між культурною діяльністю і економічною, тобто між культурою і економікою як проявами людської думки і дії.

Виклад основного матеріалу дослідження. При аналізі будь-якої сфери соціокультурної діяльності (обрядової, святкової, дозвілєвої, розважальної, музейної, бібліотечної, туристичної тощо) розкривається специфіка досліджуваної галузі, а це своєю чергою відбивається на визначенні терміну. Тому універсального визначення терміну «культурний продукт» не представлено.

По-перше, звернемося до терміну «культура», який в сучасній гуманітарній науці досліджується з різних точок зору, у різних аспектах. Своє трактування пропонують вчені-культурологи, філософи, соціологи, мистецтвознавці, педагоги, психологи, маркетологи. Найбільш актуальними для мети нашого дослідження представляються визначення з точки зору культурології, філософії, економіки культури.

У концепції А. Моля не має прагнення дати яесь «замкнуте» визначення «культури», яке могло б збільшити і без того чималу кількість існуючих визначень. Для нього важливіше встановити «вимірювальні параметри культури», які дозволять простежити соціально-динамічні процеси, що відбуваються в сучасній культурі. «Культура, – зазначав Моль, – це інтелектуальний аспект штучного середовища, яку людина створює в ході свого соціального життя. Вона – абстрактний елемент навколишнього світу ... сукупність інтелектуальних елементів, наявних у даної людини або у групи людей, які володіють певною стабільністю, пов'язаною з тим, що можна назвати «пам'яттю всесвіту» або суспільства» [9; 83].

А. Моль спирається на структуралізм, який: «має переваги тому, що він об'єктивує явища культури, звільняючи їх від помилкового нальоту трансцендентального ...Подібне уречевлення послужило, зокрема, відправною точкою для теорії інформації, яке несло повідомлення з точки зору їх зовнішньої фізичної форми для відволікання від їх змісту. Це відволікання зайшло так далеко, що матеріальні елементи повідомлень – знаки стали трактуватися по аналогії з товарами, які мають вартість. Поняття вартості, вироблене майже два століття тому, дозволило економічній науці подивитися під єдиним кутом на найрізноманітніші види людської діяльності» [9; 86].

Російські вчені в галузі психології Ю. Александров, Н. Александрова розглядаючи різні аспекти терміну «культура» відзначають, що культура – «інструментальний апарат щодо задоволення потреб» [1].

Д. Тросбі дає прагматичне визначення культури виходячи з уявлення культури за спрямуванням, що відповідає цілям вимірювання культурної діяльності, благ і послуг, що створюються в ході промислових і непромислових процесів. Культурні блага і послуги пов'язані з художніми, естетичними, символічними і духовними цінностями. Характеристики культурних благ і послуг відрізняються від інших продуктів, оскільки система їх оцінки, що включає невідтворювані якості, пов'язана з їх сприйняттям або задоволенням [13].

Російський культуролог, соціолог ЗМІ Д. Дондурей інтерпретує культуру як «універсальний і багатофункціональний продукт. Вона освоює незайняті порожнечі в будь-яких сферах – осягнення смислів життя, отримання задовольень, позбавлення від комплексів, поширення суспільних настроїв ...Крім того, культура ще й основний постачальник другої реальності, в якій, власне, люди і існують [6].

У Загальній декларації про культурне різноманіття ЮНЕСКО сказано: «Культуру слід розглядати як комплекс особливих духовних, матеріальних, інтелектуальних і емоційних характеристик суспільства або соціальної групи, які охоплюють не тільки мистецтво і літературу, а також спосіб життя, уклад спільного проживання, системи цінностей, традиції і вірування» [14]. Таке визначення культури тісно пов'язане з тими способами, якими суспільства, групи і громади визначають свою самобутність.

Отже, розглянувши визначення поняття «культура», пропонованих дослідниками, можемо зробити висновок, що культура розглядається ними в декількох аспектах: по-перше, як діяльність із вироблення, трансляції і споживання повідомлень-знаків; по-друге, культура і є продукти культури,

як результат вироблення, трансляції і споживання повідомлень-знаків; і, по-третє, як якість особистості, що створює, транслює і споживає ці особливі продукти (повідомлення-знаки).

Стосовно терміну «продукт» (від латин. *productus* – виготовлений) також використовується в різних сферах діяльності людини і має велику кількість трактувань. Найбільш актуальними для дослідження є визначення з точки зору економіки і маркетингу.

Великий глумачний словник сучасної української мови пропонує декілька визначень терміну «продукт»: 1. Предмет, що є матеріальним результатом людської праці, діяльності; 2. Наслідок, витвір, результат чого-небудь; ... 3. Їстівні припаси, харчі; продовольство [2; 969].

Українські вчені у галузі економіки Й. Завадський, Т. Осовська, О. Юшкевич визначають: «продукт (англ. *product*) – все, що може бути представлено на ринку з метою задоволення потреб споживачів [7].

С. Гончаров, Н. Кушнір розглядають цей термін, як «продукт виготовлений матеріальний або нематеріальний результат людської праці» [4; 219].

Російські економісти Б. Райзберг, Л. Лозовський, Є. Стародубцева поглиблюють термін «продукт» і розглядають його як «конкретний результат матеріального або духовного виробництва, що володіє якостями, що характеризують його цільове призначення і властивостями, заради яких він купується і споживається» [10; 479].

Із точки зору маркетингу продукт розглядається як рішення, запропоноване фірмою споживачу як спосіб задоволення його потреб, або носій цінностей споживача. Є. Голубков розуміє під продуктом все те, «що можна запропонувати на ринку для придбання, використання або споживання з метою задоволення певних потреб» [3]. О. Челенков свідчить, що «продукт – сукупність матеріальних і нематеріальних властивостей (характеристик, функцій, вигоди і застосувань), призначених для задоволення потреб покупців» [12].

Отже, з вище сказаного можемо припустити, що продукт за своєю природою може бути матеріальним і нематеріальним. Матеріальний продукт – це фізичний об'єкт, який може сприйматися як на дотик так і візуально, наприклад, будівля, транспортний засіб, гаджет або одяг. Нематеріальний продукт – це продукт, що сприймається опосередковано, наприклад, культурний захід (свято), будь-які послуги (туристичних, логістичних, розважальних) агентств або бухгалтерськими, інформаційними забезпеченням підприємства.

Стосовно поняття культурного продукту звернемося до тексту проекту Закону України «Про національний культурний продукт» № 3517-VI у ст. 1 пропонується два терміни «культурний продукт» та «національний культурний продукт»: 1. культурний продукт (культурні блага) – товари та послуги, що виробляються (тиражуються) в процесі культурної діяльності на основі творів і служать для задоволення громадянами своїх творчих, духовних, дозвілєвих потреб (видання, фільми та їх демонстрація, аудіо-продукти (фонограми, аудіо-альбоми), вироби ужиткового мистецтва, театральні та циркові вистави, концерти тощо); 2. національний культурний продукт – товар, послуги, вироблений чи наданий національним культурним виробником на основі національного твору, що його творчі та виробничі характеристики відповідають вимогам, встановленим цим Законом для відповідної галузі культури, виду чи жанру мистецтва.

Як бачимо цей проект носить фрагментарний, безсистемний характер та містить низку непорозумінь у визначеннях термінології. Термін «культурний продукт» не розкриває змісту цього поняття, а поряд із «національним культурним продуктом» ще більше ускладнює розуміння термінів. М. Міщенко слушно критикує цей закон: «До речі, починаючи від прийняття за основу цього законопроекту в 2011 році (його до цього часу не було прийнято) також не було запропоновано гідних альтернативних законопроектів» [8; 163].

Найбільш зрозуміло «культурний продукт» визначається у документі ЮНЕСКО «Система статистики культури ЮНЕСКО – 2009 (ССК)». Урахувавши нові концепції та тенденції, що виникли останнім часом в сфері культури, включаючи й ті з них, що пов'язані з новими технологіями, що кардинально змінили культуру і форми доступу до неї, нематеріальною культурною спадщиною і розвитком культурної практики і політики, «культурний продукт», це: «різного роду товари народного споживання, які виражають ідеї, символіку або спосіб життя. До них належать книги, журнали, мультимедійні продукти і програмне забезпечення, записи, фільми, відео- та аудіовізуальні продукти, ремесла і мода» [15].

Д. Дондурей визначає культурний продукт як «...спосіб трансляції культурних цінностей, що включає одну основну задачу – формування в людській свідомості певних смислів і образів, виробництво сенсів, і таку важливу сферу діяльності як створення культурних кодів, цінностей, зразків» [6].

Таким чином, проаналізувавши термін «культурний продукт» у різних аспектах діяльності, можна зробити висновок, що культурний продукт: 1) це благо, що надається культурними установами у

вигляді товару і послуг, що несуть у собі культурні цінності, смисли, ідеї, етичні та моральні норми, образи, культурні коди та уявлення; 2) результат процесу ідеалоутворення, втілений в речовій (як репрезентант) або нематеріальній (як ідеал) формі, призначений для задоволення потреб вищого порядку (вторинних, тобто соціальних, духовних, комунікативних тощо).

Отже, створення культурного продукту пов'язане з культурною діяльністю, яка втілює в собі або передає витвори / твори культури незалежно від комерційної ціни, яку вони можуть мати. Культурна діяльність може бути кінцевою метою сама по собі, або робити внесок у виробництво культурних товарів і послуг.

Культурна діяльність охоплює різні етапи створення, виробництва і поширення культури та культурних продуктів. При такому підході культуру можна розглядати як продукт комплексу схожих процесів. Ця діяльність може бути інституціалізованою або ні, розвиватися під керівництвом держави або самостійно.

Культурна діяльність має декілька етапів, які мають циклічну модель, підкреслюючи думку про те, що ці відносини можуть бути досить складними і проявлятися швидше як системи.

1. Створення: задум, авторські ідеї і зміст (наприклад, скульпторів, письменників, дизайнерських компаній), а також виробництво одиначної продукції (наприклад, кустарні промисли, витончені мистецтва).

2. Виробництво: відтворювані культурні форми (наприклад, телевізійні програми), а також спеціальні інструменти, інфраструктура і процеси, які використовуються при їх реалізації (наприклад, виробництво музичних інструментів, видання газет).

3. Поширення: доставка, зазвичай, масово відтворених продуктів культури споживачам або розповсюджувачам (наприклад, оптовий і роздрібний продаж, оренда музичних записів, комп'ютерних ігор, поширення кінофільмів).

При цифровому поширенні деякі товари та послуги спрямовуються безпосередньо від творця до споживача.

4. Демонстрація / сприйняття / передача: відносяться до місця споживання і надання живого і / або безпосередньої культурної творчості аудиторії через роздачу або продаж доступу до споживання / участі в ході обмежених за часом культурно-мистецьких заходів (наприклад, організація і проведення свят, фестивалів, відвідування оперних та інших театрів, музеїв). Передання пов'язане з передачею знань і навичок, які не мають відношення до комерційних справ і яке відбувається в неформальній атмосфері. Воно включає передачу нематеріальної культурної спадщини від покоління до покоління.

5. Споживання / участь: діяльність аудиторії та учасників у споживанні продуктів культури, участь у культурних заходах та набуття культурного досвіду (наприклад, танці, участь у святкуваннях, фестивалях, карнавалах тощо).

Для деяких типів культурної діяльності цей процес може починатися на будь-якій стадії, фази якого можуть бути об'єднані або взагалі бути відсутні, як наприклад, у відтворенні народних свят і обрядів, створення яких стосується минулого. Більша частина діяльності, пов'язана з заходами нематеріальної культурної спадщини (звичай, свята, обряди) і поділяється на етапи «демонстрація і передача» і «споживання / участь».

Як і будь-який інший продукт людської діяльності, культурний продукт має свою ціну і вартість, яку формує ринок. Культурний продукт – це результат творчої діяльності, який має економічне значення і володіє культурним змістом.

Глобалізація привела до інтернаціоналізації потоків товарів і послуг, а також до загальносвітового обміну ідеями, людьми і капіталом. Культурне розмаїття та взаємне проникнення культур створили нові продукти, нові звичаї і численні ідентичності.

Висновки. Культурне виробництво і споживання все частіше вписуються у межі промисловості, а споживані культурні блага розглядаються як товари. Культурний продукт може бути створений і в культурі, і мистецтві, і в науці.

Домінування ринкової економіки створює споживацький спосіб життя, який починає функціонувати за ринковими законами, згідно з якими центральним завданням учасників відносин є залучення та задоволення потреб людини.

Список використаної літератури

1. Александров Ю. И., Александрова Н. Л. Субъективный опыт и культура. Структура и динамика. (No date) Відновлено з <http://www.vash-psiolog.info/psihologiya/17449-subektivnyj-opyt-i-kultura-struktura-i-dinamika.html>
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови (2003) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун». 1440 с.
3. Голубков Е. П. (2012) Маркетинг. Словарь терминов. Москва: Дело и сервис, 320 с.

4. Гончаров С. М., Кушнір Н. Б. (2009) Тлумачний словник економіста / за ред. проф. С. М. Гончарова. Київ: Центр уч. літ.. 264 с. Відновлено з http://dl.khadi.kharkov.ua/pluginfile.php/58263/mod_resource/content/0/Тлумачний%20словник%20економіста.pdf
5. Гриценко О. А. (2016) Цілісність/єдність національного культурного простору: питома риса чи бажана мета? *Культурологічна думка*. (10). С. 13–23.
6. Дондурей Д. Б. (2005) Производство и потребление культурных продуктов. *Отечественные записки*. (4). Відновлено з: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/proizvodstvo-i-potreblenie-kulturnyh-produktov>
7. Завадський Й. С., Осовська Т. В., Юшкевич О. О. (2006) Економічний словник Київ. Кондор.. 355 с. Відновлено з: http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/KNIGI/KONDOR/EKONOMIC_SL_2006.pdf
8. Міщенко М. О. (2017) Матеріальні культурні цінності в національному культурному просторі України. *Культурологічна думка*. (12), С. 160–164.
9. Моль А. Социодинамика культуры. (2008) Пер. с фр. / Предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 3-е. Москва: Изд-во ЛКИ. 416 с.
10. Райзберг Б.А. (1997) Универсальный бизнес-словарь: словарь. 2-е изд., испр. Москва: ИНФРА-М.
11. Теплов В.П. Словарь по экономической теории. *Краткие словари*. Відновлено з: <http://slovo.yaxy.ru/97.html>
12. Челенков А.П. (1997) Маркетинг услуг: продукт. *Маркетинг*. (6). С. 115–120.
13. Throsby, David. (2001). Economics and culture. Cambridge University Press.
14. UNESCO (2001). UNESCO Universal Declaration on cultural diversity. Paris: UNESCO.
15. UNESCO (2010) Система статистики культуры ЮНЕСКО – 2009 (ССК). Institute for Statistics P.O. Box 6128, Succursale Centre-Vine Montreal, Quebec H3C 3J7 Canada.

References

1. Aleksandrov Yu. Y., Aleksandrova N. L. Sub'ektivnyi opyt y kultura. Struktura y dynamika. (No date) Vidnovleno z <http://www.vash-psiholog.info/psihologiya/17449-subektivnyj-opyt-i-kultura-struktura-i-dinamika.html>
2. Velykyi tлумачnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy (2003) / uklad. i holov. red. V. T. Busel. Kyiv; Irpin: VTF «Perun». 1440 s.
3. Holubkov E. P. (2012) Marketynh. Slovar termynov. Moskva: Delo y servys,. 320 s.
4. Honcharov S. M., Kushnir N. B. (2009) Tlumachnyi slovnyk ekonomista / za red. prof. S. M. Honcharova. Kyiv: Tsentr uch. lit.. 264 s. Vidnovleno z http://dl.khadi.kharkov.ua/pluginfile.php/58263/mod_resource/content/0/Tlumachnyi%20slovnyk%20ekonomista.pdf
5. Hrytsenko O. A. (2016) Tsilisnist/iednist natsionalnoho kulturnoho prostoru: pytoma rysa chy bazhana meta? *Kulturolohichna dumka*. (10). S. 13–23.
6. Dondurei D. B. (2005) Proyzvodstvo y potreblenye kulturnukh produktov. Otechestvenne zapysky. (4). Vidnovleno z: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/proizvodstvo-i-potreblenie-kulturnyh-produktov>
7. Zavadskiy Y. S., Osovskaya T. V., Yushkevych O. O. (2006) Ekonomichnyi slovnyk Kyiv. Kondor.. 355 s. Vidnovleno z: http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/KNIGI/KONDOR/EKONOMIC_SL_2006.pdf
8. Mishchenko M. O. (2017) Materialni kulturni tsinnosti v natsionalnomu kulturnomu prostori Ukrainy. *Kulturolohichna dumka*. (12), S. 160–164.
9. Mol A. Sotsyodynamika kulturu. (2008) Per. s fr. / Predysl. B. V. Byriukova. Yzd. 3-e. Moskva: Yzd-vo LKY. 416 s.
10. Raizberh B.A. (1997) Unyversalnui byznes-slovar: slovar. 2-e yzd., yspr. Moskva: YNFRA-M.
11. Teplov V.P. Slovar po ekonomycheskoi teoryy. Kratkyye slovary. Vidnovleno z: <http://slovo.yaxy.ru/97.html>
12. Chelenkov A.P. (1997) Marketynh usluh: produkt. Marketynh. (6). S. 115–120.
13. Throsby, David. (2001). Economics and culture. Cambridge University Press.
14. UNESCO (2001). UNESCO Universal Declaration on cultural diversity. Paris: UNESCO.
15. UNESCO (2010) Systema statystyky kultury YuNESKO – 2009 (SSK). Institute for Statistics P.O. Box 6128, Succursale Centre-Vine Montreal, Quebec H3C 3J7 Canada.

КУЛЬТУРНЫЙ ПРОДУКТ» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Гаевская Татьяна Ильинична – кандидат исторических наук (PhD),
старший научный сотрудник, Институт культурологии
Национальной академии искусств Украины, Киев

Современные процессы глобализации проявляются в трансформации общества с традиционными взглядами в полноценные общества потребления современного типа. Культурное производство и потребление все чаще вписываются в промышленные границы, а потребляемые культурные блага рассматриваются как товары. Культурный продукт может быть создан и в культуре и искусстве, и в науке.

Методология предусматривает тесную взаимосвязь экономического и культурологического подходов: экономика проявляет себя в культуре, а культура в экономике. При рассмотрении существующего многообразия концепций в исследовании культурного продукта выявляется проблема, которая заключается в том, что остаются без внимания его существенные свойства, не анализируется и сам процесс собственно производства. Причина недостаточности – чрезвычайное разнообразие культурных продуктов, их постоянная смена, временный характер существования.

Ключевые слова: культура, культурная деятельность, культурный продукт, продукт.

«CULTURAL PRODUCT» IN THE CONTEXT OF CULTURAL ACTIVITIES

Haievska Tetiana – Ph.D. in History, Senior Researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The modern processes of globalization are manifested in the transformation of society with traditional views into full-fledged consumer societies of the modern type. Cultural production and consumption increasingly fit into industrial boundaries, and cultural goods consumed are seen as goods. A cultural product can be created both in culture and art, and in science.

The modern methodology provides for a close relationship between economic and cultural approaches: the economy manifests itself in culture, and culture in the economy. When considering the existing variety of concepts in the study of a cultural product, a problem is revealed that consists in the fact that its essential properties are ignored, and the process of production itself is not analyzed. The reason for the insufficiency is the extreme diversity of cultural products, their constant change, the temporary nature of existence.

Key words: culture, cultural activity, cultural product, product.

UDC 008 (130.2)

«CULTURAL PRODUCT» IN THE CONTEXT OF CULTURAL ACTIVITIES

Haievska Tetiana – Ph.D. in History, Senior Researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

Abstract. The aim of this paper modern processes of globalization and the spread of a market economy have not spared Ukraine. One of the accompanying processes of globalization is the transformation of a society with traditional views into full-fledged consumer societies of a modern type. Cultural production and consumption increasingly fit into industrial boundaries, and cultural goods consumed are seen as goods. Like any other product of human activity, a cultural product has its price and the value that the market forms. A cultural product is the result of creative activity that has economic value and has a cultural content.

Research methodology. The modern methodology provides for a close interconnection of economic and cultural approaches: the economy manifests itself in culture, and culture in the economy. A comparative analysis of the concept of a cultural product from the standpoint of economic theory and modern approaches to cultural practices is carried out.

Results. The dominance of a market economy creates a consumer lifestyle that begins to function according to market laws, according to which the central task of the parties to the relationship is to attract and meet human needs. When considering the existing diversity of concepts in the study of a cultural product, a problem arises, which is that its essential properties as a product are left unattended, and the process of production itself is poorly analyzed. The cause of insufficiency is the extreme diversity of cultural products, their constant change, and the temporary nature of existence.

Novelty. One of the areas of research for a cultural product within an economic approach is to focus specifically on ways of creating useful and satisfying goods and services.

Cultural production and consumption are increasingly within the confines of industry, and consumed cultural goods are seen as commodities. A cultural product can be created in culture, art, and science.

Key words: culture, cultural activity, cultural product, product.

Надійшла до редакції 18.06.2020 р.

УДК 477.7.11.28

ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВ І ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ГАЛУЗІ

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.v35i0.374>
volodumur_vitkalov@ukr.net

Куклінська Вікторія Володимирівна – викладач Дубенського фахового коледжу культури і мистецтв РДГУ, м. Дубно
<http://orcid.org/0000-0001-9687-1174>
lolita19850402@gmail.com

Виявляється специфіка функціонування фахового коледжу культури і мистецтв у системі спеціальної освіти в сучасних умовах, зокрема його нової спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності». Ефективність випускників та система організації навчального процесу у даному матеріалі корелюється з інформацією Приймальної комісії ЗВО III–IV рівнів акредитації. Наголошується на кореляційній залежності фахової освіти з потребами практики. Ефективності діяльності мережі цих закладів можна досягти, на думку авторів, лише за умови вивчення потреб практики і узгодження навчальних планів даних коледжів із системою організації навчального процесу у ЗВО.

Ключові слова: фаховий коледж культури і мистецтв, навчальний процес, організація фахової освіти, випускники.

Актуальність проблеми. Мережа середньої спеціальної освіти завжди знаходилася в полі зору науковців та практиків галузі культури, оскільки I-II освітньо-кваліфікаційний рівень – це той напрям, де закладаються міцні підвалини професійної підготовки майбутнього фахівця, позаяк рання професіоналізація й орієнтація на організаційно-культурну діяльність майже завжди дає високий якісний результат. І в цьому плані сучасний фаховий (за новою нормативною термінологією) коледж культури та мистецтв являє собою оригінальну освітню інституцію, проблемний ряд у діяльності якої не дає змоги повною мірою забезпечити кадрами належної кваліфікації функціонування галузі переважно районного рівня.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на достатньо помітну актуальність цієї проблематики, як і загалом підвищений інтерес до різних форм професійної освіти (оскільки районна ланка функціонування закладів культури в особі численних клубів, народних будинків, бібліотек, а також її методичних структур знаходиться в критичному стані саме через брак професійних кадрів, підготовлених на новій теоретико-методологічній та практичній базі), спеціальних досліджень у цьому плані не проведено, або їх результати мають локальний характер і не впливають на статус названого закладу, напрями його трансформаційних змін, кореляцію освітніх програм з аналогічними формами ЗВО IV освітньо-кваліфікаційного рівня, залишаючи таким чином згадану мережу освіти на узбіччі наукового пошуку та її практичного функціонування. Навіть низка міжнародних науково-практичних конференцій, проведених упродовж багатьох років на кафедрі культурології і музеєзнавства РДГУ засвідчує лише поодинокі заявки з цієї проблематики, однак статей, підготовлених за матеріалами цих же виступів, фактично немає, хоча постійні спілкування з керівництвом КЗ «Рівненський ОЦНТ», на базі якого здійснюють стажування студенти і випускники кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ, виступи співробітників цієї кафедри на заняттях системи підвищення кваліфікації працівників культури, спілкування з керівництвом галузі та студентами заочної форми навчання тощо й надалі підтверджує актуальність окресленої проблеми. Це підтверджує й низка статей одного з авторів цієї розвідки, С. Виткалова, про стан спеціальної освіти в регіоні та нагальні потреби практики [2]

Виключення становлять лише дисертаційні розвідки, захищені у Полтавському НПУ ім. В. Г. Короленка під керівництвом доктора пед. наук, проф. Л. Кравченко [4]. І хоча ці дослідження виконані за спеціальністю 13.00.01 «Теорія та методика професійної освіти», закладений у них потенціал та низка пропозицій стануть справді корисними та конструктивними як теоретикам, так і практиками сфери культури.

Причиною окресленого стану речей можна вважати той факт, що галузь культури сьогодні переживає не кращі часи і інтерес до її проблем не дуже цікавить громадськість, зайняту іншими, більш актуальними, на її думку, питаннями, а безпосередній науковий пошук у коледжах не є актуальним для самих співробітників і не заохочується керівництвом, через традиційну специфіку організації, не зменшуючи гостроти проблеми як стосовно їх (коледжів – авт.) майбутньої долі, так і новітніх форм організації навчального процесу.

Актуалізується дана проблематики у зв'язку з ухваленням низки відповідних Законів України, зокрема «Про освіту» (2017 р.), «Про фахову передвищу освіту» (2019 р.), Стратегії інноваційного розвитку України на 2010-2020 рр. в умовах глобалізаційних викликів, Концепції гуманітарного розвитку України на період до 2020 р. та ін., у яких зазначені питання також є на часі і свідчать про зацікавленість держави і цим напрямом професійного зростання молоді людини. Адже освіта в галузі культури сьогодні розглядається складною, відкритою до змін розгалуженою системою впровадження художньо-творчих, культурно-просвітницьких та ін. досягнень у теорію та практику фахової підготовки, спрямованої на здобуття фахових компетенцій, потрібних для успішної роботи в галузі [4]. Утім її стан у регіонах явно бажає суттєвого покращення

Мета статті – з'ясувати проблемний ряд функціонування цієї ланки професійної освіти в сучасних умовах.

Виклад матеріалу дослідження. Упродовж десятків років училища (коледжі) культури готували фахівців для сфери дозвілля, більш-менш ефективно забезпечуючи галузь культури відповідними кадрами, які урізноманітнювали наявний потенціал вільного часу населення. Однак, зважаючи на загальні трансформаційні процеси в країні, а надто регіонах, зрушення у ціннісних орієнтаціях населення, розпочату реформу місцевого самоврядування, складні соціально-економічні та політичні проблеми тощо, певні зміни торкнулися і цієї ланки професійної освіти. Та й самі інтереси та потреби сучасного населення, і на цьому також потрібно акцентувати особливу увагу, розширення і поглиблення його потреб, а з іншого боку, послаблення відповідного контролю за фаховим рівнем працюючих особливо у

середній спеціальній мережі, невідповідність заробітної плати у галузі із реальними витратами часу для забезпечення ефективної діяльності закладу культури, слабка матеріально-технічна база галузі загалом, а також малоефективна автономія навчальних закладів у регіонах, спричинили до того, що в країні переважна більшість коледжів культури, які традиційно забезпечувала галузь культури вкрай потрібними їй фахівцями, почали переорієнтовуватися на інші сфери, а саме – професіональне (музичне, хореографічне) мистецтво, як це наприкінці 90-х років почали реалізовувати й інститути культури, створюючи неефективну, а головне – непотрібну конкуренцію існуючій мережі професіональної художньої освіти в особі театральних (тепер університетів театру, кіно і телебачення з їх численними відгалуженнями в особі Академії кіно і сучасних медіа та інших аналогічних структур), консерваторій (музичних академій), аргументуючи це лише тим, що здорова конкуренція завжди є рушієм прогресу.

І хоча остання думка стосовно конкуренції беззаперечно, не викликає сумніву, проблема полягала в іншому, а саме – з'ясуванні сутності самого поняття «конкуренція». Адже кожен вид людської життєдіяльності має свої закони розвитку, не виконання чи ігнорування яких не лише шкодить цій діяльності, але й часто призводить до руйнації самої системи.

Тож не переобтяжуючи читача зайвими фактами, які сьогодні добре відомі і свідчать самі за себе, підкреслимо, що все це призвело до того, що в країні з кінця 80-х років ХХ ст. сформувалася широка мережа навчальних закладів з орієнтацією виключно на професіональне мистецтво (інститути мистецтв при гуманітарних, гуманітарно-педагогічних чи технічних ЗВО та коледжі культури, також із подібною орієнтацією на професіональні види мистецтва), при цьому зовсім не створюючи справді конкуренцію в мистецькій (освітній) сфері, для здійснення якої (конкуренції) потрібна була б належна матеріально-технічна база в особі філармоній та концертних зал, де б організовувалася практична підготовка студентів, мережі якісної і доступної початкової художньої освіти та чималої кількості художньо освіченого населення, здатного створити необхідну критичну масу для сприйняття того культурного продукту, який виготовлявся чи виготовлятиметься випускниками коледжів культури, розташованих виключно у райцентрах із надзвичайно обмеженою культурною інфраструктурою, а головне – браком професійно підготовлених кадрів, здатних працювати із зовсім не підготовленим до навчання на музичних спеціальностях абітурієнтом через брак у нього початкової музичної освіти та незначній кількості годин у навчальних планах коледжів, за допомогою яких можна було б компенсувати брак попередньої художньої освіти. І якщо випускники спеціальності «Хореографія» ще можуть якимось чином конкурувати на ринку праці, оскільки танцювальних гуртків, зважаючи на їх прикладну потребу у компенсації фізіологічних потреб дитини значно більше і їх видовищність є потужною притягальною силою, то з народно-інструментальними колективами значно складніше, зважаючи на брак музичних інструментів, рівень виконавської культури, посад в установах культури та ДМШ і ДХШ.

При цьому актуальна сьогодні неформальна освіта (участь у численних концертних виступах, організаційно-культурних заходах тощо) також мала б виконувати важливу професіоналізуючу роль у процесі становлення фахівця, однак вона не реалізує цієї функції через відсутність коштів у самих коледжів для здійснення гастрольних поїздок та всього того, що з ними пов'язано, зокрема й слухацької аудиторії, купівлі нових музичних інструментів (ціна на які, через відсутність вітчизняних фабрик із їх виробництва не дає змоги це зробити), нот, методичної літератури, костюмів і ще безлічі того, в площині чого має формуватися справжній професіонал. Та й фаховий (музичний чи загалом мистецький) рівень педагогічного корпусу викладачів цих коледжів підтверджував його достатню спроможність працювати на підготовку фахівців саме для сфери дозвілля (яка сьогодні вкрай потрібна не лише для релаксації населення, але й для психологічної його адаптації після дії так званих реформ, які щодня «звалюються» йому на голову і лише призводять до соціальної напруги та фактично шоку), а не на сферу професіонального мистецтва, у значної кількості яких бракує професіональної освіти та сценічного (концертного) досвіду. І відповідна статистика стосовно фізичного та морального здоров'я нації також загальновідома і потребує різнобічного його покращення [1].

Урешті-решт, ця кількість середніх спеціальних навчальних закладів, зміни їх назви і навчальних планів та освітньо-професійних програм у них лише заплує і без того дезорієнтованого абітурієнта стосовно обрання майбутньої професії. Нагадаємо передісторію питання.

Починаючи від 2015 р., коли в новий Класифікатор спеціальностей впроваджено нову спеціальність і для коледжів культури 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» (МСКД) замість спеціальності «Народна художня творчість» (НХТ), можна було сподіватися, що сфера культури регіонального рівня через декілька років отримає достатньо кваліфіковане підґрунтя для розпочатих реформ, адже в навчальних планах цієї спеціальності, виходячи з наявного державного стандарту (навіть зважаючи на певну самостійність у доборі професійно орієнтованих дисциплін із боку укладачів цих планів та адаптацію під «свій» заклад у частині дисциплін навчального плану за

вибором студента), закладено чимало вкрай потрібних курсів, пов'язаних із піар-технологіями, корпоративною культурою, основами менеджменту, міжгалузевими контактами, а також економічним блоком дисциплін, урешті-решт, без знання основ яких сьогодні жодна освітня структура не здатна позиціонувати себе у просторі сучасної культурної практики чи політики.

У той же час, не вдаючись у суть проблеми, пов'язаної з підготовкою фахівців у сучасних коледжах культури і мистецтв, що вимагає окремого ґрунтовного аналізу, її якість та напрям можна виявити за іншими параметрами чи індикаторами а саме – де, та на яких освітньо-кваліфікаційних рівнях і спеціальностях *продовжують* подальшу власну фахову підготовку випускники цих коледжів спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності», які, виходячи з чинного диплома та, власне, й самого процесу цієї професійної підготовки, мали б вступати до ЗВО на тотожну спеціальність, також запроваджену уже в новітню добу, що було б цілком логічним, поглиблюючи таким чином здобуті знання та практичний досвід і маючи освітню перспективну вертикаль, адже в університеті цей напрям розгортається, поза сумнівом, на значно глибшому рівні, виходячи навіть із «технічних» можливостей університету та його кадрового потенціалу і між університетських контактів.

Утім, аналіз результатів вступної кампанії, до прикладу, у 2020 р. в РДГУ [3] засвідчив, що переважна більшість цих випускників коледжів вступає на навчання в подальшому виключно на мистецькі спеціальності, пов'язані з театральною режисурою, хореографією та широким вибором спеціалізацій музичного мистецтва чи музично-педагогічного факультету з орієнтацією на педагогічну роботу в ДМШ чи ЗОШ, що дає підстави стверджуватися у думці про те, що навчальний процес у тепер уже фахових коледжах культури і мистецтв продовжує розгортатися у старому руслі, тобто у рамках колишньої спеціальності «Народна художня творчість», орієнтованої на сферу скоріше професійного мистецтва в розмаїтті його виявів, а не у якості *менеджера* культурного простору (фахівця з іншим набором практичних навичок (компетенцій) та баченням сучасного культурного простору загалом), базованого на широких вимірах художньої складової. І випускники якої не здобувши, відповідно, більш-менш глибоких знань чи практичних навичок в аналізованому (організаційно-економічному) напрямі, обирають традиційно легший для себе шлях – вступають на названі вище спеціалізації музичного, хореографічного, театрального чи декоративно-прикладного напрямів, тобто на ті, за якими фактично, *мабуть*, і здійснюється сьогодні освітній процес у коледжах культури, включаючи й найбільш уразливий сегмент навчання – організацію різних видів практичної підготовки.

Це підтвердило і наше спілкування [3] з абітурієнтами-випускниками згаданих вище фахових коледжів, які також стверджували, що напрями подальшої спеціалізації, зокрема культурологія, музеєзнавство та менеджмент соціокультурної діяльності як наукові чи освітні програми та й практичні сфери майбутньої творчої самореалізації, їх не цікавлять (!?).

Тоді як випускники бакалавріату названих вище мистецьких спеціальностей вже інститутів мистецтв гуманітарних чи гуманітарно-педагогічних ЗВО виявляють більше зацікавлення саме спеціальністю 028 «МСКД», усвідомлюючи, що навички і професійні компетенції, здобуті на цій спеціальності, а також різноманітні види практик, що організуються під час навчання, науково-дослідна діяльність у процесі підготовки бакалаврського дослідження та участі у традиційних уже для ЗВО науково-практичних конференціях, круглих столах тощо, швидше знадобляться їм у подальшій організаційно-культурній діяльності, ніж освіта за напрямом «Музичне (театральне) мистецтво» у безпосередній практичній роботі у мережі ДМШ, ДХШ та інших аналогічних освітніх закладах. Та й у разі виїзду за межі України (що робить значна частина молодих людей) знання і практичні навички, здобуті на спеціальності «МСКД», їм знадобляться більше.

Професійна ж сцена у широкому сенсі цього слова по завершенню навчання в коледжах для переважної більшості молодих людей не є предметом подальшої творчої самореалізації навіть гіпотетично. І лише тут все стає на свої місця.

Вище наведене можна пояснити тим, що не лише у ЗВО, але й сучасному коледжі культури і мистецтв є також чимало проблем із студентським складом, а відтак і неможливістю сформувати там повноцінні художні колективи, на базі яких можна було б здобути додаткові професійні компетенції як у спілкуванні безпосередньо з мистецтвом, доповнюючи традиційну лекційно-практичну (семінарську) систему організації навчання, так і в питанні організаційно-культурному – через створення власних художніх колективів чи гуртків у сфері дозвілля, на базі яких можна було б суттєво покращити професійні навички стосовно знань із низки професійно-орієнтованих дисциплін («Аранжування», «Оркестровка», «Читка хорових чи оркестрових партитур» тощо), без чого керівник художнього колективу не відбудеться в принципі. Та й згадана вже культурна інфраструктура районів значно поступається за своїм потенціалом обласним центрам, де у переважній більшості зосереджені ЗВО III-IV рівнів акредитації. А відтак і «добрати» інформацію з власного практичного позаурочного досвіду, а

також почути якісні професійні художні колективи чи окремих виконавців у містах значно простіше і доступніше. Як і ефективнішим є там фахове спілкування з колегами-професіоналами.

Висновки. Тож, як бачимо, перенасиченість українських теренів навчальними закладами з різноманітними, потрібними в принципі для галузей народного господарства та й бізнесу спеціальностями, зовсім не свідчить про якість здобутих там компетенцій і фахових навичок та можливість молоді працювати за обраним напрямом, а відтак залишає галузь (у даному випадку – сферу культури) на одинці зі своїми проблемами.

Відтак, на часі – ревізія наявного освітнього потенціалу, принаймні, критична оцінка педагогічного досвіду функціонування цього типу навчального закладу, тим більше, що Закон України про фахову передвищу фахову освіту (2019 р.) це й передбачає повною мірою. Та й об'єднані територіальні громади, слабкі сьогодні в організаційно-культурному та фінансовому плані, все активніше набувають так потрібний їм організаційний досвід. І саме вони стимулюватимуть скоро підвищення професійної кваліфікації усіх працюючих у їхніх структурах молодих людей.

А перейменування названого вище типу ЗВО у фаховий коледж має надати йому й відповідного, потрібного для галузі культури районного рівня у переважній більшості, спрямування. Адже результативність будь-яких реформ завжди корелюється з кадровою компетенцією тих, хто ці реформи здійснює чи планує це робити ще навчаючись.

Список використаної літератури

1. Аналітична доповідь Національного інституту стратегічних досліджень до щорічного послання Президента України до Верховної Ради України про внутрішнє і зовнішнє становище України. <https://niss.gov.ua/publikacii/poslannya-prezidenta-ukraini/analitichna-dopovid-do-schorichnogo-poslannya-prezidenta-4>.
2. Виткалов С. В. Регіональний сільський клуб і проблеми його подальшого функціонування. *Вісн. нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* № 2. 2018. С. 92–96; Виткалов С. В. Культурологічна освіта як основа культурної діяльності в краї. *Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності*: монографія. Рівне: ПП ДМ, 2012. С. 71–99.
3. Приватний архів Виткалова С. В.
4. Яремака Н. С. Формування інформаційної компетентності майбутніх менеджерів індустрії дозвілля у процесі професійної підготовки: дис... канд. пед. наук: спец.: 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2016. 201 с.; Чернявська О. В. Професійна підготовка фахівців [для галузі] культури в середніх спеціальних закладах України (друга половина ХХ – початок ХХІ століття): дис...канд. пед. наук, спец. 13.00.01 Теорія та методика професійної освіти. Полтава: ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2020. 326 с.

References

1. Analitichna dopovid Natsionalnoho instytutu stratehichnykh doslidzhen do shchorichnoho poslannia Prezydenta Ukrainy do Verkhovnoi Rady Ukrainy pro vnutrishnie i zovnishnie stanovyshche Ukrainy. <https://niss.gov.ua/publikacii/poslannya-prezidenta-ukraini/analitichna-dopovid-do-schorichnogo-poslannya-prezidenta-4>.
2. Vytkalov S. V. Rehionalnyi silskyi klub i problemy yoho podalshoho funktsionuvannya. *Visn. Nats. akad. kerivnykh kadrov kultury i mystetstv.* № 2. 2018. S. 92–96; Vytkalov S. V. Kulturolohichna osvita yak osnova kulturnoi diialnosti v krai. *Rivnenshchyna: kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti: monohrafiia.* Rivne: PP DM, 2012. S. 71–99.
3. Pryvatnyi arkhiv Vytkalova S. V.
4. Yaremaka N. S. Formuvannya informatsiinoi kompetentnosti maibutnykh menezheriv industrii dozvillia u protsesi profesiinoi pidhotovky: dys... kand. ped. nauk: spets.: 13.00.04 «Teoriia i metodyka profesiinoi osvity». Poltava : PNPУ im. V. H. Korolenka, 2016. 201 s.; Cherniavska O. V. Profesiina pidhotovka fakhivtsiv [dlia haluzi] kultury v serednikh spetsialnykh zakladakh Ukrainy (druha polovyna KhKh – pochatok KhKhI stolittia): dys...kand. ped. nauk, spets. 13.00.01 Teoriia ta metodyka profesiinoi osvity. Poltava: PNPУ im. V. H. Korolenka, 2020. 326 s.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ И ПРОБЛЕМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ОТРАСЛИ

Виткалов Владимир Григорьевич – кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии и музееведения, Ровенский государственный гуманитарный университет, Ровно
Куклинская Виктория Владимировна – преподаватель Дубенского профессионального колледжа культуры и искусств РГГУ, г. Дубно

Оказывается специфика функционирования профессионального колледжа культуры и искусств в системе специального образования в современных условиях, в частности его новой специальности 028 «Менеджмент социокультурной деятельности». Эффективность выпускников и система организации учебного процесса в данном материале коррелирует с информацией приемной комиссии ЗВО III–IV уровней аккредитации. Отмечается корреляционная зависимость профессионального образования с потребностями практики. Эффективности деятельности сети этих учреждений можно достичь, по мнению авторов, только при условии изучения потребностей практики и согласование учебных планов данных колледжей с системой организации учебного процесса в ЗВО.

Ключевые слова: професійний коледж культури і мистецтв, навчальний процес, організація професійного освіти, випускники.

PROFESSIONAL COLLEGE OF CULTURE AND ARTS AND THE PROBLEMS OF OPERATING THE INDUSTRY

Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Kuklynska Viktoriia – lecturer at Dubno Professional College of Culture and Arts Rivne State Humanitarian University, Dubno

The specificity of the functioning of the professional college of culture and arts in the system of special education in modern conditions, in particular, its new specialty 028 "Management of sociocultural activities" is shown. The effectiveness of graduates and the system of organization of the educational process in this material correlates with the information of the admissions committee of higher educational institutions III–IV of levels of accreditation. The correlation dependence of professional education on the needs of practice is noted. According to the authors, the effectiveness of the chain of these institutions can be achieved only if the needs of practice are studied and the curricula of these colleges are coordinated with the system of organization of the educational process in higher educational institutions.

Key words: professional college of culture and arts, educational process, organization of professional education, graduates.

UDC 477.7.11.28

PROFESSIONAL COLLEGE OF CULTURE AND ARTS AND THE PROBLEMS OF OPERATING THE INDUSTRY

Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Kuklynska Viktoriia – lecturer at Dubno Professional College of Culture and Arts Rivne State Humanitarian University, Dubno

The relevance of the problem. Transformation processes in the young Ukrainian state provide significant changes in the system of its special education. In this regard, the colleges of culture and arts, which belong to this chain have also begun to change educational paradigms. The forms of these changes and the leading directions of transformations of the educational process are the relevance of the chosen problem.

The scientific novelty of the study is revealed in the attempt to clarify the essence of the educational process in colleges of culture and arts, based on the Law of Ukraine «On Professional pre-higher. Education» (2019), the main provisions of which make many significant changes in the organization of various forms of education, stimulate the teaching staff of colleges to meet the needs of practice more effectively. It is emphasized that the modern educational process in colleges of culture and arts is not fully correlated with the new specialty 028 «Management of sociocultural activities» established in colleges and in the chain of higher educational institutions III–IV of levels of accreditation. This is confirmed by the analysis of the results of the admission campaign, which showed that graduates of the above specialty colleges plan to continue their studies at universities exclusively in art specialties.

The practical significance of the study is in the proposal for colleges, the essence of which is to coordinate the curriculum and the programme of the above specialty with a similar specialty of higher education, which will give a perspective to both college graduates and modern practice. After all, the main problem of the chain of cultural institutions is the professional weakness of the staff of the heads of clubs, houses of culture and their methodological services. Elimination of this imbalance will change the situation in the field of culture and will stimulate higher education institutions to continue the development of new methods with future specialists in this specialty.

Key words: professional college of culture and arts, educational process, organization of professional education, graduates.

Надійшла до редакції 5.10.2020 р.

УДК 364.08

ОРГАНІЗАЦІЙНА КУЛЬТУРА: ЧИННИК ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СОЦІАЛЬНИХ СЛУЖБ

Добіна Тетяна Геннадіївна – Ph.D, кандидат культурології, доцент кафедри соціології та соціальної роботи, ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет», м. Маріуполь

<https://orcid.org/0000-0002-4830-2679>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.375>

tatyanadobina@gmail.com

Висвітлено важливий специфічний напрям культурного облаштування й обслуговування – особливості організаційної культури у сфері соціальних служб. Визначено специфіку особливостей організаційної культури у сфері соціальних служб та зазначено її практичну значимість як стимулюючого чинника в покращенні якості соціального управління. Обґрунтовано можливість удосконалення збалансованого функціонування усього спектру соціальних служб в умовах організаційної культури за рахунок інтегрованої взаємодії усіх складових сучасного управління.

Ключові слова: організаційна культура, соціальні служби, соціальне управління, соціальні послуги, стиль керівництва.

Постановка наукової проблеми. Глобальна цифрова трансформація суспільства початку XXI ст. обумовила актуалізацію проблеми вдосконалення ролі управлінського апарату на усіх рівнях, зокрема й на державному. Це, своєю чергою, передбачало ґрунтовне переосмислення парадигми управління процесами і управлінської діяльності працівників: осучаснення змісту модифікації організаційної культури з метою інтенсифікації впливу рішень і дій керівних структур, органів управління, осіб.

Стан наукової розробки проблеми. В процесі вивчення чинників розвитку соціальної інфраструктури та її керівного складу, вимальовується і феноменальна роль організаційної культури: в працях вітчизняних і зарубіжних науковців і соціологів-практиків застосовуються різні підходи. Зокрема, опрацювання наявних наукових джерел із досліджуваної проблематики свідчить, що серед зарубіжних науковців, які досліджують можливості впливу організаційної культури на ефективність менеджменту, слід відзначити роботи Р. Акоффа, Д. Денісона, Е. Долана, К. Камерона та Р. Куїнна, М. Кастельса, Е. Кеннеді, Р. Лінтона, У. Оучі, С. Роббінза, Г. Хофстеда, Е. Шейна та ін.

У своїх дослідженнях вони акцентують увагу на доказах реальності впливу організаційної культури на рівень ефективності менеджменту. Важливо, що переваги конкретних моделей управління в їхніх працях розкриваються через особливості організаційної культури соціальних служб або через певний комплекс елементів цієї культури, котрі визначені як імовірні інструменти позитивного впливу на результати діяльності підприємства.

Розкриття численних проблем стосовно досягнення високої якості організаційної культури потребувало комплексного підходу до вивчення кожної взаємозалежності між компонентами усієї системи соціальних служб. Тому, значимими стають теоретичні розробки щодо витоків, формування і змісту такого явища як органічне співіснування індивіда і соціуму, а за великим рахунком, і суспільства. У цьому відношенні корисними і цінними виявилися праці М. Вебера, Т. Парсонса, П. Сорокіна, котрі складають теоретичне підґрунтя у подальшому поглибленому опануванні теорії культурного буття людства.

У вітчизняному науковому колі, коли експлікація організаційної культури лише починається і ще не набула належного рівня та системного характеру, слід відзначити роботи І. Борисюка [8], А. Воронкової [9], В. Захарчина [4], В. Кириченко [6], В. Усачевої [11], Г. Хаєт [7], О. Харчишиної [12], З. Шершньової [13] та ін., присвячені виявленню особливостей корпоративної культури, вивченню, систематизації і класифікації їх характерних рис. Показово, що підвищена предметна увага при цьому приділяється феномену особистісної трудової мотивації індивіда та методам її культивування в установах соціального змісту діяльності. Зауважимо, що йдеться про мотивованість до якісної й оперативної праці в умовах високої організаційної культури, що забезпечує застосування новітніх методів і засобів виробництва та надання послуг.

Попри існування численних аналітичних і наукових розробок із відносно нової для теорії менеджменту, але дотичної до нашої теми соціокультурної проблематики, потребує розгляду багато суттєвих питань, продиктованих техногенним чинником і пов'язаних із взаємодією тандему «організаційна культура» та «модель управління».

А отже, **актуальність даного дослідження** вбачається в перспективній доцільності визначення й конкретизації внутрішніх залежностей і практичної значимості організаційної культури як стимулюючого чинника в покращенні якості соціального управління.

Тому **метою даного дослідження** є висвітлення суттєвого впливу підвищення рівня організаційної культури на вдосконалення діяльності управлінської системи соціальних служб.

Виклад основного матеріалу. Ефект раціонального якісного управління на державному рівні має трансформуватись у соціально орієнтовані новації, що відповідає очікуванням і потребам сучасного суспільства, націленого на позитивні впливи науково-технічних відкриттів і досягнень: зокрема у вирішенні глобальних проблем, передусім стосовно захисту здоров'я, життя, безпеки людей. Тому динамічна глобальна необмежена інформатизація суспільних потреб і процесів обумовила інноваційний підхід до надання консультативної допомоги населенню в плані дотримання вимог і принципів діяльності послугової сфери та вдосконалення її організаційної культури.

Необхідно зазначити, що у вивченні проблеми організаційної культури важливе місце належить соціальному аспекту, котрий стосується основної складової цього явища – соціальної служби. З моменту формування і в процесі подальшого розвитку вона структуризується і підпорядковується своїй власній логіці, особливо в разі забезпечення її функціонування належним фаховим супроводом та потребує якісного професійного аналізу. Це дає можливість доказово визначити роль і місце організаційної культури у варіативному оцінюванні новітніх управлінських стратегій чи певних окремих намірів та задумів, а також виявляти додаткові незадіяні внутрішні ресурси вже діючих моделей управління.

Організаційна культура поєднує в собі традиційне планування та філософію життєдіяльності будь-якого підприємства, закладу чи установи. Проте, ефективний поступ соціального об'єкту неможливий без свідомого урахування визначальних напрямів діяльності, пріоритетів мотивації та раціональної розстановки керівних кадрів. До того ж, відповідального підходу потребує градація соціальних цінностей та критеріїв службової поведінки, сповідуваних у даному трудовому колективі чи конкретному середовищі.

У літературі по-різному трактується поняття організаційна культура: як система соціально-психологічних та управлінських комунікацій [1], як система переконань, установок, цінностей і норм поведінки, що підтримуються і виконуються зацікавленим контингентом [2], як особлива сфера управлінської діяльності, котра координує функціонування усього комплексу належним чином розподілених професійних, інтелектуальних, матеріальних й виконавчо-трудова ресурсів та здійснює контроль і оцінювання результатів праці [10].

У результаті опрацювання теоретичних і науково-дослідницьких матеріалів щодо культурного аспекту в підходах оцінювання ролі керівних структур, поглиблюється й деталізується розуміння того, що в цілому організаційна культура є складним – методологічно вибудованим – механізмом, певного суспільного процесу. Слід наголосити, що важливість цього сектора в діяльності сфери соціальних служб абсолютно логічна, бо він сформований зусиллями злагодженої співпраці трудового колективу і блоку керівних органів, синергічна діяльність яких, починаючи від проектно-технічних розробок, націлена на реалізацію планів, дій, відносин і правил та ціннісних орієнтацій з метою всебічної адаптації до умов сучасного соціального середовища. Реалізація цих організаційно-трудова напрямів сприяє підвищенню якості управління діяльністю організації і забезпеченню творчої спрямованості виробничих процесів.

Вивчення певного обсягу накопиченого досвіду показало, що вибір системи морально-етичних та організаційно-заохочуваних цінностей і традицій, а отже і рівень ефективності чинної в соціальному закладі моделі організаційної культури в цілому істотно залежить від галузі його діяльності, а відповідно і від контингенту відвідувачів та клієнтів. Тому важливо визначити ті внутрішні ресурси, котрі реально й вагомо впливають на підвищення ролі управлінської системи соціальних служб, щоб і далі цілеспрямовано вдосконалювати весь порядок надання соціальних послуг людям, тобто забезпечувати стабільну дієздатність і необхідну продуктивність всього комплексу.

Виявляється, що підвищену увагу привертає не лише науковий інтерес до соціальної проблематики, але й високий попит на ту державну й суспільну підтримку, яку реально й законно отримує постраждала особистість як рівноправний член громадської спільноти даної держави.

Принагідно зауважимо, що в контексті вищесказаного відносно організаційної суті соціальної служби та функціонування її підрозділів йдеться про офіційно заснований об'єкт, призначений для виконання роботи певного змісту, чим обумовлена ідентифікація соціальної роботи з професійною діяльністю, котра законодавчо спрямована на забезпечення кваліфікованої допомоги особам або певним категоріям населення, котрі опинились в екстремальних умовах.

Метою покращення соціальних умов та удосконалення їхньої діяльності є розширення якості життєвих можливостей кожного члена суспільства, який потрапив в складне становище. Соціальні служби покликані виконувати широкий спектр завдань, серед яких здійснення різнопланової соціальної підтримки, а саме: покращення соціально-побутових умов, надання правових, медичних, психологічних, педагогічних та інших видів соціальних послуг, покращення життєвих умов, організація проведення реабілітації та адаптації людей, що опинилися у скрутні через об'єктивні життєві обставини.

Специфіка діяльності співробітників соціальних служб полягає в тому, що вони представляють суспільні інтереси та повинні виконувати зобов'язання держави на законодавчому рівні. Тому важливе значення має креативність носіїв організаційної культури, особливо у формуванні унормованої системи критеріїв цінностей взаємодопомоги, котрі складаються на принципах гуманізму.

Важливим інструментом у процесі надання соціальних послуг виявляється стиль і характер спілкування і поведінки персоналу соціальних служб у роботі з відвідувачами.

У цьому плані доречним може бути впровадження в практику соціальної діяльності сучасного принципу спілкування на «суб'єкт-суб'єктному» рівні, що передбачає здатність чути й розуміти

співрозмовника» [3]. Тобто, з'ясування суті проблем і можливостей їх вирішення відбувається «на хвилі відчуття рівноправності й рівноцінності, бачити і сприймати свого *vis-a-vi*», відчувати його стан і потреби, намагатись налагодити «психологічне взаєморозуміння в плані обміну думками»: передусім вникати в сенс висловлювань співрозмовника, перед усім шляхом уважного вислуховування з метою зрозуміти його аргументи й міркування за правилами взаємодовіри та з дотриманням не лише коректності і взаємоповаги, але й належного рівня готовності посприяти вирішенню його питань [3].

Цілеспрямованої уваги потребує інноваційний характер вимог і принципів функціонування соціальних служб та їхньої організаційної культури. Дослідження внутрішніх залежностей управлінських реальних практик довели, що ефективність діяльності управлінських структур залежить від того, наскільки модель керування відповідає найсуттєвішим життєвим потребам і цінностям, адже саме вони визначають суть і значимість будь-якої соціальної мікрокультури.

Конкретніше це означає, що принципово змінюється ставлення до соціального працівника: робітник соціальної сфери за новими підходами почувається не лише підлеглим виконавцем, тобто підконтрольним об'єктом управління, а як повноправний суб'єкт із належним набором соціальних характеристик та професійних знань і особистісних здібностей до якісного виконання посадових обов'язків: його цінність полягає і в належній трудовій мотивації та схильності до оптимальних міжособистісних взаємин із колегами і керівництвом.

Стосовно організаційно-культурної атрибутики у сфері соціальної діяльності слід визнати, що вона найбільш значима для початківців, нових працівників і представлена набором предметів і знаків символіки, що традиційно напрацьований за період існування організацій. До цього набору відносять і колективні традиції як такі, і професійну етику спеціалістів та особливості комунікативних зв'язків між ними.

Слід відзначити, що офіційно регламентовані внутрішні правила і режим роботи охоплюють повну послідовність повсякденного керування трудовими й виробничими процесами згідно з графіком організації праці. Це значною мірою сприяє поліпшенню дисциплінарного порядку і мотиваційних настроїв персоналу, а також підвищує його зацікавленість у нарощуванні ефективності праці свого соціального закладу.

Для повної реалізації такого раціонального варіанту необхідно прагнути, щоб напрацьовані рішення й принцип організаційної культури були прийняті і підтримувались усіма членами колективу.

Усі ці, пов'язані між собою компоненти трансформуються у зміст поняття організаційна культура соціальної сфери, а її формування об'єктивно надає стійкості певній системі цінностей і установок, які складаються в колективі, створюючи можливості конструктивного впливу на службову поведінку персоналу. Таким чином, керівники соціальних служб можуть прогнозувати поведінку своїх працівників виходячи з загальної корпоративної культури організації.

З метою вдалого творення будови організаційної культури слід враховувати її визначальні складові, а саме: філософію призначення організації, котра має бути спрямована на задоволення потреб клієнтів; принципи й цінності, що декларуються в колективі; традиції, засвоєні усіма членами колективу; організаційну поведінку, що має стійкі позитивні стереотипи, звичні традиції, норми й правила, властиві даному сегменту культури.

Висновки. В сучасних умовах управлінська діяльність у сфері соціальної роботи набуває все більшого значення, особливо в умовах зростання ролі організаційної культури. Особливої уваги потребує дослідження, осмислення проблем і адекватна інноваційна система соціальних реорганізацій такого підрозділу як організаційна культура. Цей процес потребує ретельного вибору методів оцінювання стану культурних ознак і механізмів в організації соціальної сфери, котрі повинні забезпечити не достовірне встановлювання ситуації й відобразити її суттєві особливості. Такі дані складають фундамент для подальшого вдосконалення та розвитку організаційної культури конкретного об'єкту, з яких складається увесь комплекс організаційної культури установи в цілому. Стиль керівництва, професійна етика, бездоганний характер міжособистісних комунікацій як елементи організаційної культури повинні бути прийняті усіма членами колективу – це сприятиме підвищенню ефективності управління та покращення якості обслуговування клієнтів, потребам і сподіванням якої і призначена сама ідея соціальної культури як продукту людської уваги і чуйності.

Отже, лише шляхом науково обґрунтованого вдосконалення можна досягнути збалансованого функціонування усього спектру соціальних служб, тільки в умовах найсучаснішої організаційної культури можна розраховувати на інтегровану взаємодію усіх складових та максимально ефективну роль управління динамічним процесом забезпечення необхідної допомоги й підтримки в скрутних соціальних ситуаціях.

Список використаної літератури

1. Аксеновська Л. М. Ордерная модель организационной культуры : монография. Москва: Академический проект: «Трікста», 2007. С. 303. 1934.

2. Буянкіна М. А. Проблема психического выгорания личности и организационная культура. *Вестник КДУ им. Н. О. Некрасова*. Вип. 3. 2008. С. 47–51.
3. Добіна Т. Г. Вплив близького оточення як чинника соціалізації на формування обдарованої особистості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. : РДГУ. 2019. Вип. 33. С. 32–36.
4. Захарчин Г. М. Механізм формування організаційної культури машинобудівного підприємства : монографія. Львів: Вид-во Нац. Ун-ту «Львівська політехніка», 2009. 276 с.
5. Камерон К., Куинн Р. Диагностика и изменения организационной культуры / пер. с англ. И. В. Андреевой. СПб.: Питер, 2001. 320 с.
6. Кириченко В. Прогнозування поведінки персоналу в період змін на підприємстві. *Соціальна психологія*. 2004. № 2 (4). С. 122–133.
7. Корпоративна культура : навч. посіб. / Хаєт Г. Л., Єськов О. Л., Хаєт Л. Г. та інш. / за заг. ред. Хаєта Г. Л. Київ: ЦУЛ, 2003. 403 с.
8. Корпоративне управління в Україні: інтелектуальний капітал, персонал, якість : монографія / Борисюк І. О., Дяченко Т. О., Дяченко О. О. та ін. Київ: Наук. думка, 2010. 616 с.
9. Корпорації: управління і культура : монографія / Воронкова А. Е., Бабяк А. Е., Коренев Е. Н., Мажура І. В. Дрогобич: Вимір, 2006. 376 с.
10. Погребняк В. А. Культура організації як об'єкт регулярного управління. *Питання управління підприємством*. 2005. № 1 (13). С. 59.
11. Усачова В. В. Організаційна культура в транзитивній економіці: політекономічний аспект: автореф. дис. канд. екон. наук.: 08.01.01 Донецьк, 2003. 15 с.
12. Харчишина О. В. Формування організаційної культури в системі менеджменту підприємств харчової промисловості : монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ, 2011. 290 с.
13. Шершньова З. Є., Оборська С. В. Стратегічне управління: навч. посіб. Київ : КНЕУ. 1999. С. 66–84.

References

1. Aksenovska L. M. Orderna model orhanizatsiinoi kultury : monohrafiia. M.: Akademichnyi proekt: «Trikssta», 2007. S. 303. 1934.
2. Buiankina M. A. Problema psikhichnoho vyhorannia osobystosti i orhanizatsiina kultura. Vistnyk KDU im. M. O. Nekrasova. Vyp. 3. 2008. S. 47–51.
3. Dobina T. H. Vplyv blyzkooho otocennia yak chynnyka sotsializatsii na formuvannia obdarovanoi osobystosti. Ukrainka kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb. : RDHU. 2019. Vyp. 33. S. 32–36.
4. Zakharchyn H. M. Mekhanizm formuvannia orhanizatsiinoi kultury mashynobudivnoho pidpriumstva : monohrafiia. Lviv: Vyd-vo Nats. Un-tu «Lvivska politekhnik», 2009. 276 s.
5. Kameron K., Kuynn r. Diahnostyka ta zmina orhanizatsiinoi kultury / per. s anhl. I. V. Andrieievoi. SPb.: Pyter, 2001. 320 s.
6. Kyrychenko V. Prohnozuvannia povedinky personalu v period zmin na pidpriumstvi. Sotsialna psykholohiia. 2004. № 2 (4). S. 122–133.
7. Korporatyvna kultura : navch. posib. / Khaiet H. L., Yeskov O. L., Khaiet L. H. ta insh. / za zah. red. Khaieta H. L. Kyiv: TsUL, 2003 403 s.
8. Korporatyvne upravlinnia v Ukraini: intelektualnyi kapital, personal, yakist : monohrafiia / Borysiuk I. O., Diachenko T. O., Diachenko O. O. ta in. Kyiv: Naukova dumka, 2010. 616 s.
9. Korporatsii: upravlinnia i kultura : monohrafiia / Voronkova A. E., Babiak A. E., Koreniev E. N., Mazhura I. V. Drohobych: Vymir, 2006. 376 s.
10. Pohrebniak V. A. Kultura orhanizatsii yak obiekt rehuliarnoho upravlinnia / Pytannia upravlinnia pidpriumstvom. 2005. № 1 (13). S. 59.
11. Usachova V. V. Orhanizatsiina kultura v tranzytyvni ekonomitsi: politekonomichnyi aspekt: avtoref. dys. ... na zdobuttia nauk. stupenia kand. ekon. nauk.: 08.01.01 Donetsk, 2003. 15 s.
12. Kharchyshyna O. V. Formuvannia orhanizatsiinoi kultury v systemi menedzhmentu pidpriumstv kharchovoi promyslovosti : monohrafiia. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU, 2011. 290 s.
13. Shershynova Z. Ye., Oborska S. V. Stratehichne upravlinnia: navch. posib. K.: KNEU. 1999. S. 66–84.

ОРГАНИЗАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА: ФАКТОР ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНЫХ СЛУЖБ

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

Отражено важное специфическое направление культурного обустройства и обслуживания – особенности организационной культуры в сфере социальных служб. Определена специфика особенностей организационной культуры в сфере социальных служб и отмечена ее практическая значимость как стимулирующего фактора в улучшении качества социального управления. Обоснована возможность совершенствования сбалансированного функционирования всего спектра социальных служб в условиях организационной культуры за счет интегрированного взаимодействия всех составляющих современного управления.

Ключевые слова: організаційна культура, соціальні служби, соціальне управління, соціальні услуги, стиль керівництва.

ORGANIZATIONAL CULTURE: A FACTOR OF INCREASING THE EFFICIENCY OF FUNCTIONING OF SOCIAL SERVICES

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

The important specific direction of cultural arrangement and service – features of organizational culture in the field of social services is covered. The specifics of the features of organizational culture in the field of social services are determined and its practical significance as a stimulating factor in improving the quality of social management is indicated. The possibility of improving the balanced functioning of the whole spectrum of social services in the conditions of organizational culture due to the integrated interaction of all components of modern management is substantiated.

Key words: organizational culture, social services, social management, social services, leadership style.

UDC 364.08

ORGANIZATIONAL CULTURE: A FACTOR OF INCREASING THE EFFICIENCY OF FUNCTIONING OF SOCIAL SERVICES

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

The aim is to highlight the significant impact of increasing the level of organizational culture on improving the management system of social services.

Summary. In modern conditions, management activities in the field of social work are becoming increasingly important, especially in the growing role of organizational culture. Particular attention needs to be paid to research, comprehension of problems and an adequate innovative system of social reorganizations of such a unit as organizational culture. Thus, only by scientifically grounded improvement can be achieved by a balanced functioning of the whole range of social services only in the most modern organizational culture can count on the integrated interaction of all components and the most effective part of the dynamic process of providing the necessary assistance and support in difficult social situations.

The scientific novelty is to determine the specifics of the organizational culture in the field of social services and justify its practical significance as a stimulating factor in improving the quality of social management.

The practical significance. Improving the level of organizational culture it will improve management and improve customer service, the needs and expectations of which is the very idea of social culture as a product of human attention and sensitivity.

Key words: organizational culture, social services, social management, social services, leadership style.

Надійшла до редакції 25.11.2020 р.

УДК 3.304.39(394)

МІНІМАЛІЗМ, ДЗЕН, КАРАНТИН У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ: СПРОБА УСВІДОМЛЕНОГО СПОЖИВАЦТВА

Пригода Таміла Миколаївна – кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки. м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-3251-516X>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.376>
tamprygoda@gmail.com

Стаття присвячена виявленню культурних тенденцій під час пандемії коронавірусу і карантину. Зокрема, увага звертається на сферу повсякденності, мінімалістичні стильові особливості сучасного дизайну та моди, що складаються під впливом дзен-буддистської естетики та критичного ставлення до споживацтва. Розглядаються процеси трансформації у споживацькому середовищі, внаслідок якого формуються і розвиваються екологічна мода, усвідомлене і соціально відповідальне споживацтво, мінімалізм у дизайні та побуті, контрспоживацтво.

Ключові слова: споживацтво, культура, дзен, мінімалізм, мода, пандемія, карантин, річ.

Постановка проблеми. Пандемія коронавірусу та карантинні умови суттєво змінили смисловий ландшафт сучасної культури. Причому ці трансформації торкнулися без виключення усіх сфер суспільного життя. XX століття було щедрим на цивілізаційні активатори, що ставили людство на межу не лише в царині екзистенційних пошуків і тупиків, а й фізичного існування. Уся його коротка історія насичена війнами, переворотами, загрозами, запереченнями, насиллям, техногенними здобутками,

споживацькою телеологією, авангардними експериментами у мистецтві та архітектурі, радикальними і швидкісними змінами у моді та буденному житті. XXI ст. принесло не менш глибокі цивілізаційні метаморфози, що зуміли порушити напрацьовані століттями і десятиліттями певні критерії і параметри більш-менш комфортного існування навіть із планами і прогнозами на перспективу. Умовно кажучи, одним із показових чинників (і рушіїв) сучасної культури є споживацтво у найширшому сенсі, споживацьке суспільство і постійні спроби зробити його відповідальним, заощадливим, екологічним.

Карантинна ситуація змусила подивитися на цю проблему під дуже конкретним кутом зору, породивши не лише уможгливі концепції «здорового споживання» (як і здорового способу життя, харчування, спілкування тощо), а безпосередній досвід реалізації і ревізії цих беззаперечно цікавих рекомендацій – мінімалізації та екологізації споживацького середовища (дизайн, фешн, побут, світогляд). Такі, здавалося б, буденні речі виявилися дуже промовистими критеріями нових тенденцій у культурі.

Звичайно, ці проблеми не були новими. Ідеї повернення до більш природнього, здорового та адекватного існування час від часу піднімалися ще з Відродження і Просвітництва, зверненням до античності, на рівні теоретичних дискусій чи спроб практичної реалізації: звернення до східних практик життя, натуралістичні моделі існування, веганство, вегетаріанство, натуропатство, екологічні поселення, мінімалізм у побуті, дизайні, моді і т. п.

Огляд літератури. Якщо оглядати ці тенденції в їх ретроспективі, то можна констатувати, що спроби осмислення радикальних (із різною мірою зухвалості) культурних переорієнтацій і суспільних потрясінь були предметом рефлексії впродовж усього ХХ століття. Психологія у різних інтерпретаціях від З. Фрейда до Ю. Крістєвої, інтуїтивістські та ірраціоналістичні інтерпретації, починаючи з Н. Гартмана, А. Бергсона, ніцшеанські та шпенглеріанські ідеї, Франкфуртська школа (Е. Фром, Г. Маркузе, Т. Адорно, М. Хоркхаймер) присвятили свої праці саме процесам, що тотально вплинули на культуру, особливо (пост)сучасну культуру і на майбутнє людини. Актуальна культур-рефлексія теж не оминає цих проблем: Барт, Ю. Крістєва, У. Еко, Ж. Бодрійяр, М. Фуко, П. Козловскі, В. Подорога, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз і багато інших звертаються як до загальних тем сучасного існування людини у мінливому постмодерному світі, так і до більш конкретних і вужчих питань соціокультурної реальності (шизоаналіз, текст, семіотика, «смерть автора», симулякр, археписьмо, спокуса, різьма, констеляція тощо).

Вклад основного матеріалу. Однією з важливих тенденцій є переосмислення споживацьких інтересів та цінностей сучасної людини. Свого часу, ще Ж. Бодрійяр у роботі «Суспільство споживання: його міфи і його структури» (1970 р.) зауважував, що суспільство споживання – це суспільство самообману, де неможливі ні істинні почуття, ні культура, і де навіть достаток є наслідком дефіциту, що ретельно маскується і захищається, має статус закону виживання сучасного світу. Дослідник, заперечуючи будь-яку раціонально вмотивовану споживацьку культуру, радикально вважає, що маніпуляції споживацтвом пояснюють парадокси сучасної цивілізації, якій однаково необхідні бідність, війни й естетична медицина, що мають одну й ту ж мету – творення безконечних цілей для нарощування виробництва [2]. З багатьма моментами його досить песимістичних, провокативних і парадоксальних оцінок сучасного світу і його перспектив можна погодитися

Ще раніше філософ у своїй ранній роботі «Система речей» (1967 р.) зазначав, що сучасна ситуація з речами має ознаки трансцендентності, тобто потреба у речах має не функціональний чи вітальний характер, вона пов'язана передусім із модою, демонстрацією своєї статусності. Тому споживацтво, особливо у контексті модного і стильного дизайну, він називає «тотальним культурним примусом», «культурним тероризмом». Справді, загальні суспільні настрої 60-70-х років наповнювалися трансльованими мас-медіа, кіноіндустрією, рекламою, масовою культурою загалом таких гіпотетичних, утопічних образів «будинку мрії», численних інтерпретацій славнозвісної «американської мрії», і були досить далекі від критичного антиспоживацького дискурсу. Молодіжні студентські протести мали пацифістський, антиімперіалістичний, «антибатьківський» характер і, почасти, сприймалися як максималістські бунти тінейджерів. Бодрійяр писав: «Справді, споживацтво можна вважати характерною рисою нашої промислової цивілізації – але за умови, що ми раз і назавжди звільнимо це поняття від його звичного значення «процес задоволення потреб». Споживання – це не пасивний стан поглинання і присвоєння, що протиставляється активному стану виробництва, щоб урівноважити таким чином дві наївні схеми людської поведінки (і відчуження). Слід з самого початку заявити, що споживання є активний модус ставлення – не лише до речей, але й до колективу і до усього світу, - що у ньому здійснюється систематична діяльність та універсальний відгук на зовнішній вплив, що на ньому засновується уся система нашої культури» [3].

Представники Франкфуртської школи осмислювали принцип Великої відмови – свідомого опору різним формам відчуження, що поширені у нашому буденному житті. Так, Г. Маркузе в «Одномірній людині» (1964 р.) характеризував ілюзію свободи, що створюється на основі широкого

достатку і різноманіття товарів й послуг, котрі якраз посилюють форми соціального контролю над «життям, наповненого працею і страхом» [6].

Проблема відчуження, що хвилювала представників Франкфуртської школи в 60-і, не втратила своєї актуальності, а набула у наш час нових інтерпретацій. Так, розвиток цифрових технологій, дедалі більше поширення нових медіа, постійне ускладнення та урізноманітнення життєвих стратегій, пошук інших форм самовираження і самореалізації спонукали нові дискурси відчуження і «перетворених форм» (М. Мамардашвілі). Усе суспільне життя, ціннісні моменти, естетичні ідеали, виробництво у найширшому сенсі перетворюються у квазіфеномени і симулякри, витворюючи такий же симулятивний світ, блеф-простір. З іншого боку, відчуження породжує спроби і пошуки звільнення, почасти «чергового», позбавленого сутнісного імпульсу, з набутим симулятивним ефектом штучної органічності. З'являються екзистенційні стратегії, альтернативні культу успіху і життю на неймовірних швидкостях, що якраз і є характерними атрибутами споживацького суспільства: етичний мінімалізм, культура повільного осмисленого життя, вдумливого споживання, соціально відповідальної та екологічно безпечної моди, естетика дзен у сучасній філософії повсякденності. Пандемічна ситуація ще більше посприяла розвитку цих тенденцій, котрі вже формувалися у глибинах сучасної культури.

У контексті нашої теми важливо зауважити наступне. Поняття речі у полісемантичній культурологічній ситуації все ж може мати дуже різні значення і статуси. З одного боку, вона – втілення вищої (Божественної) творчості, часом нерукотворна, з іншого – суто матеріальний феномен, створений людиною чи перетворений нею. Саме від певної методологічної позиції і залежить розуміння речизму чи антиречизм. Ще один вимір речі: річ – текст, що містить багатшарову інформаційні змісти про культурну епоху, людину, подію тощо. Для нашого дослідження поняття речі асоціюється передусім із пристрасним і навіть паталогічним ставленням до накопичування речей, проектуванням їх на своє життя і його сенс, отождненням із речовими благами, багатством. «До фактів речизму можна віднести багато явищ накопичувального характеру, користолобство. Колекціонування, шопоголізм, будь-яка пристрасть до речового світу в характерологічному розумінні слова, тобто з певним відбитком фанатизму чи стійкої прихильності» [8].

Саме суспільство, «яке женеться за безглуздою і несвідомою ілюзією щастя» (Ж. Бодрійяр), неодноразово зверталося до цієї проблеми з різних, так би мовити, методологічних та ідеологічних позицій. Ці ідеї були близькі протестним студентським і молодіжним рухам у Європі, духовним пошукам хіпі, екзистенційно налаштованому театру, кінематографу, літературним течіям. Із часом контрспоживацький пафос трохи стих, але час від часу його заперечувальна енергія спалахувала в антиглобалістських та антиконс'юмеристських виступах і маршах. Карантинна і частково посткарантинна реальність дала натхненний поштовх для поглиблення і розвитку цих рухів, додаючи якихось нових змістів, практичних (технологічних) інтерпретацій, нових сфер поширення.

Так, одним із новітніх і модних трендів можна вважати екологічну моду – *Sustainability*, «час вдумливої моди». Європейські модні центри – Париж, Берлін, Лондон – в унісон заявляють, що мода – один із найбільших забруднювачів довколишнього середовища після нафтопереробної промисловості. Технологічні інновації пропонують альтернативні варіанти виготовлення одягу, тканин, взуття, аксесуарів. «Веганські куртки зі шкірки яблук, тканина, що накопичує сонячну енергію вдень, щоб її можна було використовувати вночі, сумки з пальмового листа... І всі ці ідеї об'єднує поняття, котре стає головним трендом у світі моди – *Sustainability* [7]. Така майже етична мода передбачає, передусім, безпечне використання природних ресурсів, розраховане на тривалу перспективу і забезпечує екологічну стабільність і соціальну безпеку. Виділяють три напрями, у яких можна виявити прихильність цим ідеям: це бережливе використання природних і людських ресурсів, повторне використання готових речей і переробка відходів і речей для виготовлення нових. Тобто модна індустрія сьогодні намагається слідувати не лише умоглядним та абстрактним ідеям, вона прагне перестати бути токсичною, підтримувати екологічно орієнтовані стартапи, виховувати своїх клієнтів, а ті, своєю чергою, виявлятимуть прихильність екологічним трендам зокрема у фінансовому еквіваленті. Наприклад, іспанський бренд модного одягу Esoalf винайшов оригінальний спосіб подолати проблему океанічного сміття. Вони виробляють одяг із перероблених риболовних сіток і старого пластику. Щороку у світовий океан потрапляє понад 8 млн. т. пластику. І кожного року людство викидає майже 11 млн. т. одягу на звалище. Океанічні відходи змінюють склад води у морях, наносять величезну шкоду водним екосистемам, звалища побутових відходів, що погано розкладаються, забруднюють повітря, ґрунт, усе довкілля, загрожуючи нашому здоров'ю. Компанія почала розробляти революційний проект циклічної економічної моделі «Переробка океанічного сміття». Йдеться про підняття з дна Середземного моря пластикового сміття і пошиття з нього дизайнерського одягу. Під гаслом «Тому що у нас немає планети Б» компанія проводить просвітницьку роботу, сподіваючись у перспективі на

появу екологічних брендів в усьому світі. Президент компанії Х. Гоенече вважає, що «люди повинні зрозуміти, що відбувається на нашій планеті. Ми хочемо розказати, як перестати витратити природні ресурси і залишити краще майбутнє для наступних поколінь [5].

Журнал «Vogue» завжди прагнув тримати руку «на пульсі» подій у фешн-світі, осмислюючи не лише модні події, постаті, тенденції, стилі. Він, так чи інакше, звертався до ширшої проблематики, котра могла через призму моди аналізувати культурні і мистецькі процеси, екзистенційні, політичні, ідеологічні питання. І пандемія, і карантин стали таким об'єктом, що дав багато матеріалів для роздумів і прогнозів. Так, задумуючись про посткарантинну реальність, у тому числі у контексті фешн-індустрії, «Vogue» зачепив тему «карантину споживацтва» (Лі Еделькорт), маскового буму, соціально відповідального одягу, мінімізації виробництва одягу, карантинних умов, що можуть зумовити тренд споживацької відповідальності (бюджетний одяг, вінтаж, ношений одяг, продумані покупки, індивідуалізація та абстрактивізація моди, комфортна мода, он-лайн-покази та он-лайн-шопінг). «Гламур» - зовсім не те слово, що приходить в голову в контексті життя після пандемії. «Креативність» підходить набагато краще. Вільна насолода трансформуючими силами моди під час ізоляції стала своєрідною формою ескапізму... Враховуючи, що заходи соціального дистанціювання у ближчому майбутньому залишаться з нами, одяг автоматично перетворюється в унікальний інструмент взаємодії з реальним світом: з його допомогою можна ділитися ідеями, політичними переконаннями чи просто сіяти радість – щоб вловити послання, одного погляду досить» [10].

Ще один цікавий і показовий момент: вулична мода (стритстайл). З 60-х років ХХ ст. саме вуличний стиль став об'єктом не лише фотографів, а й дизайнерів, індустрії селебриті-інфлюенсерів, просто випадкових, на перший погляд, людей, які живуть модою і модними показами, що конкуруючи зі знайомими модельєрами та модними будинками, стають «іконами стилю», по суті, визначають і диктують основні фешн-тенденції. Нам важливо звернути на ці речі увагу, тому що мода як мистецтво здатна вловлювати і транслювати майбутні варіанти не лише модної індустрії, а й культурного процесу загалом, виділяючи у ньому гострі й актуальні нюанси, що пізніше стають історією і загальним місцем, масовим товаром. Так, на осінньому Тижні мод, що відбувся в умовах пандемії, відзначили демократизацію демонстрованого одягу, його екологічні і здорові мотиви, спосіб комунікувати зі світом у кризу, при непевному і невідомому майбутньому, констатуючи живучість і перспективність моди і людини [9].

На межі ХІХ–ХХ ст. європейська культура відкрила для себе пласт не-європейського культурного досвіду у різних сферах. Ще з кінця ХІХ ст. західний світ зацікавився Сходом і його особливими мистецькими і культурними ідеями не лише як екзотичним чудернацьким явищем, а достойним уваги і навіть запозичення. Буддистські, даоські, конфуціанські практики стали тим свіжим ковтком повітря, що стали значною мірою основою для пошуків і переосмислень у європейській етиці та естетиці. Одним із найбільш впливових і поширених виявився дзен-буддизм, особливо його естетичні принципи, що зумовили сутнісні трансформації у сучасному дизайні, моді, стратегіях існування, екзистенційно-життєвих орієнтирах. Визначальні категорії дзен: вабі, сабі, юген – виявилися тим скарбом, що не втомлює дивувати і надихати.

Саме з цих ідей значною мірою постає мінімалізм у дизайні та моді. Втомлена від множення численних культурних і мистецьких форм та образів, перевантажена символічними коннотаціями людина ностальгує за простотою і легкістю. Так, категорія моно-но аваре (межі Х–ХІІ ст.) означає «печальна чарівність речей». Тобто кожен предмет має особливу і неповторну естетичну цінність, що, як правило, прихована, не лежить на поверхні, і виявити її допомагають вроджена чутливість та вишуканий смак. Ця краса, як і все суще в дзен-буддизмі, недовговічна та ефемерна, варто відчуті і вловити цю тонку межу існування, відобразити у стані «просвітленого розуму» [1]. Вабі-сабі означають бідність, навіть скупість, самотність, поміркованість, природність, тихість і наївність як естетичні принципи життя японця і виражальні засоби у мистецтві. Крім того, такі явища як старіння, згасання, в'янення, зношення набувають позитивного і шляхетного значення, посилюють статус речі. Відбиток часу не недолік чи вада, що їх треба приховати, позбавитися, а достоїнство, яке варто шанувати і витончено, ненав'язливо підкреслювати. В естетиці дзен ці поняття є досить абстрактними, у європейській адаптації вони стають більш зрозумілими і спрощеними. Йдеться про «інтер'єрний аскетизм, що проповідує близькість до природи і красу недосконалості, закликає відмовитися від гонитви за ідеалами і розкішшю. У спрощеному перекладі «вабі» - це «скромна простота», а сабі – «наліт часу». Стиль тяжіє до вінтажності, навмисної зістареності речей та оздоблення, демонстрації недоліків і максимально наближених до живої природи фактур» [5].

Не дивно, що європейський світ, переповнений формами різного характеру (твори мистецтва, теоретичні концепції та ідеї, моральні норми, ідеали смаку, матеріальні речі в інтер'єрі та одязі, багатослів'я, т. п.), так захоплюю сприйняв ці естетичні принципи, звичайно, трансформувачи та адаптувачи до власне західних стратегій життя. Мінімалізм у житті та дизайні став рятівною моделлю у

перенасиченій готовими і «схололими» формами культури й особливо у художній сфері, що розкривав творчий потенціал європейських митців. Культ пустого простору, бідного і скупого гардеробу, відсутність нефункціонального декору та інтер'єрних деталей, простих, часто несиметричних ліній на тлі розкішних, гламурних рішень видавався дивним. Однак із часом людина все більше схиляється до такого очищеного і вільного простору свого існування, переносючи ці принципи загалом на своє життя. У європейській культурі пустота традиційно асоціюється з самотністю, бідністю, негативними станами, тим, чого варто позбавлятися. У Японії ставлення до пустоти принципово інше. Пустота - священна, природня, глибинна, вона не сприймається як нестача чи відсутність чогось. Предметний достаток у японській культурі – ознака поганого смаку.

Карантин, вимушене перебування у досить замкненому і захищеному просторі, і тому спровокована цим увага до оточуючого середовища, бажання звільнитися, хоча б зовні, розчистити простір довкола сприяли все більшому зверненню, свідомого чи не зовсім, до мінімалізму. «Коли світ моди закликає до відповідального споживацтва, раціональності і бережливого ставлення до природи, мінімалізм стає однією з провідних тенденцій в інтер'єрі. Його східний різновид продовжує надихати дизайнерів та архітекторів усього світу, завдяки тому, що японський мінімалізм – це не просто стиль, а світогляд» [5]. Мінімалізм у внутрішньому просторі помешкання передбачає відмову від надмірних декоративних елементів і від надмірності загалом, меблі – лише найнеобхідніші, функціональні, ергономічні. Важливою рисою такого дизайну є тактильність – відчуття на дотик матеріалів (нерівність, фактурність, м'якість, шовковистість, шершавість, гладкість і т.п.). До речі, мінімалізм в інтер'єрі можемо спостерігати й у модному сьогодні скандинавському стилі, але це зовсім інша тема, хоч і не менш цікава і глибока.

Висновки. Сучасна людина сьогодні стоїть перед дуже суворими і небезпечними викликами. Причому, не лише фізичними, а й духовними. І міра її міцності, перспектив її подальшого існування залежить великою мірою і від її здатності змінюватися, налаштовуватися на довколишній світ, інших людей, природу, цінувати і берегти їх, відчувати себе частиною цілого, мікрокосмом у макрокосмі. Тому, незважаючи на трагічні процеси пандемії, людина отримала шанс ... стати Людиною.

Список використаної літератури

1. Антонов Е. Ваби-саби, сатори и макото: как принципы японской эстетики помогают понять скрытую красоту вещей и быстротечность жизни и как они повлияли на менталитет японцев. URL: <https://paperpaper.ru/vabi-sabi-satori-i-makoto-kak-principy/>. (дата звернення 2.11.2020)
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. URL: <https://ru.bookmate.com/books/NAI122ti>. (дата звернення 2.11.2020)
3. Бодрийяр Ж. Система вещей. URL: http://www.pseudology.org/psychology/BodriyarJean_Sistema_Veschey2.pdf. (дата звернення 2.11.2020)
4. Дуулинг Э. Высокая мода из океанического мусора. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-russian-42364365> (дата звернення 2.11.2020)
5. Корнева Е. Дзен на каждый день: искусство японского минимализма. URL: <https://www.tk-lanskoj.ru/stati/dizayn-interera-sovety-i-idei/dzen-na-kazhdy-den-iskusstvo-yaponskogo-minimalizma>. (дата звернення 2.11.2020)
6. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Пер. с англ., послесл., примеч. А. А. Юдина; Сост., предисл. В. Ю. Кузнецова. Москва: ООО Изд-во «АСТ», 2003. 526, [2]с.
7. Марченко А. Экологическая мода: что такое Sustainability и почему это важно? URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-russian-43195828>. (дата звернення 2.11.2020)
8. Щелканова Н. Ю. Вещизм и антивещизм. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/veschizm-i-antiveschizm/viewer>. (дата звернення 2.11.2020)
9. Hess L. Какое будущее ждет уличную моду. Эксперты индустрии рассуждают о судьбе стритстайла в постковидном мире. URL: https://www.vogue.ru/fashion/kakoe-budushee-zhdet-ulichnuyu-modu#intcid=recommendations_vogue-ru_9841c0b2-609e-4223-a076-7e4062e01e82_cral2-2. (дата звернення 2.11.2020)
10. Hobs J. Как мы будем одеваться после карантина. Эпоха социально ответственного гардероба уже наступила: будущее моды за изобретательностью и осознанностью. URL: <https://www.vogue.ru/fashion/kak-my-budem-odevatsya-posle-karantina>. (дата звернення 2.11.2020)

References

1. Antonov E. Vaby`-saby`, satory` y` makoto: kak pry`ncy`py yaponskoj estety`ky` pomagayut ponyat` skrytuyu krasotu veshhej y` bystrotechnost` zhy`zny` y` kak ony` povly`yaly` na mentaly`tet yaponcev. URL: <https://paperpaper.ru/vabi-sabi-satori-i-makoto-kak-principy/>. (data zvernennya 2.11.2020)
2. Bodry`jyar Zh. Obshhestvo potrebleny`ya. Ego my`fy y` struktury. URL: <https://ru.bookmate.com/books/NAI122ti>. (data zvernennya 2.11.2020)
3. Bodry`jyar Zh. Sy`stema veshhej. URL: http://www.pseudology.org/psychology/BodriyarJean_Sistema_Veschey2.pdf. (data zvernennya 2.11.2020)

4. Douly'ng Э. Vysokaya moda y'z okeany'cheskogo musora. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cultural-russian-42364365> (data zvernennya 2.11.2020)
5. Korneva E. Dzen na kazhdij den': y'skusstvo yaponskogo my'ny'maly'zma. URL: <https://www.tk-lanskoy.ru/stati/dizayn-interera-sovety-i-idei/dzen-na-kazhdyy-den-iskusstvo-yaponskogo-minimalizma>. (data zvernennya, 2.11.2020)
6. Markuze G. Эрос y' cy'vy'ly'zacy'ya. Odnomernyj chelovek: Y'ssledovany'e y'deology'y` razvy'togo y`ndustry'al'nogo obshhestva / G. Markuze; Per. s angl., poslesl., pry'mech. A. A. Yudy'na; Sost., predy'sl. V. Yu. Kuznecova. – Moskva: OOO «Y`zdatel'stvo AST», 2003. 526, [2]s.
7. Marchenko A. Экоlogy'cheskaya moda: chto takoe Sustainability y' pochemu это vazhno? URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-russian-43195828>. (data zvernennya 2.11.2020)
8. Shhelkanova N. Yu. Veshhy'zm y' anty'veshhy'zm. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/veschizm-i-antiveschizm/viewer>. (data zvernennya 2.11.2020)
9. Hess L. Kakoe budushhee zhdet uly'chnuyu modu. Эксперты y`ndustry'y` rassuzhdayut o sud'be stry'tstajla v postkovy'dnom my're. URL: https://www.vogue.ru/fashion/kakoe-budushee-zhdet-ulichnuyu-modu#intcid=recommendations_vogue-ru_9841c0b2-609e-4223-a076-7e4062e01e82_cral2-2. (data zvernennya 2.11.2020)
10. Hobs J. Kak мы budem odevat'sya posle karanty'na. Эпоха socy'al'no otvetstvennogo garderoba uzhe nastupy'la: budushhee моды за y'zobretatel'nost'yu y' osoznannost'yu. URL: <https://www.vogue.ru/fashion/kak-my-budem-odevatsya-posle-karantina>. (data zvernennya 2.11.2020)

МИНИМАЛИЗМ, ДЗЕН, КВАРАНТИН В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ПОПЫТКА ОСОЗНАННОГО ПОТРЕБИТЕЛЬСТВА

Пригода Тамила Николаевна – кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии, Волинский национальный университет им. Леси Украинки. г. Луцк

Статья посвящена выявлению культурных тенденций во время пандемии коронавируса и карантина. В частности, внимание обращается на сферу повседневности, минималистичные стилевые особенности современного дизайна и моды, что складываются под влиянием дзен-буддистской эстетики и критического отношения к потребительству. Рассматриваются процессы трансформации в потребительской среде, в результате которого формируются и развиваются экологическая мода, осознанное и социально ответственное потребление, минимализм в дизайне и быте, контрпотребительство.

Ключевые слова: потребительство, культура, дзен, минимализм, мода, пандемия, карантин, вещь.

MINIMALISM, ZEN, QUARANTINE IN MODERN CULTURE: ATTEMPT AT CONSCIOUS CONSUMPTION

Prygoda Tamila – associate professor Department of Cultural Studies Lesya Ukrainka Volyn National Universit, Luck

The article focuses on cultural trends during the coronavirus and quarantine pandemic. In particular, attention is paid to the sphere of everyday life, minimalist stylistic features of modern design and fashion, which are formed under the influence of Zen Buddhist aesthetics and a critical attitude to consumerism. The processes of transformation in the consumer environment are considered, as a result of which ecological fashion, conscious and socially responsible consumption, minimalism in design and life, counterconsumption are formed and developed.

Key words: consumption, culture, zen, minimalism, fashion, pandemic, quarantine, thing.

UDC 3.304.39(394)

MINIMALISM, ZEN, QUARANTINE IN MODERN CULTURE: ATTEMPT AT CONSCIOUS CONSUMPTION

Prygoda Tamila – associate professor Department of Cultural Studies Lesya Ukrainka Volyn National Universit, Luck

The purpose of the article is to analyze the main trends in modern culture in the context of minimizing consumer needs in fashion, design in a pandemic and quarantine under the influence of Zen aesthetics, concepts of environmental and social responsibility.

Research methodology. The methodological basis of the study is a critical concept of consumer society J. Baudrillard, rethinking the category of alienation by the Frankfurt School, the principles of environmentally safe and socially responsible consumption, the aesthetics of Zen in the minimalist trends of modern fashion and design industry.

Results. The pandemic and post-quarantine reality exacerbated the problems of consumer values, which largely determined socio-cultural development. The dominance of things, the power of ready-made and completed cultural and artistic forms, the tendency to excessive and status wealth, the demonstrative diversity of fashion trends forces a person in a transformed reality to change their landmarks and priorities. Counter-consumption, thoughtful fashion, minimalism in design and life, organicity and adequacy of everyday needs and interests, experiencing the unity of all living things in the world – current and progressive trends in the process of forming a special mentality of modern man. Recourse to ancient (authentic) experience, Eastern spiritual practices (Zen Buddhism) – important steps and efforts to find the best prospects for modern society at different levels and in different areas.

Novelty. The processes in culture that in the period of quarantine and coronavirus pandemic present the involvement of new value models in the sociocultural discourse (in particular, on the example of minimalism in design and life with the main categories of Zen aesthetics, environmental and ethical fashion, socially responsible consumption and anti-consumer practices).

Practical meaning. Such a context of the researched problems in the conditions of pandemic and quarantine trials can initiate certain existential shifts both in the personal dimension and in the society as a whole, going beyond declarative statements and theoretical considerations.

Key words: consumption, culture, zen, minimalism, fashion, pandemic, quarantine, thing.

Надійшла до редакції 2.11.2020 р.

УДК 008:342.107.1

ПОСТАТЬ МИТЦЯ В ОРГАНІЗАЦІЙНО-ФУНКЦІОНАЛЬНІЙ СИСТЕМІ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ

Ліфінцева Олена Вікторівна – аспірантка кафедри культурології та інформаційних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0001-9330-2478>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.377>

Alifinceva@dakkkim.edu.ua

Розвиток технологій та засобів масової інформації, паблік-рілейшнз і маніпулювання суспільною свідомістю перетворили «м'яку силу» в ефективне знаряддя досягнення зовнішньополітичних інтересів. Особливого значення набули інструменти інформаційно-культурного впливу на зарубіжну аудиторію, зокрема – публічна та культурна дипломатія. З 2015 р. в Україні вжито заходів із створення інфраструктури культурної дипломатії шляхом запровадження профільних підрозділів МЗС, підконтрольного йому Українського інституту, поживлення взаємодії державних структур із самодіяльними мистецько-культурними об'єднаннями. Створене відповідне концептуальне й організаційно-правове поле культурної діяльності за кордоном. Це відкриває широкі можливості для використання митців безпосередньо у структурах культурної дипломатії. Виявляється доцільним запровадження поглибленої підготовки спеціалістів із менеджменту соціокультурної діяльності до роботи в апараті культурної дипломатії та афілійованих із нею творчих об'єднань.

Ключові слова: міжнародні культурні зв'язки, міжнародна інформація, культурна дипломатія, інформаційно-гуманітарна безпека, реформування управління, кадровий менеджмент, мистецька діяльність.

Актуальність теми дослідження. Перспективним резервом активізації застосування культурно-інформаційного важеля для забезпечення реалізації завдань зовнішньої політики України слугує залучення до діяльності апарату культурної дипломатії МЗС та інших профільних державних установ митців як професійних представників художньо-творчого середовища. Це актуалізує комплексне вивчення концептуальних та організаційно-правових передумов до інтеграції дипломатичної служби й сфери національної культури і мистецтв.

Аналіз досліджень і публікацій. Ретроспективний аналіз зародження культурно-інформаційної дипломатії в період Української революції та національного державотворення 1917–1921 рр. подано у працях Д. Веденєєва, базованих на документальній спадщині українського зовнішньополітичного відомства [3, 5]. Вивчення витоків культурної дипломатії спирається на перспективний документально-видавничий проект Українського центру культурних досліджень «Джерелознавчі студії з історії культурної дипломатії», у межах якого відбувається оприлюднення та аналіз документів з історії світового турне Української республіканської капели О. Кошиця у 1919–1924 рр. [8].

Для розуміння місця функції культурної дипломатії у контексті міжнародних культурних зв'язків та культурної політики України як держави важливі фундаментальні праці відомих державних діячів гуманітарної сфери, культурологів й спеціалістів із менеджменту соціокультурної діяльності В. Андрущенко, Ю. Богуцького, О. Валевського, Л. Новохатька, О. Копієвської та інших науковців [4, 9, 23–24].

Проблеми міжнародних культурних комунікацій та розвитку культурної дипломатії на стратегічному управлінському рівні висвітлено в збірнику науково-експертних матеріалів і доповідей урядовців та профільних аналітиків, підготовлених за підсумками круглого столу (21 червня 2016 р.) у Національному інституті стратегічних досліджень при Президенті України у 2016 р. [14].

Значне посилення уваги держави до розвитку міжнародно-інформаційної, інформаційно-безпекової діяльності, стратегічних комунікацій на міжнародній арені каталізували розвиток структур публічної дипломатії та культурної дипломатії як її складової. Відповідно, активізувалися спеціальні дослідження інституційної та діяльнісної компонент культурної дипломатії, в яких проаналізовано роботу державних і громадських інститутів культурної дипломатії, її основні завдання й перспективи розвитку, розглянуто

діяльність українських культурно-інформаційних центрів при дипломатичних представництвах України, державних структур та громадських організацій, що розвивають культурну дипломатію тощо. Цей напрям досліджень представлений працями А. Гончарук, С. Гуцала, В. Кострова, Г. Луцишин, Н. Мусієнко, О. Семченка, Н. Сербіной, О. Кучмій, О. Розумної, Г. Ціватого, Г. Шамборовського та інших авторів [7, 10, 12, 20–22, 26–27]. Окремо варто згадати всебічний розгляд проблеми у статтях провідних її дослідників у спецвипуску журналу «Агора» – «Зброя та культура як чинники зовнішньої політики України» [1].

Мета статті: наукова реконструкція концептуального й організаційно-функціонального поля культурної дипломатії як передумови залучення до неї мистецького середовища України.

Вклад основного матеріалу. Стаття 3 Закону України «Про культуру» серед основних засад державної політики у цій сфері визначає пропаганду всієї різноманітності української національної культури за кордоном [23; 13]. Культурна дипломатія (складова стратегії «м'якої сили» у міжнародних взаєминах) сприяє популяризації національної культури у світовому просторі, що виступає стратегічним пріоритетом з огляду на завдання євроінтеграційного курсу України. Зусилля по лінії культурної дипломатії здатні поліпшувати міжнародний імідж України як успішної держави, підвищувати конкурентоспроможність національних мистецьких та культурних продуктів на світовому культурному ринку.

Провідним інструментом поширення за кордоном національного культурного продукту й інформації про культурно-цивілізаційні здобутки українського народу виступає культурна дипломатія як напрям діяльності МЗС України та сукупність спеціалізованих підрозділів (закладів) у структурі центрального апарату МЗС, дипломатичних представництв України, інших культурно-інформаційних закладів (установ, об'єднань) державного й громадського характеру.

Зокрема, Указ Президента України від 20 лютого 2006 р. № 142 затвердив «Положення про культурно-інформаційний центр у складі закордонної дипломатичної установи України», який очолює дипломат у ранзі радника або першого секретаря відповідного дипломатичного представництва України. Кадрове забезпечення та визначення плану діяльності таких центрів здійснюється за погодженням та з урахуванням пропозицій Міністерства культури України.

Станом на грудень 2013 р. в європейських країнах існувало 17 культурно-інформаційних центрів у складі закордонних дипломатичних установ України: в Австрії, Бельгії, Білорусі, Болгарії, Греції, Грузії, Естонії, Іспанії, Італії, Молдові, Польщі, Португалії, Румунії, Туреччині, Угорщині, Франції, Чехії. При Посольстві України у ФРН діяла інформаційно-культурна агенція України.

Водночас, інфраструктура культурної дипломатії України не йшла у порівняння з аналогами провідних європейських держав. Так, створений Законом Франції про міжнародні відносини від 27 липня 2010 р. Французький Інститут до 2014 р. мав 101 установу у світі, крім того, існували 161 офіс служби культурної співпраці і діяльності та 445 товариств «Альянс Франсез». Щорічних відбувалося до 50 тис. заходів із популяризації за кордоном творчості французьких митців, підпорядковані пріоритетам французької культурної політики [14, 20].

Натомість, для роботи української культурної дипломатії властиві малочисельність штатів, недофінансування, формалізм у роботі, відсутність фахівців із культурного менеджменту, архаїчність контенту, нехтування проблемами розвитку сучасної культури. Міністерство культури України майже не долучалося до роботи культурно-інформаційних центрів. Проте значну компенсаторну роботу здійснювали саме митці, представники культурно-мистецького середовища української громадськості та діаспори, котрі енергійно просували вітчизняний культурний продукт за кордоном, чим закладали передумови ефективності власне культурної дипломатії держави.

В останні роки прискореного розвитку набули концептуально-правові та організаційно-функціональні засади цілеспрямованого культурно-інформаційного впливу Україну у міжнародному просторі. На нашу думку, до доктринальних засад просування національного культурного продукту у світі доцільно віднести «Стратегію сталого розвитку «Україна-2020», затверджену Указом Президента України від 12 січня 2015 р. № 5, яка серед т. зв. векторів руху вперед визначає і «вектор гордості» [18]. Останній передбачає забезпечення у суспільстві «гордості за власну державу, її історію, культуру, науку», вихід України на достойне місце серед провідних держав світу, створення умов для «виховання власних талантів», що одночасно є визнанням державотворчої важливості митців, обдарованого прошарку громадянства у широкому розумінні.

З погляду важливості розвитку міжнародних культурних контактів України індикативним є включення до Дорожньої карти та першочергові пріоритети реалізації згаданої Стратегії завдань із розробки й реалізації «Реформи державної політики у сфері культури», «Програми популяризації України у світі та просування інтересів України у світовому інформаційному просторі», «Програми створення бренду «Україна». При цьому до числа першочергових заходів включено згадану «Програму популяризації України у світі». Ключовим завданням програми виступатиме формування позитивного іміджу України як

європейської, демократичної, конкурентоздатної держави шляхом (зокрема), «збільшення присутності у міжнародному академічному, культурному та громадському середовищі», формування і просування бренд-меседжу про Україну як державу з визначними культурними та історичними традиціями.

«Доктрина інформаційної безпеки України», затверджена Указом Президента України від 25 лютого 2017 р. № 47 до категорії провідних національних інтересів України віднесла збереження і примноження духовних, культурних і моральних цінностей Українського народу, зміцнення інформаційних зв'язків з українською діаспорою, сприяння збереженню її етнокультурної ідентичності, формування позитивного іміджу України у світі [19]. Механізм реалізації доктрини скеровує на розвиток публічної дипломатії, зокрема культурної й активізацію скоординованої інформаційної роботи закордонних дипломатичних установ України, участь у міжнародних культурних заходах з метою представлення національної культури та ідентичності, запровадження міжнародних культурних фестивалів в Україні з метою популяризації української культури.

Як видається, доктрина створює передумови для зростання статусу постаті митця й творчих колективів у механізмі культурної дипломатії, адже передбачає функціонування правового механізму взаємодії державних органів з інститутами громадянського суспільства з метою інформаційної підтримки комерційної, гуманітарної, просвітницької, культурної та іншої діяльності таких інститутів за межами України. Окремо робиться акцент на розвитку комунікацій «від людини до людини».

Визнанням розуміння державою зростаючої ваги культурно-інформаційного забезпечення зовнішньополітичної діяльності стало включення у програму діяльності Кабінету Міністрів України (КМУ) відповідного пріоритету (цілі 16.3 із підтримки бізнесу, культури та спорту), яка включає публічну дипломатію, інформаційні кампанії за кордоном, спрямовані на створення прихильної громадської думки щодо України. Проект «Концепції державної політики щодо досягнення цілі 16.3 «Український бізнес, культура та спорт отримують гідну підтримку за кордоном» Програми діяльності Кабінету Міністрів України» передбачає у 2020 р. проведення майже 290 культурно-іміджевих заходів за кордоном із перспективою щорічного зростання кількості заходів та фінансування на 10% з метою підвищення рівня інформованості іноземної аудиторії щодо досягнень громадянського суспільства, традиційної та сучасної культури України. Передбачається розширення кола країн, охоплених діяльністю Державної установи «Український інститут» [16].

Відбувається суттєве удосконалення й розширення організаційно-функціональних можливостей самого апарату культурної дипломатії. У грудні 2015 р. у структурі Політичного департаменту МЗС України запровадили Управління публічної дипломатії (у складі відділів: культурної дипломатії; іміджевих проектів; зв'язків із громадськістю). Положення про МЗС України, затверджене КМУ 30 березня 2016 р., серед провідних завдань відомства визначило захист дипломатичними засобами і методами культурних, гуманітарних та інших інтересів України, а також реалізацію зовнішньополітичного курсу України, спрямованого на розвиток культурних і гуманітарних зв'язків з іноземними державами, міжнародними організаціями [17].

Однак інституалізації культурної дипломатії України (включаючи основи її взаємодії із митцями та творчими колективами) наражалася на суттєві труднощі організаційно-фінансового й кадрового порядку. Характеристика їх міститься, зокрема, у виступі экс-керівника відділу культурної дипломатії МЗС (липень 2016 – січень 2017 рр.) О. Жук, громадської діячки, відомої своїми арт-проектами й співробітництвом із «Мистецьким Арсеналом». Вона була запрошена на державну службу для реалізації великих міжнародних проектів, формування нових системних ініціатив і програм, налагодження комунікацій і співпраці з недержавним культурним сектором, митцями.

Підрозділ та його очільниця (при зарплатні у 100 євро) спромоглися реалізувати помітні громадські проекти за участю МЗС України. Серед них – проект «See Ukraine» міжнародного фестивалю документального кіно про права людини у Франції, Греції, Італії, Німеччині, Іспанії; «Архітектура України – за лінією фронту» (проект платформи культурних ініціатив ІЗОЛЯЦІЯ на Венеційській архітектурній бієнале) та багато інших подій. Завдяки фінансовій та організаційній підтримці посольств України партнери відділу – Артхаус Траффік, Держкіно, Центр Довженка реалізували успішні Дні українського кіно «Ukraine on Film: Way to Freedom» у Брюсселі та Амстердамі тощо.

Водночас, підрозділ культурної дипломатії (три співробітники, частка на культурну дипломатію у бюджеті МЗС на 2016 р. не перевищувала 7 млн. грн.) не одержав спеціального бюджету профільних програм, робота велася з залученням партнерської підтримки та нефінансових ресурсів міністерства. Діюча на той час Постанова КМУ №102 (щодо порядку використання коштів на іміджеві завдання) виключала можливості витрат на відрядження й гонорари учасників проектів культурної дипломатії, заснування грантових програм тощо) [2, 10, 13].

Нині спостерігається позитивна динаміка розвитку культурної дипломатії. Відповідно до постанови КМУ від 11 грудня 2019 р. № 1034 «Деякі питання реформування державного управління» та з метою «посилення інституційної спроможності МЗС із формування державної політики у сфері зовнішніх зносин», з 19 грудня 2019 р. наказом Міністра закордонних справ введено в дію нову структуру апарату МЗС України. Показово, що одним із двох Директоратів у складі МЗС став саме Директорат публічної дипломатії (38 штатних посад із 640 у центральному апараті МЗС), до компетенції якого віднесено всю публічну комунікацію за кордоном, відносини з іноземною громадськістю та неурядовими об'єднаннями за кордоном, культурну дипломатію, іміджеві заходи на користь України тощо.

Структуру згаданого Директорату утворюють Управління публічної дипломатії та Управління з питань закордонного українства і гуманітарного співробітництва. До основних функцій Директорату (у частині, власне, культурної дипломатії) віднесено реалізацію проектів у сфері покращення міжнародного позитивного іміджу України, розробку нормативно-правових та концептуальних актів у сфері публічної та культурної дипломатії, підтримка діяльності Українського інституту, участь у заходах у сфері публічної та культурної дипломатії, координація співробітництва міністерств і відомств, творчих колективів, митців із зарубіжними партнерами в рамках інформаційно-іміджевих та культурно-мистецьких заходів [11, 25].

Особливу роль у розвитку міжнародно-культурній комунікації митця (закладів культури, творчих колективів тощо) має відіграти Український інститут (УІ) – державна установа, що представляє українську культуру у світі та формує позитивний імідж України за кордоном. Інститут заснований розпорядженням КМУ від 21 червня 2017 р. № 430-р за зразком відомих спеціалізованих установ культурної дипломатії (як от Британська Рада, Французький Інститут, Гете-Інститут, Польський Інститут, Інститут Сервантеса) та належить до сфери управління МЗС.

Фактично установа розпочала діяльність лише влітку 2018 р. маючи 12 штатних посад, її очолив професійний культурний менеджер В. Шейко (з 10-річним досвідом роботи у Британській Раді в Україні). У 2018 р. УІ мав бюджет у 20 млн. грн. (переважно на утримання себе), натомість її директор вважав, що для розгортання роботи за кордоном необхідно щонайменше 200-300 млн. грн. Існують плани розгортання з 2021 р. 5-6 представництв недипломатичного статусу за кордоном. Нині до провідних напрямів програмної діяльності Українського інституту віднесено: репрезентацію української культури за кордоном; забезпечення участі України у ключових культурних, освітніх і наукових подіях світу, міжнародних обмінів та мобільності; провадження іміджевих проектів; популяризація за кордоном української мови та культурних здобутків тощо [6].

Говорячи про організаційно-функціональні засади роботи митця у системі культурної дипломатії, ми виходимо із визначеного Законом України «Про професійних творчих працівників та творчі спілки» від 7 жовтня 1997 р. статусу професійного творчого працівника – особи, яка провадить творчу діяльність на професійній основі, результатом якої є створення або інтерпретація творів у сфері культури та мистецтва, публічно репрезентує такі твори та/або є членом творчої спілки [15]. Статті 26 та 27 згаданого Закону України відкривають широкий простір для міжнародно-культурної діяльності творчих особистостей та їх союзів: вони можуть засновувати міжнародні творчі організації чи об'єднання або вступати до них, підтримувати прямі міжнародні контакти і зв'язки, укладати відповідні угоди тощо. Відповідно до міжнародних договорів України, цього Закону та інших нормативно-правових актів творчі спілки можуть безпосередньо здійснювати діяльність за межами України в інтересах держави та творчої спілки.

Зазначимо, що на сьогодні досвід безпосереднього залучення митців на відповідальні посади системи культурної дипломатії в Україні обмежений. Чи не найбільш відомим прикладом успішної діяльності митця на штатній посаді дипломата за напрямом саме культурної дипломатії вважається відома письменниця й співачка, тележурналіст І. Карпа, у жовтні 2015 р. призначена першим секретарем з питань культури посольства України у Франції.

Адаптація навіть успішного діяча сфери культурно-мистецького менеджменту до виконання державних завдань у царині культурної дипломатії видається непростим із професійно-управлінського й соціально-психологічного погляду. У цьому відношенні промовистим є досвід згаданої О. Жук, котра, окрім мистецтвознавчих компетентностей, мала неабиякий досвід у культурному менеджменті, знання середовища та реалій культурних інституцій. За її визнанням, переходячи з «Мистецького Арсеналу» до керівної посади в МЗС вона мала ґрунтовну мотивацію зі сподівань створення нових можливостей для культурного середовища, молодого покоління працівників культури, посилення культурної мобільності України й налагодження діалогу з іншими культурами. Проте результат річної діяльності, за її оцінкою, «глибоко розчаровує – не з кількісної точки зору, а з точки зору формування власних ініціатив міністерства та системних програм, довгострокового планування».

Давало взнаки і «сприйняття владою культури як чогось декоративного і необов'язкового, а людей зі сфери культури як тих, які щось просять, а не як партнерів». Сама культура розумілася «як інструмент для

буквального ілюстрування політичних пріоритетів», що породжувало бажання контролювати контент, формувати замовлення, консервативність. На думку О. Жук, «культурна дипломатія матиме більше шансів на ефективність, коли її втілюватимуть не кар'єрні дипломати з міністерського середовища, а культурні менеджери в новому, більш незалежному в програмуванні Українському Інституті» [13].

Висновки. Досліджене нами організаційно-функціональне поле та правова регламентація створює належні передумови для активізації залучення митців для безпосередньої роботи у царині культурної дипломатії. Оскільки заходів культурної дипломатії, здійснюваних у рамках діяльності культурно-інформаційних центрів у складі закордонних дипломатичних установ України, виявляється недостатньо для ефективної промоції української культури, доцільним видається залучення до цього процесу професійних культурних менеджерів та представників громадськості, творчих особистостей, здатних до організаційно-управлінської та аналітичної роботи по лінії культурної дипломатії. Їх професійною перевагою (у разі отримання додаткової спеціальної й мовної підготовки, або вищої освіти за необхідним профілем) виступає культурно-мистецький фах, суспільно-психологічна спорідненість з «колегами по цеху», здатність оперувати у річищі актуальних культурних трендів.

При цьому потрібен ретельний кадровий відбір, урахування, зокрема, відмінностей у темпоритах діяльності громадянського активіста у сфері культурних проєктів (з більш широкою ініціативою, відсутністю жорсткої нормативної регламентації та досить вільною самореалізацією) та державного службовця у бюрократичному апараті.

На наш погляд, при визначенні ділянок роботи згаданої категорії співробітників доцільно віддавати (принаймні, на етапі професійної адаптації) перевагу посадам у штаті Українського інституту та його представництвах за кордоном, у культурно-інформаційних центрах у складі дипломатичних представництв України, афілійованих із культурною дипломатією. Потребує удосконалення кадрової взаємодія (ротація) МЗС та відомства культури України. Відповідні курси з перепідготовки й підвищення кваліфікації культурно-мистецьких кадрів по лінії культурної дипломатії можна запроваджувати на базі Дипломатичної академії України ім. Г. Удовенка при МЗС України.

Список використаної літератури

1. Агора. Зб. наук. ст. *Зброя та культура як чинники зовнішньої політики України*. Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2016. Вип 16. 123 с.
2. Ботанова К. Україна як бренд. Ольга Жук і нова культурна дипломатія у МЗС URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/02/22/208496/>.
3. Будков Д. В., Веденєєв Д. В. Слово правди про Україну. Міжнародна інформаційна діяльність Української держави. 1917–1920. Монографія. К.І.С., 2004. 235 с.
4. Валевський О. Культурна політика як основа стратегії модернізації українського суспільств. *Публічне управління: теорія та практика*. Зб. наук. пр. Асоціації д-рів наук із держ. управління. 2013. Вип. № 2. С. 42–47.
5. Веденєєв Д. В. Становлення культурної дипломатії Української Народної Республіки періоду Директорії (1918–1920 рр.). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 18–22.
6. Володимир Шейко. «Український інститут представлятиме інтереси і цінності сучасної української політичної нації» URL: https://lb.ua/culture/2018/06/13/400222_volodimir_sheyko_ukrainskiy.html.
7. Гуцал С. А. Публічна дипломатія як сучасний пріоритет зовнішньої політики держави. *Стратегічні пріоритети*. 2010. № 3. С. 106–113.
8. Джерелознавчі студії з історії української культурної дипломатії. URL: // <http://uccs.org.ua/proekty-doslidzhennia/proekty/dzhereloznavchi-studii-z-istorii-kulturnoi-dyplomatii-ukrainy-svitovyj-triumf-shchedryka-100-rokiv-kulturnoi-dyplomatii-ukrainy/>.
9. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України. Київ : НАККіМ, 2014. 296 с.
10. Костров В. Культурна дипломатія України: чому не використовуємо резерви. *Віче*. 2016. № 14. С. 7–10.
11. Кравченко В. МЗС з обмеженою відповідальністю. *Дзеркало тижня*. 2020. 11–17 січ.
12. Луцишин Г., Гончарук А. Особливості розвитку культурної дипломатії України в сучасних умовах. *Humanitarian vision*. Львів, 2017. Т. 3. № 1. С. 25–30.
13. Оля Жук. Через економію на культурі під час війни Україну сприймають як жертву з віялом проблем URL: <http://life.pravda.com.ua/culture/2017/02/15/222606/>.
14. Політика культурної дипломатії: стратегічні пріоритети для України. *Зб. наук.-експерт. матеріалів / за заг. ред. О. П. Розумної, Т. В. Черненко*. НІСД, 2016. 92 с.
15. Про професійних творчих працівників та творчі спілки. Закон України від 7 жовтня 1997 р. № 554/97 <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/554/97-%D0%B2%D1%80>.
16. Проєкт «Концепції державної політики щодо досягнення цілі 16.3 «Український бізнес, культура та спорт отримують гідну підтримку за кордоном» *Програми діяльності Кабінету Міністрів України* URL: <https://program.kmu.gov.ua/meta/ukrainskij-biznes-kultura-ta-sport-otrimuut-gidnu-pidtrimku-za-kordonom>.
17. Про затвердження Положення про Міністерство закордонних справ України. Постанова КМ України від 30 березня 2016 р. № 281 URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/281-2016-%D0%BF#n8>.

18. Про «Стратегію сталого розвитку «Україна-2020». Указ Президента України від 12 січня 2015 р. № 5. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/5/2015>.
19. Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 29 грудня 2016 р. «Про Доктрину інформаційної безпеки України». Указ Президента України від 25 лют. 2017 р. № 47 URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/47/2017>.
20. Розумна О. П. Оптимізація посилення культурної присутності України в Європі. *Аналітична зап. Нац. ін-ту стратегічних досліджень*. 13 трав., 2014 р. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/optimizatsiya-posilennya-kulturnoi-prisutnosti-ukraini-v-evropi>.
21. Семченко О. А. Іміджева політика України. *Академія*, 2014. 272 с.
22. Сербіна Н. Ф., Кучмії О. П. Культурна дипломатія як інструмент зовнішньої політики сучасної європейської держави. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*. 2011. № 1. С. 122–131.
23. Соціокультурний менеджмент: історія, теорія та сучасні практики. Хрестоматія / уклад. О. Р. Копієвська, Н. О. Шевченко. НАКККіМ, 2019. 328 с.
24. Богуцький Ю. П., Андрущенко В. П., Новохатько Л. М. Українська культура в європейському контексті. Київ : Знання, 2007. 679 с.
25. У нас достатньо засобів, щоб досягти поставлених цілей – дипломат про МЗС Зеленського URL: <https://apostrophe.ua/ua/article/politics/2019-12-22/u-nas-dostatochno-sredstv-dlya-togo-chtoby-dostich-postavlenyih-tseley-diplomat-o-mide-zelenskogo/29977>.
26. Ціватий В. Г. Зовнішня культурна політика України (1991–2011 рр.). *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*. 2011. Вип. 20. С. 70–83.
27. Шамборовський Г., Мусієнко Н. Завдання і можливості культурної дипломатії у розвитку сучасної держави та інститутів громадянського суспільства в Україні. *Агора*. Зб. наук. ст., 2015. Вип. 14. С. 91–100.

References

1. *Ahora. Zb. nauk. st. Zbroia ta kultura yak chynnyky zovnishnoi polityky Ukrainy*. Vydavnychi dim «Kyievo-Mohylianska akademii», 2016. Vyp. 16. 123 s.
2. Botanova K. Ukraina yak brend. Olha Zhuk i nova kulturna dyplomatiia u MZS URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/02/22/208496/>.
3. Budkov D. V., Viedienieiev D. V. Slovo pravdy pro Ukrainu. Mizhnarodna informatsiina diialnist Ukrainskoi derzhavy. 1917–1920. Monohrafiia. K.I.S., 2004. 235 s.
4. Valevskiy O. Kulturna polityka yak osnova stratehii modernizatsii ukrainskoho suspilstv. Publichne upravlinnia: teoriia ta praktyka. *Zbirnyk naukovykh prats Asotsiatsii doktoriv nauk z derzhavnoho upravlinnia*. 2013. Vyp. № 2. S. 42–47.
5. Viedienieiev D. V. Stanovlennia kulturnoi dyplomatii Ukrainskoi Narodnoi Respubliki periodu Dyrektorii (1918–1920 rr.). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2019. № 2. S. 18–22.
6. Volodymyr Sheiko. «Ukrainskyi instytut predstavliatyme interesy i tsinnosti suchasnoi ukrainskoi politychnoi natsii» URL: https://lb.ua/culture/2018/06/13/400222_volodimir_sheiko_ukrainskiy.html.
7. Hutsal S. A. Publichna dyplomatiia yak suchasnyi priorytet zovnishnoi polityky derzhavy. *Stratehichni priorytety*. 2010. № 3. S. 106–113.
8. Dzhereloznavchi studii z istorii ukrainskoi kulturnoi dyplomatii. URL: <http://uccs.org.ua/proekty-doslidzhennia/proekty/dzhereloznavchi-studii-z-istorii-kulturnoi-dyplomatii-ukrainy-svitovyj-triumf-shchedryka-100-rokiv-kulturnoi-dyplomatii-ukrainy/>.
9. Kopyievska O. R. Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrainy. Kyiv: NAKKКіМ, 2014. 296 s.
10. Kostrov V. Kulturna dyplomatiia Ukrainy: chomu ne vykorystovuiemo rezervy. *Viche*. 2016. № 14. S. 7–10.
11. Kravchenko V. MZS z обмеженою відповідальністю. *Dzerkalo tyzhnia*. 2020. 11-17 sichnia.
12. Lutsyshyn H., Honcharuk A. Osoblyvosti rozvytku kulturnoi dyplomatii Ukrainy v suchasnykh umovakh. *Humanitarian vision*. Lviv, 2017. T. 3. № 1. S.25–30.
13. Olia Zhuk. Cherez ekonomiiu na kulturi pid chas viiny Ukrainu sprymaiut yak zhertvu z viialom problem URL: <http://life.pravda.com.ua/culture/2017/02/15/222606/>.
14. Polityka kulturnoi dyplomatii: stratehichni priorytety dlia Ukrainy. *Zb. nauk.-ekspert. materialiv / za zah. red. O. P. Rozumnoi, T. V. Chernenko*. NISD, 2016. 92 s.
15. Pro profesiinykh tvorchykh pratsivnykiv ta tvorchy spilky. Zakon Ukrainy vid 7 zhovtnia 1997 r. № 554/97 <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/554/97-%D0%B2%D1%80>.
16. Proekt «Kontseptsii derzhavnoi polityky shchodo dosiahnennia tsili 16.3 «Ukrainskyi biznes, kultura ta sport otrymuiut hidnu pidtrymku za kordonom» *Prohramy diialnosti Kabinetu Ministriv Ukrainy»* URL: <https://program.kmu.gov.ua/meta/ukrainskij-biznes-kultura-ta-sport-otrimuut-gidnu-pidtrimku-za-kordonom>.
17. Pro zatverdzhennia Polozhennia pro Ministerstvo zakordonnykh sprav Ukrainy. Postanova KM Ukrainy vid 30 bereznia 2016 r. № 281 URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/281-2016-%D0%BF#n8>.
18. Pro «Stratehiiu staloho rozvytku «Ukraina-2020». Ukaz Prezydenta Ukrainy vid 12 sichnia 2015 r. № 5. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/5/2015>.
19. Pro rishennia Rady natsionalnoi bezpeky i obrony Ukrainy vid 29 hrudnia 2016 roku «Pro Doktrynu informatsiinoi bezpeky Ukrainy». Ukaz Prezydenta Ukrainy vid 25 liutoho 2017 r. № 47 URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/47/2017>.

20. Rozumna O. P. Optyimizatsiia posylennia kulturnoi prysutnosti Ukrainy v Yevropi. *Analychna zapyska Natsionalnoho instytutu stratehichnykh doslidzhen*. 13 travnia 2014 r. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/optimizaciya-posilennya-kulturnoi-prisutnosti-ukraini-v-evropi>.
21. Semchenko O. A. Imidzheva polityka Ukrainy. *Akademiia*, 2014. 272 s.
22. Cerbina N. F., Kuchmii O. P. Kulturna dyplomatiia yak instrument zovnishnoi polityky suchasnoi yevropeiskoi derzhavy. *Aktualni problemy mizhnarodnykh vidnosyn*. 2011. № 1. S. 122–131.
23. Sotsiokulturnyi menedzhement: istoriia, teoriia ta suchasni praktyky. *Khrestomatiia / uklad. O. R. Kopiiivska, N. O. Shevchenko. NAKKKiM*, 2019. 328 s.
24. Bohutskiy Yu. P., Andrushchenko V. P., Novokhatko L. M. Ukrainska kultura v yevropeiskomu konteksti. *Znannia*, 2007. 679 s.
25. U nas dostatno zasobiv, shchob dosiahty postavlenykh tsilei – diplomat pro MZS Zelenskoho URL: <https://apostrophe.ua/ua/article/politics/2019-12-22/u-nas-dostatochno-sredstv-dlya-togo-chtobyi-dostich-postavlennyih-tseley-diplomat-o-mide-zelenskogo/29977>.
26. Tsivatyi V. H. Zovnishnia kulturna polityka Ukrainy (1991–2011 rr.). *Mizhnarodni zviazku Ukrainy: naukovy poshuky i znakhidky*. 2011. Vyp. 20. S.70–83.
27. Shamborovskiy H., Musiienko N. Zavdannia i mozhlyvosti kulturnoi dyplomatii u rozvytku suchasnoi derzhavy ta instytutiv hromadianskoho suspilstva v Ukraini. *Ahora. Zb. nauk statei*, 2015. Vyp. 14. S. 91–100.

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ОРГАНИЗАЦИОННО-ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ КУЛЬТУРНОЙ ДИПЛОМАТИИ УКРАИНЫ

Лифинцева Елена Викторовна – аспирантка кафедры культурологии и информационных коммуникаций,
Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Развитие технологий и средств массовой информации, паблик-релейшнз и манипулирования общественным сознанием превратили «мягкую силу» в эффективное орудие обеспечения внешнеполитических интересов. Особое значение приобрели инструменты информационно-культурного влияния на зарубежную аудиторию, в т. ч. – публичная и культурная дипломатия. С 2015 г. в Украине предпринято меры по созданию инфраструктуры культурной дипломатии путем организации профильных подразделений МИД, подконтрольного ему Украинского Института, оживления взаимодействия государственных структур с самостоятельными культурно-художественными объединениями. Создано соответствующее концептуальное и организационно-правовое культурной деятельности за рубежом. Это открывает широкие возможности для использования творческих работников непосредственно в структурах культурной дипломатии. Представляется целесообразным внедрение углубленной подготовки специалистов по менеджменту социокультурной деятельности для работы в аппарате культурной дипломатии и аффилированных с ней творческих объединениях.

Ключевые слова: международные культурные связи, международная информация, культурная дипломатия, информационно-гуманитарная безопасность, реформирование управления, кадровый менеджмент, творческая деятельность.

THE FIGURE OF THE ARTIST IN THE ORGANIZATIONAL AND FUNCTIONAL SYSTEM OF CULTURAL DIPLOMACY OF UKRAINE

Lifintseva Olena – graduate student of the Department of Cultural Studies and Information Communications,
National Academy of Culture and Arts, Kyiv

In our age the unprecedented development of technology and the media public relations and the manipulation of public consciousness have turned "soft power" into an effective tool for achieving foreign policy interests. Instruments of information and Cultural influence on foreign audiences including - public and Cultural Diplomacy. Since 2015 Ukraine has taken measures to create an infrastructure of Cultural Diplomacy through the introduction of specialized units of the Ministry of Foreign Affairs the Ukrainian Institute under its control and the revival of interaction between government agencies and amateur art and cultural associations. The corresponding conceptual and organizational-legal field of Cultural Activity abroad is created. This opens wide opportunities for the use of Artists directly in the structures of Cultural Diplomacy. It is expedient to introduce in-depth training of specialists in the Management of socio-cultural activities to work in the apparatus of Cultural Diplomacy and affiliated with it creative associations.

Key words: international cultural relations, international information, cultural diplomacy, information and humanitarian security, management reform, personnel management, artistic activity.

UDC 008:342.107.1

THE FIGURE OF THE ARTIST IN THE ORGANIZATIONAL AND FUNCTIONAL SYSTEM OF CULTURAL DIPLOMACY OF UKRAINE

Lifintseva Olena – graduate student of the Department of Cultural Studies and Information Communications,
National Academy of Culture and Arts,
Kyiv

The purpose of the article. Scientific reconstruction of the conceptual and organizational-functional field of cultural diplomacy as a precondition for involving the artistic environment of Ukraine in it.

The methodology of work is based on the complex use of historical logical and functional approaches a combination of methods of historical and Cultural legal and managerial fields of knowledge. In particular the application of the structural-functional method allowed to highlight the organizational and legal structure of Cultural Diplomacy as a subsystem of Ukraine's foreign policy; the historical-genetic method contributes to the study of the origin of the functional block of International Cultural contacts of the diplomatic mission; comparative legal method is productive for the reconstruction of the conceptual and legal field of Cultural Diplomacy.

Scientific novelty. The article for the first time investigates the modern organizational-functional and normative field of involvement of professionals of culture and arts in the personnel corps of cultural diplomacy of Ukraine.

Results. The organizational and functional field and legal regulations studied by us create appropriate preconditions for intensifying the involvement of artists for direct work in the field of cultural diplomacy. As cultural diplomacy activities carried out within the framework of cultural information centers within foreign diplomatic missions of Ukraine are insufficient for effective promotion of Ukrainian culture it is advisable to involve professional cultural managers and members of the public creative individuals capable of organizational and managerial and analytical work in the field of cultural diplomacy. Their professional advantage (in case of receiving additional special and language training, or higher education in the required profile) is cultural and artistic specialty social and psychological kinship with «colleagues in the shop» the ability to operate in the stream of current cultural trends.

This requires careful staff selection taking into account in particular differences in the pace of activities of civil society activists in the field of cultural projects (with broader initiative lack of strict regulations and fairly free self-realization) and civil servants in the bureaucracy.

The practical significance. In our opinion when determining the areas of work of this category of employees it is advisable to give (at least at the stage of professional adaptation) preference for positions in the staff of the Ukrainian Institute and its missions abroad in cultural information centers in diplomatic missions of Ukraine affiliated with cultural diplomacy. The staff interaction (rotation) of the Ministry of Foreign Affairs and the Ministry of Culture of Ukraine needs to be improved. Relevant courses on retraining and advanced training of cultural and artistic personnel in the field of cultural diplomacy can be introduced on the basis of the Diplomatic Academy of Ukraine named after Gennady Udovenko at the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine.

Key words: international cultural relations, international information, cultural diplomacy, information and humanitarian security, management reform, personnel management, artistic activity.

Надійшла до редакції 26.06.2020 р.

УДК 130.2:39(398) +7.08

КОНСТРУЮВАННЯ РЕГІОНАЛЬНОГО ПРОСТОРУ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА

Майхрович Юрій – аспірант кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-2007-2007>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.378>
giorgiochivorio@gmail.com

Розглянуто процес творення регіональної самобутності в локальному просторі Східної Галичини. Зокрема, на прикладі культури Покуття, Гуцульщини та Бойківщини висвітлено їхню внутрішню диференціацію в межах одного регіону та особливості ідентичності кожного з місцевих ареалів. Особлива увага приділяється проникненню фольклору, обрядів, та побутового життя Східної Галичини в традиційні види мистецтва та сучасну популярну вітчизняну культуру.

Наведено приклади літературних творів, вистав, кінофільмів, анімацій, музичних творів, які тією чи іншою мірою репрезентують вербальні особливості, жанрові ознаки та традиційні елементи народної західноукраїнської ідентичності.

Ключові слова: культура, Східна Галичина, регіон, Прикарпаття, мистецтво, конструювання, репрезентація, імплементація.

Постановка проблеми. Культура Східної Галичини, сформована поліетнічними, географічними та історичними факторами, вирізняється своєю унікальною розмаїтістю серед інших регіонів сучасної України. Саме ця історично-етнографічна область в останні роки стала в авангарді популяризації вітчизняного мистецтва, в якому відобразилися як сакральні символи, поняття і цінності, так і побутові реалії, в парадигмі яких перебувають галичани, та які не властиві світосприйняттю решти громадян.

Аналіз даної проблеми дозволить об'єктивно оцінити характерну відмінність культури Східної Галичини у власних межах та в межах всієї країни.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Особливості використання елементів локальної культури в різних мистецьких формах базується на працях сучасних дослідників. Так, історія драматичного театру Покуття і онароднених інтерпретацій наведені в історичних довідках із життя Галичини XIX ст. та драматичного театру ім. І. Озаркевича. Фольклорні мотиви музичного мистецтва описані в роботі І. Нискогуза «Втілення етнохарактерності у творчості Олександра Козаренка».

Вкраплення живої мови та діалекту в літературні жанри представлене в дослідженні В. Грещука, в яких виявляється імплементація народного говору до української белетристики XIX–XX ст. на прикладі творчості Ю. Федьковича, І. Франка, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича та ін. Дане дослідження проектує зацікавленість у народному надбанні Прикарпаття, зокрема Гуцульщини серед письменників, етнографів і фольклористів всієї, розділеної на дві частини, України. Як продовження симбіозу художньої та народної словесності, розглядаються зразки сучасної літератури, кінематографу, мультиплікації та естради, представлені в контексті урбанізованої культури сьогодення.

Мета дослідження. Виявити та дослідити специфічні ознаки локальної культури Східної Галичини в синтезі з архаїчними та західноєвропейськими традиціями на прикладі фольклору, звичаїв, мовних особливостей Покуття, Гуцульщини та Бойківщини.

Серед завдань: з'ясувати специфіку інтеграції елементів даної культури у вітчизняний мистецький простір різних століть, що взаємодіють із ним і є головними чинниками у творенні унікального регіонального конструкту.

Виклад основного матеріалу. Передові західноукраїнські просвітителі минулих століть завдяки своїй академічній освіті привносили нові ідеї для розповсюдження тієї ж освіти, науки, літератури і мистецтва серед українського населення Галичини. Таким чином вже сформована західноукраїнська інтелігенція заклала фундамент національної ідентичності у всіх культурних пластах. Тодішнім феноменом стало використання в наукових працях живої народної мови, яка була в ужитку в тому чи іншому районі Галичини. Дослідження засновника першої у Прикарпатті просвітницької спільноти (1816 р.) І. Могилиницького «Граматика языка слов'яно-руського» та «Відомість о руськім язичі» стали «серйозним науковим обґрунтуванням самотності українського народу» [15; 85]. Пізніше живу народну мову використали в новаторській формі представники «Руської трійці» (М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич) в альманахові «Русалка Дністрова» (1837 р.).

Даний принцип підхопили і самодіяльні гуртки, що проявляли свою активність у роки культурно-просвітницького руху 1848 р. Так, 8 червня того ж року театральна любительська труппа І. Озаркевича представила в Коломиї першу в Галичині прилюдну українську виставу. Нею стала перероблена Озаркевичем «Наталка Полтавка» І. Котляревського під назвою «Дівка на відданою, або на милуванє нема силування». Подібна адаптація вистав під місцевий хронотоп продовжилась і в інших постановках: «Сватанє або Жених навіжений» (перероблене «Сватання на Гогчарівці» Г. Квітки-Основ'яненка), «Весіле або Над цигана Шмагайла нема розумнішого» («Купала на Івана» С. Писаревського), «Жовнір-чарівник або Що не допоможе наука, то допоможе батіг» («Москаль чарівник» І. Котляревського). Таким чином, І. Озаркевич подавав місцевій галичанській публіці знамениті твори «не в оригіналі, а в підгірським кіптарі» (І. Франко) [13]. Сам же Каменяр теж нерідко використовував живу розмовну мову (зокрема гуцулів) у власних оповіданнях: «Терен у носі», «Гуцульський король», «Як Юра Шикманок брів Черемош» та повісті «Петрії й Довбуцуки». «Покутський фольклор нерідко був художньою інкрустацією та лейтмотивом авторських творів І. Франка» [10]. До нього цю традицію української белетристики XIX ст. започаткував представник Буковини Ю. Федькович. Наслідували вкраплення гуцульського діалекту в літературну українську мову, що формувалась на Наддніпрянщині також і М. Коцюбинський та Г. Хоткевич, які були уродженцями Вінниччини та Харківщини відповідно. Така імплементація місцевого говору в художній текст дозволила їм повніше передати в повістях «Тіні забутих предків» (М. Коцюбинський) та «Камінна душа» (Г. Хоткевич) обряди, звичаї та сцени первозданного побуту жителів Карпат.

Деякі з українських письменників XX ст., що проживали на теренах Покуття не цуралися повністю використовувати діалект у своїх художніх творах. Такими митцями були Онуфрій Манчук та Петро Шекерик-Доників. У їх творах діалектом гуцулів виписано не лише репліки персонажів, але й авторський текст. Творчість цих письменників засвідчує про них, як про обдарованих майстрів слова, котрі майстерно користуються гуцульською говіркою. У їхніх романах та новелах збережено особливості живої народної мови в правописі та пунктуації. Етнографічні розвідки, легенди, оповідання, статті та вся творчість О. Манчука й П. Шекерика-Дониківа доступно відображають духовний і матеріальний світ гуцулів Покуття. У них показані історичні події, традиції через взаємостосунки, боротьбу людини і природи, добрих і злих сил, поєднання двох релігій – язичництва і християнства, все те, що є характерним для даної культури.

Таким чином, історія використання Покутських діалектів у художній мові засвідчує велике зацікавлення в них як важливому естетично-зображальному засобі та різні способи його

використання. З цього погляду важливо розглянути особливості використання східногаличанського діалекту в сучасному художньому дискурсі, маючи на увазі тексти, створені впродовж останніх десятиліть. Адаптація даного місцевого діалекту залишається й надалі важливим чинником у конструюванні культурних та художньо-мистецьких форм.

Принципи локальної адаптації можна спостерігати і в творчості сучасних західноукраїнських митців. Група письменників та поетів «станіславського феномену» з представниками львівсько-івано-франківської школи (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, Г. Петросаняк, В. Єшкілев, Т. Прохасько) яскраво проявляє себе в явищі «літературного регіоналізму» [5; 75]. Аналізуючи, зокрема, перекладені Ю. Андруховичем трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» та «Гамлет, принц данський» в контексті згаданих раніше театральних адаптацій, спостерігаємо не тільки відображення постмодерної урбанізованої культури, але й використання місцевого західноукраїнського соціолекту. Таким чином, автор переносить персонажів Шекспіра в конструкт парадигми сучасної західноукраїнської культури. Тепер Бенволіо звертається до старшого Монтеккі «*Достойний стрійку!*», Нянька згадує, як вона «*від цицьки відлучила*» свою «*малу пісюху*» Джульєтту, а головна героїня готова піти навіть «*на сходку бандюганів*», тільки б не виходити заміж за Паріса. Отже, на цих прикладах можна спостерігати як інтерпретація ренесансних сюжетів на сучасний лад у синтезі з літературною мовою, приправленою галичанським жаргонізмом, перекикається з тією ж хронотопною адаптацією вистав у культурі Східної Галичини ХІХ ст. А належність трагедій Шекспіра до всесвітньої культурної спадщини лише підкреслює інтеграцію західноукраїнської культури в європейську зі збереженням національного (місцевого) колориту.

Таку саму практику адаптацій перехопив і кінематограф, що виступає флагом сучасної поп-культури. Цікаві комедійні персонажі голлівудських стрічок в українському дубляжі часто використовують сленг та західноукраїнські жаргонні вислови. Так, у вітчизняному дубляжі анімаційної діалогії Кріса Рено «Секрети домашніх тварин» (2016, 2019 рр.) деякі персонажі вживають слова та вирази, які трапляються виключно в східногаличанському побуті: «*писок*», «*вуйко*», «*вогірок*», «*теперка*», «*бігме*», «*Вйо!*», «*тазда*», «*мешта*» та ін. Щоправда, у питанні використання діалектів у художній мові завжди варто пам'ятати й про негативні наслідки. Тотальне вживання будь-якого говору, навіть самобутнього і дуже колоритного, в масовій культурі несе в собі загрозу творення значних перешкод для пересічного індивіда, не знайомого з особливостями цього говору, для повного сприйняття. Як зазначає В. Грещук «письменник, якщо він хоче, щоб його твір став доступним для загалу, повинен подбати про те, щоб мова його твору не була переускладнена засиллям діалектних форм, діалекту загалом. Із цього погляду оптимальним варіантом, сказати б, класикою використання говору в літературній мові може слугувати мовно-літературна практика автора «Тіней забутих предків». Однак, щоб у використанні гуцульського діалекту в художній мові досягти такого ефекту, як М. Коцюбинський, треба так серйозно готуватися до творення тексту, як він сам: вивчити діалект, визначити характерні ознаки говору, через які передати колорит і чар місцевої культури. Цих ознак може бути більше чи менше, проте вони мають бути зразками відбиття справжніх діалектних рис, бо помилкова стилізація мовної форми знижує ефективність використання говору в художній мові» [6; 10].

Дана тенденція поширювалася після 2014 р., коли мода на все українське і, зокрема, західноукраїнське, торкнулося не тільки локалізаторів закордонних стрічок, а й вітчизняного кінематографу. Зображення Гуцульщини в телесеріалах «Останній москаль» (2015-2017 рр.) та «Великі Вуйки» (2019 р.) певною стереотипністю, використанням кліше та ярликів не явили зразкового прикладу репрезентації сучасної культури гуцулів, а тільки викликали негативні реакції багатьох критиків, які не соромились щодо висловлювань, даючи оцінки. Журналіст В. Боримський в своїй статті для інтернет-порталу «Хвиля» заявив, що все, що відбувається в серіалі «Останній москаль» це «ніяка не самоіронія, а грубий і цинічний сарказм, що має на меті втовкмачити в голови українців комплекс меншовартості, виробити креольську, малоросійську ідентичність, принизити українців у очах самих українців [2]. А інший його колега О. Ковальчук вказав, що «творці серіалу («Великі Вуйки» авт.) бачать функцію гуцулів лише в ролі пришелепкуватої етнографії» [8]. Якщо у випадку з виставами І.Озаркевича, покази на живій мові відбувалися перед аудиторією, яка спілкувалася нею в побуті, а книги представників «станіславського феномену» додають у власні бібліотеки поціновувачі творчості авторів та гурмани сленгу, то журналістська частина екранної спільноти сумнівно прийняла гумористичний посил у посталях західноукраїнських «реднеків (*redneck – червоношій*), які живуть у провінційній глухомані і постають неграмотними, малокультурними» [7; 109]. Якщо, згідно дослідженню Я. Попова, в сучасному суспільстві «агресія не просто сублімується, але й витісняється в сферу комічного» [14; 102], то дана ситуація проявилася в реверсивному русі. Репрезентувати галичанський гумор у медійному просторі зуміли ще одні представники комедійного цеху з Галичини. Тріо «Загорецька Людмила Степанівна», на противагу двом згаданим вище серіалам, представили регіональний гумор з його варіаціями молодіжних субкультур. Використовуючи локальний діалект та жаргонізми у своїх виступах, учасники даного колективу

привертають увагу всеукраїнської публіки до сучасної урбанізованої культури західної України, що породжує нову доксу у поглядах на комедійну естраду та її культуру.

Торкаючись теми жаргонізмів та діалекту, неможливо не звернути увагу на те, як вони проникли, адаптувалися та асимілювалися з літературною українською мовою, яка є панівною у вітчизняному медіапросторі. Впродовж останніх п'яти років змінилася і культура мови журналістів у рамках професійної риторики, і мова реклами у всіх ЗМІ. Такі слова, як «*файно*», «*коліжанка*», «*філіжанка*» та ін., що притаманні вербальній культурі побутового спілкування серед жителів галичанських міст, тепер звучать з уст телерадіоведучих, зірок естради та політиків. Але це лише незначні елементи західноукраїнської культури, адже «внаслідок безкомпромісної, владної, інколи навіть агресивної сутності медіа, традиційні культурні практики вимушені поступитися своїми повноваженнями та наблизитися або до повного забуття, або часткової музеєфікації» [1; 383]. І, хоча, ЗМІ найшвидше відображають зміни в мові та мовленні, це ще не є ознакою того, що діалектні форми окремого регіону впливають на літературну норму та культуру спілкування всередині суспільства.

У контексті конструювання регіональної культури варто приділити увагу і музичній сфері мистецтва, яка продовжує відігравати в даному процесі одну з провідних ролей. Народна побутова та обрядова пісенність Східної Галичини, а зокрема, Покутського регіону, знаходяться в центрі уваги сучасного вітчизняного музичного мистецтва. Не зважаючи на форму та жанр подачі (коломийки, ладкання, колискові), вони значуще відгукуються в доробках сучасних аматорських колективів, митців академічного та популярного спрямування, які репрезентують фольклорні мотиви у власній творчості.

Коломийка як мала пісенна форма є одними з найпоширеніших жанрів, що віддавна побутує на Покутті. Саме пісенна форма коломийки стала провідною в цьому регіоні і асоціюється тільки з жартівливими наспівами та змаганнями смішливих рим. І хоча даний жанр постає і в танцювальних та музично-інструментальних формах та становить значний мистецький пласт покутської культури, найчастіше він оформлюється в уснопоетичні рамки з елементами архаїки, гумору та побутових сюжетів. Тому і зараз на теренах Східної Галичини можна почути словесні «перепалки» декількох груп людей не тільки на фестивалях етнокультури, чи в обрядовому відтворенні, а й на звичайних застіллях простого люду. Саме такі види місцевих коломийок користуються популярністю і у виконавців, що представляють сучасну популярну естраду. Співак В. Мельникович, відомий сценічним іменем Гуцул-Хулган, є яскравим представником такого коломийкового напряму, де переплелися іронічний тон та незаїжджені теми, в яких присутній стьоб, іронія, сарказм. Назви самих пісень («Гойра вісіле», «Ровер», «Мацьонька» та ін.), швидше за все, не насторожать цікавість людини, яка малознайома із західноукраїнським діалектом і, можливо, не кожному будуть зрозумілі їх теми, але вплітання гумористичної народної тематики в звучання сучасних ритмів та інструментів актуалізують і перероджують жанр коломийки, що й досі домінує в культурі Покуття.

Торкаючись побутової сторони попереднього жанру варто згадати, що в сімейно-обрядовому фольклорі, зокрема на весіллі, він чергується з ладканням – жіночим обрядовим співом, що виконується на дівич-вечорі. Ці весільні ладканки виконуються жінками-«свашеньками», які живуть у щасливому шлюбі і благословляють наречену на таке ж щасливе заміжжя. Дане обрядове дійство з плетінням віночків, співом та прикрашанням деревця всією родиною в домі «молодої» і сьогодні є досить поширеним на Прикарпатті та інших західноукраїнських регіонах. Репрезентував це дійство у сфері академічної музики український композитор, піаніст та музикознавець О. Козаренко. Дотичний до звичаїв та обрядів фольклору Прикарпаття, де митець народився у м. Коломия, композитор у своїй творчості «доволі цікаво та оригінально трансформує засади постмодерної естетики відповідно до традиції тієї національної культури, в якій він зростає» [12; 96]. Камерна кантата «П'ять весільних ладкань з покуття» (1992 р.) є унікальним творінням з погляду на те, що не кожен композитор звертається до весільної обрядовості, яка вже стала не такою актуальною в межах сучасної урбанізованої культури. Даний цикл – це не просто звернення до «жанрово-стильової моделі народної пісні (ладкання)» [12; 99]. В ньому «частини твору розміщені відповідно до традицій весільного обряду: перше ладкання – випікання короваю; друге ладкання – плетіння вінка; третє – викуп вінка; четверте – батьківське благословення; п'яте – збирання молодої, похід до церкви та шлюбні присягання» [12; 99]. Імплементация фольклору Прикарпаття зустрічається і в інших роботах О. Козаренка: «Писанки» (1989 р.), «Пасакалія на галицьку тему» (1989 р.), «Інвенції» (1990 р.) та «Concerto Rutheno» (1991 р.). У них музична культура Гуцульщини та Покуття слугує природним фактором мистецького натхнення та фундаментом подальшого конструювання серйозних музичних форм.

Звичайно ж, розглядаючи місцеві способи вираження обрядовості, театру, художнього слова та музики варто розглянути і феномен вертепу, що є квінтесенцією всього переліченого. Цікавим є співставлення святкування Різдвяного дійства в двох регіонах Східної Галичини – Гуцульщини та Бойківщини. У прикарпатських горян поширеною практикою є групове колядування чоловічими гуртами з розмахуванням топирців. Такий топирець у руках чоловіків, що в минулому слугував захистом від ворогів,

як холодна зброя, в наші дні є не просто атрибутом народного одягу, а відіграє важливу роль у традиціях патріархату, уособлюючи собою чоловіче начало, своєрідний фалічний символ. О. Воропай детально описує ритуальні маніпуляції з даним знаряддям: «якщо газда має пасіку, він веде колядників на те місце, де вліті будуть стояти вулики. Прийшовши, колядники стають колом, падають на коліна, на снігу перед собою роблять хрест топірцем, потім складають топірці лезами до середини, а держаком до себе, на топірці купують складають шапки: «бо то – як рій бджіл!». Відспівавши, ватага знову падає на коліна і на згарцьованому снігу ще раз робить хрест топірцями» [3; 66]. Відбувається благословення землі – «йоні» гуцульськими «лінгами». На Бойківщині користується популярністю так званий «живий» вертеп, або ж «пастирка». Це повністю театралізоване дійство з масою персонажів (пастушки, ангели, три царі, Ірод, Чорт, Жид, Смерть, воїни, козаки, стрільці та ін.), ролі яких найчастіше виконують молоді люди. Така форма Різдвяного святкування увібрала в себе традиції європейського лялькового театру, що «виник під впливами зі Сходу – турків та арабів» [4; 32] та євангельські драми діалогів і представлень західноєвропейських релігійних містерій. Отже, на прикладі різдвяних обрядодій двох регіонів Східної Галичини – архаїчного гуцульського та театралізованого бойківського – можна спостерігати диференціацію в конструюванні одного етнографічного культурного простору.

Ще одним сакральним символом Покуття є писанка. Звичайно ж, у цьому випадку ареал Прикарпаття не претендує на генезу і авторські права культурної спадщини України і світу, яка відображає прадавню дохристиянську модель Всесвіту. Та «серед писанок народів світу орнаментика українських писанок карпатського краю, зокрема Гуцульщини, вирізняється своєю неповторною красою, багатством декоративних рисунків, кольоровою барвистістю, різноманітністю елементів і мотивів розпису» [9; 208]. *«Візерунки писанкарів із прикарпатських сіл Космача Косівського району, Верховинського району та Чорного Поток, що на Надвірнянщині, вирізняються серед інших. Саме ці села вважаються осередками писанкового мистецтва»* [11; 290]. Саме с. Космач у своїй однойменній поемі називає «писанкою в долоні Бога» *уродженець Прикарпаття, Герой України, поет Д. Павличко. В музичному в мистецтві вона (писанка) репрезентується в творчості згаданого раніше композитора О. Козаренка в циклі прелюдій «Писанки» (1989 р.). 23 вересня 2000 р. під час проведення X міжнародного гуцульського фестивалю в м. Коломия відкрили музей «Писанка». Музей, збудований у формі великого яйця, став не лише відомим туристичним об'єктом, але й архітектурним атрибутом, що дає всім змогу зрозуміти місто, як репрезентацію даного виду народного мистецтва. Адже, «архітектурні артефакти репрезентують свого роду резюме, в яких спресовані незліченні місцеві даності» [16; 212]. Тому в контексті конструювання культури типових галичанських міст з їхніми ратушами, центральними площами ринками з вимощеною бруківкою, даний музей-артефакт представляє із себе не тільки щось «особливе й локальне, але й ознаки чогось загального» [16; 212]. Загального для всіх, хто проживає в цьому *locus amoenus* і для тих, хто потрапляє зі сторони в просторовий устрій даної локальної культури.*

Висновки. Підсумовуючи викладені розмірковування в даному дослідженні, можна заключити наступне: по-перше, спостерігається диференціація в локальній культурі Східної Галичини, де на прикладі порівняння святкових обрядодій двох етнічних груп доведено спільну генезу християнських традицій та відмінності їх презентацій за допомогою як архаїчних форм, так і світських. По-друге, імплементація мовних традицій, звичаїв та фольклору на традиційне і сучасне мистецтво запроваджує нові стандарти в його реаліях: інтеграція місцевого діалекту та урбанізованих жаргонізмів у художній літературі, театрі, кіно та естраді створює мовну еволюцію при зближенні мови та діалектів; вплив жанрово-стильових моделей народної пісні надає академічній та популярній культурі музикування чітко виражену етнохарактерність; сакральна семіотика набуває форму архітектурного артефакту, що постає ретранслятором духовної народної спадщини. Таким чином, з огляду на історичну ретроспективу та прогнозування подальшої дослідницької перспективи, східногаличанські регіональні культурно-мистецькі практики творять унікальний локальний конструкт естетичних, моральних та етичних явищ.

Список використаної літератури

1. Акименко О. Проблеми конструювання національної ідентичності в просторі сучасної медіа-культури. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Сер. : Культурологія.* 2013. Вип. 12 (2). С. 381–385.
2. Боримський В. Серіал «Останній москаль» як інструмент комплексу насадження меншовартості українців. веб-сайт. URL: <https://hvyly.net/analytics/culture/serial-ostanniy-moskal-yak-instrument-nasadzheniya-kompleksu-menshovartosti-ukrayintsiv.html> (дата звернення: 28.04.2015).
3. Воропай О. І. Звичай нашого народу. Етнографічний нарис. Мюнхен : Українське вид-во, 1958. Т. 1. 310 с.
4. Громова Н. Живий вертеп як основна форма бойківського різдвяного рядження (кінець ХХ – початок ХХІ століття). *Етнічна історія народів Європи.* 2008. Вип. 24. С. 32–37.
5. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. Київ : Критика, 2013. 344 с.

6. Грещук В. Гуцульський діалект у мові сучасної української літератури . *Українознавчі студії*. 2012–2013. № 13–14. С. 3–11.
7. Зелезинская Л. А. Юмор как способ взаимодействия субъектов политической системы. *Социум и власть*. № 6 (38). С. 106–110.
8. Ковальчук О. Великі вуйки. Фініш. веб-сайт. URL: <https://varianty.lviv.ua/67199-velyki-vuiky-finish> (дата звернення: 28.10.2019).
9. Максимович О. М., Поясик О. І. Писанка як засіб духовного виховання. *Педагогічний дискурс*. 2012. Вип. 13. С. 206–210.
10. Народні пісні в записах Івана Франка / упоряд., вступ. сл. і приміт. О.І. Дея. Київ : Муз. Україна, 1981. 336 с. (2-ге вид.)
11. Невенченко А. І. Роль музею «Писанка» в м. Коломия у відновленні духовності туристів. *Карпатський край*. 2015. № 1–2. С. 289–294.
12. Нискогуз І. А. Втілення етнохарактерності у творчості Олександра Козаренка. *Наук. зап. Тернопіль. нац. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 96–100.
13. Підлужна А. Під знаком Симчича. веб-сайт. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pid-znakom-symchycha> (дата звернення: 22.09.2015).
14. Попов Я. Этнические стереотипы в национальном юморе как выражение социальных страхов. *Вестник МИЛ*. С. 101–108.
15. Сливка Ю. Ю., Исаевич Я. Д., Масловский В. И. и др. Украинские Карпаты. История. Киев : Наук. думка, 1989. 264 с.
16. Хельд Г. Городское пространство как необходимая предпосылка социальности. *Собственная логика городов. Новые подходы в урбанистике. Сборник статей* / ред. Бергинг Х., Лёв. М. Москва : Новое лит. обозрение, 2017. 424 с.

References

1. Акуменко О. Problemy konstruyuvannya natsionalnoi identychnosti v prostori suchasnoi media-kultury. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka academia»*. Ser.: *Kulturolohiia*. 2013. Vyp. 12 (2). S. 381–385.
2. Borymski V. Serial «Ostanni moskal» iak instrument kompleksu nasadzhennia menshovartosti ukrainsiv. veb-sait. URL: <https://hvylyia.net/analytics/culture/serial-ostanni-moskal-yak-instrument-nasadzhennya-kompleksu-menshovartosti-ukrayintsiv.html> (data zvernennia: 28.04.2015).
3. Voropai O. I. Zvychai nashoho narodu. Etnohrafichnyi narys. Miunkhen : Ukrainke vydavnytstvo, 1958. T. 1. 310 c.
4. Hromova N. Zhyvyi vertep iak osnovna forma boikivskoho rizdvianoho riadzhennia (kinets XX – pochatok XXI stolittia). *Etnichna istoriia narodiv Evropy*, 2008. Vyp. 24. С. 32–37.
5. Hundorova T. I. Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainski literaturnyi postmodernizm. Kyiv : Krytyka, 2013. 344 s.
6. Greshchuk V. Hutsulski dialekt u movi suchasnoi ukrainskoi literatury. *Ukrainoznavchi studii*. 2012-2013. № 13–14. S. 3–11.
7. Zelezinskaia L. A. Yumor kak sposob vzaimodeistviia subiektov politicheskoi sistemy. *Sotsium i vlast.* № 6 (38). S. 106–110.
8. Kovalchuk O. Velyki Vuiky. Finish. veb-sait. URL: <https://varianty.lviv.ua/67199-velyki-vuiky-finish> (data zvernennia: 28.10.2019).
9. Maksymovych O. M. Poiasyk O. I. Pysanka iak zasib dukhovnoho vykhovannia. *Pedahohichnyi dyskurs*, 2012. Vyp. 13. С. 206–210.
10. Narodni pisni v zapysakh Ivana Franka / uporiad., vstup. sl. i prymit. O. I. Deia. Kyiv : Muz. Ukraina, 1981. 336 s. (2-he vyd.).
11. Nievienchenko A. I. Rol muzeiu «Pysanka» v m. Kolomyia u vidnovlenni dukhovnosti turystiv. *Karpatskyi kraj*, 2015. № 1–2. S. 289–294.
12. Nyskohuz I. A. Vtilennia etnokharakternosti u tvorchosti Oleksandra Kozarenka. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriiia : Mystetstvovnavstvo*. 2013. № 2. S. 96–100.
13. Pidluzhna A. Pid znakom Symchycha. veb-sait. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pid-znakom-symchycha> (data zvernennia: 22.09.2015).
14. Popov Ya. Etnichiskie stereotypy v natsionalnom yumore kak vyrazhenie sotsialnykh strakhov. *Vestnik MIL*. S. 101–108.
15. Slivka Y.Y., Isaevich Ia. D. Maslovski V. I. I dr. Ukrainskie Karpaty. Kiev : Nauk. dumka, 1989. 264 s.
16. Kheld H. Gorodskoie prostranstvo kak neobkhodimaia predposylka sotsialnosti. *Sobstvennaia logika gorodov. Novyie podkhody v urbanistike. Sbornik statiei* / red. Berging Kh. Liow M. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 424 s.

КОНСТРУИРОВАНИЕ РЕГИОНАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЦИИ: КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА

Майхрович Юрий – аспирант кафедры теории и истории культуры,
Национальная музыкальная академия Украины
им. П. И. Чайковского, Киев

Рассмотрен процесс создания региональной самобытности в локальном пространстве территорий Восточной Галиции. В частности, на примере культуры Покутья, Гуцульщины и Бойковщины освещена их внутренняя дифференциация в пределах одного региона и особенности идентичности каждого из местных ареалов. Особенное

внимание уделяется проникновению фольклора, обрядов и бытовой жизни Восточной Галиции в традиционные виды искусства и современную популярную отечественную культуру. Приведены примеры литературных произведений, спектаклей, кинофильмов, анимации, музыкальных произведений, которые в той или иной степени репрезентируют вербальные особенности, жанровые признаки и традиционные элементы народной западно-украинской идентичности.

Ключевые слова: культура, Восточная Галиция, регион, Прикарпатье, искусство, конструирование, репрезентация, имплементация.

CONSTRUCTION OF THE REGIONAL SPACE OF EASTERN GALICIA: CULTURAL AND ARTISTIC PRACTICE

Maikhrovych Yuri – post-graduate student of the Department of Theory and History of Culture at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The topic of this essay is devoted to a local cultural specification of the eastern part of Galician region, namely, Pokuttia, Hutsulshchyna, Boikivshchyna with an explicit analysis of their distinction and comparison of each other given. A major part of a study concerns a folklore, rites, a mundane lifestyle, a local traditional art of the South Galician and a current domestic culture. For more clear understanding it is provided with some examples of a literature, theatre performances, films, animations, music, which vividly demonstrate and personify a verbal speciality of the regional tradition, indicate the West Ukrainian local genre alongside its traditional elements .

Key words: culture, Eastern Galicia, region, Prykarpattia, art, construction , representation, implementation.

UDC 130.2:39(398) +7.08

CONSTRUCTION OF THE REGIONAL SPACE OF EASTERN GALICIA: CULTURAL AND ARTISTIC PRACTICE

Maikhrovych Yuri – post-graduate student of the Department of Theory and History of Culture at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

Introduction. The culture of the South Galician is formed by a polyethnic, geographical and historical factors, which stands out among other regions of Ukraine by its unique diversity. In the course of the last years that historical-ethnographic area has become exceptionally interested in an outspread and promotion of an avant-garde vision of domestic art, which by itself possessed a reflections of sacral symbols, definitions and values and likewise of a mundane realities, that are singularly inherent to Galicians' lifestyle and not typical for the world vision of the rest of Ukrainian citizens. The analysis provides a possibility to objectively estimate a specific cultural distinction between the South Galician within its location and the whole country in overall.

Purpose. To find out and investigate special cultural features of the South Galician with a synthesis of its archaic and West-European traditions of folklore, customs, language dialects of Pokuttia, Hutsulshchyna and Boikivshchyna regions. Also, to make a survey of an integration of cultural elements into Ukrainian art movement throughout centuries, which, consequently, modified its structure and created a unique regional construct.

Results. To sum up all ruminations referring to an above-stated topic of an investigation, firstly, it's appropriate to attune to a difference between festive ceremonies of two ethnical groups of the local culture of the South Galician, where the same orthodox traditional origins were revealed, meanwhile, an otherness of their presentation made by archaic and secular forms was manifested. Second of all, the process of an implementation of the linguistic traditions and a folklore into a traditional Modern Art has encouraged a modification of old standards into newer ones within the area of its outspread. For instance, an integration of the local dialect and a jargon urbanization of a literary fiction, theatre, cinematography and stage brang about the process of evolution of the language by its assemblage with dialects; an influence of the genre and style models of a national song have altered an academic and popular culture, enriching them with more exact ethnic characteristics; the sacral semiotics took a form of an architectural artifact, so that strengthened a spirit of a national heritage.

Conclusion. All things considered, the South Galician cultural and art practices create a genuinely unique local construct of a aesthetic, moral and ethic phenomenons.

Key words: culture, Eastern Galicia, region, Prykarpattia, art, construction , representation, implementation.

Надійшла до редакції 2.10.2020 р.

УДК 7.04(477)

ЗНАКИ І СИМВОЛИ УКРАЇНСЬКИХ НЕКАНОНІЧНИХ ІКОН ХРИСТОЛОГІЧНОГО ТИПУ XVIII–XIX СТ.

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

<https://orcid.org/0000-0002-8518-5686>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.379>

br_vitalik@bigmir.net

Дослідження знаків в українському мистецтвознавстві тісно пов'язане з рядом запитів образотворчого та богословського характеру. Дана наукова розвідка є спробою поставити та розглянути питання про значення символів і алегорій в українському образотворчому мистецтві на прикладі маловідомих ікон, які прийнято називати неканонічними, тобто з певними відступами від загально прийнятих візантійських норм (канонів). Автор аналізує малодосліджені ікони з позиції проблематики їх «канонічної» і «неканонічної» символіки. Широта асоціацій, вивчення культових пам'яток дозволяє автору різносторонньо висвітлити особливості знаків і символів в українських іконах.

Ключові слова: іконографічний канон, стиль, жанр, мистецтво, ікона, композиція, іконографія.

Постановка наукової проблеми. Україна – європейська країна і за територією розташування, і за менталітетом її громадян, передусім етнічних українців. Цей фактор зумовив тісні зв'язки представників української культури і мистецтва з культурою західноєвропейських країн ще з доби Середньовіччя – Київської Русі. У XVIII–XIX ст. українські іконописці зазнають відчутного впливу на свою творчість мистецьких стилів, які виникли й суттєво оновили мистецтво в Італії (ренесанс, бароко), Франції й інших країнах (рококо, класицизм). Через ближчу до України Польщу або безпосередньо з країн походження цих стилів малярі ікон переймаються красою і величчю знаків і символів, що влилися в український іконопис. При цьому вони уміло пристосували західні стилі до українських умов, тому сьгоднішні дослідники вивчають такі феномени в мистецтві, як український пост-візантійський (неканонічний з позиції деяких еkleзіальних спільнот) стиль. Ці адаптовані до місцевих умов неканонічні композиційні елементи оновили українське сакральне мистецтво різноманітною символікою. Тому сьгодні важливо проаналізувати новації в окремих іконах означеного періоду.

В українських і закордонних наукових мистецтвознавчих дослідженнях проявляється великий інтерес до українських неканонічних ікон. Вони несуть в собі фольклорний характер, простоту й «наївну духовність». Побуває думка, що в церковному мистецтві неможливо обійтися без канону і його меж. Неканонічний (не храмовий) народний іконопис ламає ці стереотипи. Прийнято вважати, що до іконографічного канону відносяться всі норми сталих пропорцій. В історії європейського мистецтва канон завжди регламентував сукупність художніх прийомів в кожній конкретній епосі. В українському мистецтві й культурі протягом віків сформувалися свої «квазі-канони». Проте в українській науковій літературі ця проблематика практично не була належним чином висвітлена, чим і зумовлена *актуальність* статті.

Метою статті є аналіз українських творів культового мистецтва періоду XVIII–XIX ст. Завданням наукової розвідки є окреслення символів і знаків, присутніх у так званих параканонічних (неканонічних) іконах в Україні періоду становлення стилів бароко і класицизму.

Стан наукової розробки проблеми. Існує тип мистецтвознавців, які ставлять перед собою завдання пояснити характер канону і стилю в культовому мистецтві, його характер і жанри. Науковий інтерес до цієї проблематики серед зарубіжних дослідників і науковців появляється вперше у XVIII ст. в Німеччині. Перше дослідження у 1764 р. зробив Й. Вінкельман [18]. Після Вінкельмана у подібній манері працював М. Подро [24]. Найкраще введення в дану проблематику зробив швейцарський дослідник канонів і стилів у європейському мистецтві Г. Вельфлін [17]. Прихильником психологічної теорії розвитку символів і знаків у мистецтві був В. Воррінгер [25]. Серед французьких дослідників стильової мінливості мистецтва слід назвати А. Фосійона [21], який у своїх працях був послідовником теоретичної школи Г. Фельфліна. До цієї плеяди науковців слід теж зарахувати представників російської школи: В. Бичкова [13], В. Лазарева [19], Д. Угриновича [20], Г. Вагнера [15], М. Алпатова [12]. Питаннями знаків і символів у мистецтві займався також італійський дослідник У. Еко [23]. Серед вітчизняних дослідників символів і знаків в українському мистецтвознавстві слід виділити І. Свенціцького [5; 6], Патріарха Димитрія (Ярему) [10; 11], В. Залозецького-Саса [2], В. Свенціцьку [4], С. Гординського [1], Г. Новоженця [3], Д. Степовика [7; 8; 9] та ін.

Виклад основного матеріалу. Унікальним явищем в українській іконографії в ділянці неканонічних (параканонічних) ікон, тобто ікон паралельного канону, є «українізація» та «європеїзація» образів святих на рівні іконографії, стилістики і атрибутики. Подібна, але не тотожна українській, етнізація образів святих властива усім Східним Церквам – від Грузії і Вірменії до Ефіопії. Вводячи національні елементи в ікони, такі, як гарні речі українського побуту, одяг на святих українського покрою і декоровані українські орнаментами, «одягання» персонажів у вишивані сорочки, українські майстри наблизили вселенських і національних святих до вірних. Початок етнізації українського мистецтва поклав класик малярства другої половини XIX ст. К. Устиянович (1839–1903 рр.), який зодягав біблійних персонажів у гуцульські кожухи-безрукавки, розшиті гуцульськими орнаментами. Крім національних елементів в іконних композиціях XVIII–XIX ст. (особливо це стосується народних ікон), появляються знаки і символи, яких не знайдемо в рекомендаціях іконописних правильників [16; 22]. Наведемо ряд маловідомих ікон, яким притаманні певні новаторські властивості.

Ікона «Богоявлення Господнє» датована кінцем XVIII ст. і походить із Львівщини. Вона мальована народним майстром, витримана в правильних сюжетних лініях, які ілюструють сюжет із Святого Писання. До параканонічних ознак можна віднести такі:

1. Своєрідність композиції. Іван Хреститель має стояти у воді, а в цій іконі він є на березі.
2. Річка Йордан намальована умовно й нагадує невеличкий потічок.
3. Зовнішнє оточення мало б бути золотим або з рельєфним пейзажем. Тут пейзаж умовний і намальований невиразно.
4. Ісус Христос стоїть не у воді, а на камені. Традиція завжди зображає Ісуса Христа в йорданській воді.
5. Присутність ангелів на цій іконі необов'язкова. Про присутність ангелів у Євангелії не згадується.
6. Кольорова гама не зовсім відповідає нормам іконографічного канону.
7. Івана Хрестителя на іконі змальовано в декількох одягах. За переданнями знаємо, що Іван Хреститель був аскетом і носив лише верблюжу шкіру.

Отож, жодного церковного канону не порушено, а усі зазначені особливості зумовлені тим, що це народна ікона з її специфічним пристосуванням до безпосереднього сприйняття події селянами.

«Вигнання торговців з храму» – це твір видатного майстра Луки Долинського, виконаний в академічному стилі. Обличчя й одяг усіх персонажів європейовані, не східні. Це типове малярство західноєвропейського зразка. Твір має не іконний, а, швидше, ілюстративний характер. Великої уваги тут приділено образу молодого юдея, над яким Ісус Христос підняв руку з мотузком, виганяючи з храму. Юдей змальований у образі єврея з якогось містечка XVIII ст. Про це глядачеві натякає обличчя з семітськими рисами, з характерними модними вусами, які чоловіки носили у той час, і відповідний одяг юдея. В подібній манері митець змалював й інші профільні зображення у даному творі. Автор робить прив'язку сюжету I століття до явищ життя своєї епохи. Ікона надмірно актуалізована і подана в суто реалістичний та ілюстративний спосіб.

Українська ікона «Воскресіння Христа з атрибутами страстей» намальована в стилі українського варіанту класицизму. За своєю ілюстративною природою вона наслідує сюжет, започаткований католицькими майстрами, який з XVIII ст. прийнятий церквами східного обряду паралельно з канонізованими сюжетами «Зішестя в пекло». На іконі зображено римських воїнів, які побачили чудо Воскресіння Христового з відкритого гробу. У православній традиції інколи малюється печера; а тут бачимо труну, з якої знято кришку, й Ісус, уже воскреслий, піднімається на небо, тримаючи у руках прапор перемоги. Над воскреслим Христом зображені ангели. Навколо Голови Ісуса Христа бачимо саяво. На православній іконі воскреслого Спасителя зазвичай малюється круглий німб.

Це – твір академічного плану, він майстерно намальований. Особливо цікавими є зображені атрибути Божих страждань: і терновий вінок, і молот, і драбина, і спис – все це звичайний ілюстративний супровід. Параканонічна природа твору полягає в тому, що він має ознаки ікони й картини водночас.

Інша ікона під назвою «Воскресіння Христове» з с. Луквиця, що на Івано-Франківщині, датується серединою XVIII ст. Цей твір за композицією аналогічний попередньому твору про Воскресіння Христове. Але тут відсутні атрибути Божих мук. Христос піднімається не з печери, а з труни. У православні і греко-католицькі храми ікона увійшла з католицького мистецтва, і хоча трактується як ікона, але насправді є наслідуванням західноєвропейського сюжету. Зокрема, пафосний рух Спасителя характерний для мистецтва бароко.

Ікона «Воскресіння Христове» намальована не так добре, як попередня. Немає в ній такого колористичного ладу й не відчувається належного рівня професіоналізму. Ікона з Луквиці має обмежену колористичну гаму в сірувато-голубих тонах. Тільки покривало на Ісусові Христові, яке розвівається, має яскраво червоне забарвлення. Сама постать Господа Ісуса Христа не дуже виразно намальована. Як і попередня ікона, вона відноситься до кола параканонічних сюжетів.

Ікона «Недремне око» кінця XIX ст. вважається народною картиною апокрифічного змісту. Тут використано давній образ ягняти, заборонений на Трульському Соборі в м. Константинополі 692 р., тобто, коли образ ягнятка був алегорією образу Ісуса Христа. Ікона вирішена в ілюстративному плані. Тіло маленького Ісуса намальовано непропорційно: велика голова при малому дитячому тілі. Така композиція ніколи не використовувалася в іконостахах. Та все ж для народного іконопису, дозволеного VII Вселенським собором, цей образ є цілком можливий. Вираз хлопчика психологічно вмотивований. Образ юного Ісуса Христа на іконі зображений з характерними й гарними кучерями на голові, високим чолом, милим, лагідним і задумливим виразом обличчя, великими очима. За фігуркою дитини – хрест, який вважається символом страждання. Такі образи були відомими в Україні й інших країнах православно-католицького пограниччя: у Польщі, Угорщині, Словаччині, Чехії. Це типовий алегоричний фольклорний сюжет, що набув популярності у християнстві східної обрядовості наприкінці XVIII ст.

Художній образ має сентиментальний характер. Внизу під ніжками ягняти видніються різні квіти, серед них художник виразно змалював троянди. Отож, цей своєрідний алегоричний образ Христа годиться для прикраси дому, але не для церковного оздоблення, оскільки являє собою типову параканонічну ікону.

Ікона «Чин Моління» зображає Ісуса Христа у облаченні архієрея (єпископа). Вона датована кінцем XVIII ст. До Христа звертаються Іван Хреститель, пресвята Діва Марія та інші святі відповідно Старого і Нового Завіту. Як елемент параканонічної ікони є тут убрання Господа Ісуса Христа як типового українського греко-католицького єпископа. Навіть митра на його голові зображена з двома типовою для української митри площинами. Такі митри носять греко-католицькі єпископи. Пристосованим до зовнішності українського архиєрея є лик Господа Ісуса Христа. Риси обличчя змінені, хоча атрибути ззовні збережені: борідка, довге волосся. Широкий ніс, чуттєві уста та особливо світлі щоки з рум'янцем не відповідають тим вказівкам, які містяться в ермініях-правильниках з інструкціями малювання іконографічних сюжетів. Цей образ завжди був зорієнтований на дві автентичні тканини I століття Спаса Нерукотворного. Можна зробити припущення, що над цією іконою попрацював митець із місцевого середовища, який орієнтувався на місцевого єпископа або священника, взяв його риси обличчя і «приписав» їх Христу. Ікона загалом є канонічна, оскільки композиція «Чин моління» («Дейзиса») передбачена іконографічним каноном, вона міститься у центрі іконостасу. До параканонічних елементів відносяться лики святих ангелів, лик Івана Хрестителя, лик Богородиці, лик Господа Ісуса Христа – усі вони зорієнтовані на український етнічний тип обличчя.

Висновки. Продовжуючи думку, висловлену в науковій розвідці, насмілимося стверджувати про справжній, невідгаданий розквіт і розвиток так званого «українського стилю» в культовому малярстві, що розпочався у XVIII–XIX ст. На основі проведеного дослідження виділяємо питомі риси (символи і знаки) української іконографічної традиції, яка виразно свідчить про наше середнє становище між Сходом і Заходом у справі іконографії:

1. Вивчення запозичених із західних стилів елементів на іконах українських земель є нагальною науково-богословською, історично-церковною і мистецтвознавчою проблемою – з огляду на інтенсивний розвиток нової іконотворчості після відновлення незалежності України 1991 р.

2. Встановлено часові рамки, коли почали в українські ікони проникати західні елементи. Це період на межі між XVIII–XIX ст. і до тепер. У зв'язку з проникненням в Україну стильових елементів західного малярства – передусім ренесансу і бароко – спостерігаються новації, які дали розквіт новій осяйній іконі.

3. Канони, параканони, не-канони в іконі мало цікавлять вірних східно-візантійської обрядовості. Ікона – це той палладіум, де відбувається «спілкування людини з Богом і Бога з людиною».

Усесторонній аналіз творчих новацій на прикладі української іконографії XVIII–XIX ст. у подальшому дасть змогу узагальнити матеріал про трансформаційний напрям в культовому мистецтві. В цьому контексті українська ікона посідає свою окрему нішу. І ця ніша досить помітна в загальній панорамі світової сакральної творчості. Подальші дослідження повинні засвідчувати, що впродовж багатовікової історії українського мистецтва не знаходимо суттєвих відступів від іконології у вченні святих східних отців Церкви, відмови від постанов Сьомого Вселенського собору. А так звана «апокрифічність» лежить в основному в стилістичній площині, тобто творчість мала і має несхитну теологічну основу.

Список використаної літератури

1. Гординський С. Сакральне мистецтво української діаспори. *Богословія. Рим* : Українське богословське наукове товариство. 1995. № 59. С. 195–202.
2. Залозецький-Сас В. Між Окцидентом та Візантією в історії українського мистецтва. *Незалежний культурологічний часопис*. 1996. № 7. С. 50–61.
3. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 рр.: поліваріантність художнього досвіду. Львів : Кальварія, 2015. 280 с.
4. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ : Наук. думка, 1966. 155 с.
5. Свенціцький І. Галицько-руське церковне малярство XV–XVI ст. *ЗНТШ. Матеріали і замітки*. Львів, 1914. Т. СXXI. С. 63–116.
6. Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1928. 100 с.
7. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Київ : Либідь, 2004. 440 с.
8. Степовик Д. Нова українська ікона XX і початку XXI століття: Традиційна іконографія та нова стилістика. Жовква : Місіонер, 2012. 288 с.
9. Степовик Д. Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори. Київ : Балтія-Друк, 2003. 160 с.
10. Ярема Д. Іконопись Західної України XVI – поч. XVII ст. Львів : Друкарські куншти, 2017. 596 с.
11. Ярема Д. Іконопись Західної України XII–XV ст. Львів : Друкарські куншти, 2005. 508 с.
12. Алпатов М. Немеркнувшее наследие. Москва : Просвещение, 1990. 303 с.

13. Бычков В. Византийская эстетика: теоретические проблем. Москва : Искусство, 1977. 199 с.
14. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 287 с.
15. Вагнер Г. Канон и стиль в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1987. 287 с.
16. Василиев А. Ерминии. Технология и иконография. София : Септември, 1976. 312 с.
17. Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. Санкт-Петербург : Брокгауз-Ефрон, 1912. 212 с.
18. Винкельман История искусства древности. Одесса : Пальмира, 2017. 501 с.
19. Лазарев В. Византийская живопись. Москва : Наука, 1971. 407 с.
20. Угринович Д. Искусство и религия: (Теорет. очерк). Москва : Политиздат, 1982. 288 с.
21. Фосийон А. Жизнь форм. Москва : Моск. коллекция, 1995. 132 с.
22. Фурноаграфиот Д. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве. Москва, 1993.
23. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. 256 с.
24. Podro M. The Critical Historians of Art. New Haven-London : Yale University Press, 1982. 257 с.
25. Worringer W . Form problems of the Gothic. New York : G.E. Stechert & Co, 1920. 146 с.

References

1. Hordynskyy S. Sakralne mystetstvo ukrayinskoï diaspory. *Bohosloviya. Rym* : Ukrayinske bohoslovske naukove tovarystvo. 1995. № 59. S. 195–202.
2. Zalozetskyi-Sas V. Mizh Oksydentom ta Vizantiyeyu v istoriyi ukrayinskoho mystetstva. *Nezalezhnyy kulturolohichnyy chasopys*. 1996. № 7. S. 50–61.
3. Novozhenets H. Obrazotvorche mystetstvo ukrayinskoyi diaspory 1940–1970 rokiv: polivariantnist khudozhnoho dosvidu. Lviv : Kalvariya, 2015. 280 s.
4. Svyentsitska V. Ivan Rutkovych i stanovlennya realizmu v ukrayinskomu malyarstvi XVII st. Kyiv : Naukova dumka, 1966. 155 с.
5. Svyentsitskyy I. Halytsko-ruske tserkovne malyarstvo XV–XVI st. *ZNTSH. Materialy i zamitky*. Lviv, 1914. T. CXXI. S. 63–116.
6. Svyentsitskyy I. Ikonopys Halytskoi Ukrainy XV–XVI vikiv. Lviv, 1928. 100 s.
7. Stepovyk D. Istoriya ukrayinskoyi ikony X–XX stolit. Kyiv : Lybid, 2004. 440 s.
8. Stepovyk D. Nova ukrayinska ikona XX i pochatku XXI stolittya: Tradytsiyna ikonohrafiya ta nova stylistyka. Zhovkva : Misioner, 2012. 288 s.
9. Stepovyk D. Ukrayinska ikona. Ikonotvorchyy dosvid diaspory. Kyiv : Baltiya-Druk, 2003. 160 s.
10. Yarema D. Ikonopys Zakhidnoyi Ukrainy XVI – poch. XVII st. Lviv : Drukarski kunshty, 2017. 596 s.
11. Yarema D. Ikonopys Zakhidnoyi Ukrainy XII–XV st. Lviv : Drukarski kunshty, 2005. 508 s.
12. Alpatov M. Nemerknushcheye naslediyе. Moskva: Prosveshcheniye, 1990. 303 s.
13. Bychkov V. Vizantiyskaya estetika: teoreticheskiye problem. Moskva: Iskusstvo, 1977. 199 s.
14. Velflin G. Renessans i barokko. Issledovaniye sushchnosti i stanovleniya stilya barokko v Italii. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2004. 287 s.
15. Vagner G. Kanon i stil v drevnerusskikh iskusstve. Moskva: Iskusstvo, 1987. 287 s.
16. Vasiliyev A. Yermiinyy. Tekhnologiya i ikonografiya. Sofiya: Septemvri, 1976. 312 s.
17. Volflin G. Klassicheskoye iskusstvo. Vvedeniye v izucheniye italyanskogo Vozrozhdeniya. Sankt-Peterburg: Brokgauz-Yefron, 1912. 212 s.
18. Vinkelman Istoriya iskusstva drevnosti. Odessa: Palmira, 2017. 501 s.
19. Lazarev V. Vizantiyskaya zhivopis. Moskva: Nauka, 1971. 407 s.
20. Ugrinovich D. Iskusstvo i religiya: (Teoret. Ocherk). Moskva: Politizdat, 1982. 288 s.
21. Fosiyon A. Zhizn form. Moskva: Mosk. kolleksiya, 1995. 132 s.
22. Furnoagrafiot D. Yerminiya, ili Nastavleniye v zhivopisnom iskusstve. Moskva, 1993.
23. Eko U. Iskusstvo i krasota v srednevekovoy estetike. Sankt-Peterburg: Aleteyya, 2003. 256 s.
24. Podro M. The Critical Historians of Art. New Haven-London : Yale University Press, 1982. 257 с.
25. Worringer W . Form problems of the Gothic. New York : G.E. Stechert & Co, 1920. 146 с.

ЗНАКИ И СИМВОЛЫ УКРАИНСКИХ НЕКАНОНИЧЕСКИХ ИКОН ХРИСТОЛОГИЧЕСКОГО ТИПА XVIII–XIX ВВ.

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

Исследование знаков в украинском искусствоведении тесно связано с рядом запросов изобразительного и богословского характера. Данное исследование является попыткой поставить и рассмотреть вопрос о значении символов и аллегорий в украинском изобразительном искусстве на примере малоизвестных икон, которые принято называть неканоническими, то есть с определенными отступлениями от общепринятых византийских норм (законов). Автор анализирует малоизученные иконы с позиции проблематики их «канонической» и

«неканонической» символики. Широта ассоциаций, изучение культовых памятников позволяет автору разносторонне осветить особенности знаков и символов в украинских иконах.

Ключевые слова: иконографический канон, стиль, жанр, искусство, икона, композиция, иконография.

SIGNS AND SYMBOLS OF UKRAINIAN NON-CANONICAL ICONS OF CHRISTOLOGICAL TYPE OF 18TH-19TH CENTURIES

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 study of signs in Ukrainian art history is closely related to a number of inquiries of fine and theological nature. This scientific exploration is an attempt to ask and consider the question of the meaning of symbols and allegories in Ukrainian fine arts on the example of little known icons, which are called non-canonical, that is, with some deviations from the generally accepted Byzantine norms (canons). The author analyzes the poorly researched icons from the point of view of the problems of their «canonical» and «non-canonical» symbolism. The breadth of associations, the study of religious monuments allows the author to highlight the features of signs and symbols in Ukrainian icons in various ways.

Key words: iconographic canon, style, genre, art, icon, composition, iconography.

UDC 7.04(477)

SIGNS AND SYMBOLS OF UKRAINIAN NON-CANONICAL ICONS OF CHRISTOLOGICAL TYPE OF 18TH-19TH CENTURIES

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 study of signs in Ukrainian art history is closely related to a number of inquiries of fine and theological nature. This scientific exploration is an attempt to ask and consider the question of the meaning of symbols and allegories in Ukrainian fine arts on the example of little known icons, which are called non-canonical, that is, with some deviations from the generally accepted Byzantine norms (canons). 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 author analyzes the poorly researched icons from the point of view of the problems of their «canonical» and «non-canonical» symbolism. The breadth of associations, the study of religious monuments allows the author to highlight the features of signs and symbols in Ukrainian icons in various ways. 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: iconographic canon, style, genre, art, icon, composition, iconography.

Надійшла до редакції 2.12.2020 р.

**Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.
КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ**

**Part III. CULTURE AND SOCIETY.
CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY**

УДК 069.1+316.733

УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНІ МУЗЕЇ ТА ГАЛЕРЕЇ В ЧАСИ ПАНДЕМІЇ: НОВИЙ ДОСВІД КУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Головей Вікторія Юрївна –

доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри культурології,
Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-8224-5970>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.380>
v_golovey@ukr.net

Столярчук Наталія Миколаївна –

кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології, Волинський
національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0003-4331-7051>

DOI [https://doi.org/
natalia100lyarchyk@gmail.com](https://doi.org/natalia100lyarchyk@gmail.com)

Проаналізовано вплив пандемії та карантинних обмежень на галерейно-виставкову й музейну діяльність. Визначено особливості кризової ситуації в культурно-мистецькій сфері та окреслено провідні тенденції виходу з неї в світовому та українському соціокультурному контексті. Висвітлено актуальні тренди культурного менеджменту, скеровані на адаптацію культурних інституцій до викликів «карантинного» життя: запровадження інноваційних форм інтерактивної взаємодії з публікою з використанням новітніх інтернет-платформ (зокрема соціальних мереж та месенджерів) для репрезентації художніх творів та креативних культурно-мистецьких проектів, діджиталізація, залучення громад, культурних фондів і меценатів до підтримки діяльності українських художніх музеїв і галерей.

Ключові слова: художній музей, художня галерея, пандемія, виставково-галерейна діяльність, культурний менеджмент, діджиталізація

Постановка наукової проблеми. Пандемія 2020 р. кардинальним чином вплинула на усі сфери суспільного життя і виробництва, стала справжнім викликом для тих галузей і напрямів, що розвиваються на основі «живої» взаємодії між людьми, вимагають включення, долучення, активності значної кількості учасників. Культурні індустрії чи не найпершими відчували шок від раптової зупинки звичного плину життя, різкого переформатування соціальної взаємодії. Карантинні вимоги зумовили кризу традиційних форматів, майданчиків та прийомів творення й передачі, поширення культурних цінностей, їх презентації і, відповідно, сприйняття та засвоєння. В умовах надзвичайно швидкого розповсюдження вірусу, щоденних «антирекордів» захворюваності криза в культурі лише поглибилась через вимушене обмеження культурної комунікації та через недостатність ресурсів для реалізації різноманітних культурних проектів і ініціатив. Загалом, Covid-19 спровокував системну кризу, яка підштовхнула сучасну культуру до точки біфуркації, в якій можливі різні варіанти подальшого розвитку. Це стосується і сфери виставково-галерейної діяльності, адже пандемія створила надзвичайно загрозливу ситуацію, коли значна частина художніх галерей опинилася на грані виживання. За таких умов актуалізується потреба вивчення передового досвіду, аналізу тих напрямків і форм культурного менеджменту, що сприяють виходу з кризи, а також визначення провідних тенденцій розвитку виставково-галерейної діяльності у пост-пандемічний період.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Складна соціокультурна ситуація, обумовлена впливом пандемії, привертає увагу багатьох сучасних дослідників. Якщо на початку інтенсивного поширення пандемії в умовах жорсткого карантину та локдауну в наукових і популярних публікаціях переважали песимістичні настрої, то з усталенням нових карантинних норм і правил співіснування, з'явилися статті аналітиків-науковців і культурних менеджерів із більш оптимістичним баченням сценаріїв подальшого розвитку культурно-мистецької сфери. У цих текстах обумовлена пандемією криза розглядається не як крах і стагнація, а як можливість перезавантаження й переосмислення засадничих принципів і виходу на

якісно новий рівень розвитку. І саме культура, зокрема мистецтво, визнаються як «рятівне коло» для більшості.

Особливості культурних процесів в Україні за умов пандемії розглядає Є. Нестерович [9], І. Френкель [19]. Зміни, що відбуваються в діяльності музеїв і художніх галерей в карантинний і пост-карантинний період, а також пошуки шляхів виходу з кризової ситуації аналізуються в статтях Є. Буцикіної [3], І. Заславської [6]. На висвітленні переваг використання мультимедійних технологій у музейно-галерейній діяльності зосередили свою увагу О. Глушук [4], Н. Панас [11], Т. Стас [14] та ін. Водночас дослідники відзначають й негативні моменти дистанційного спілкування з мистецькими творами [3], [9], тим самим продовжуючи критичну традицію В. Беняміна, який писав про суттєві втрати від підміни живого споглядання твору мистецтва сприйняттям його технічно створеної копії [2]. Водночас глибшого аналізу потребують нові форми менеджменту й перспективні напрями функціонування художніх музеїв і галерей у пандемічний і постпандемічний періоди.

Мета статті: висвітлити основні напрями трансформацій культурного менеджменту художніх музеїв та галерей, обумовлені впливом пандемії.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, впродовж 2020 р. карантинні заходи то посилювалися аж до повного локдауну, то послаблювалися. Але навіть коли були зняті суворі заборони, стало зрозуміло, що значна частина художніх музеїв і галерей понесли серйозні втрати. У період локдауну 90% музеїв в усьому світі вимушені були тимчасово закритися. До того ж 10% музеїв можуть ніколи не відкритися знову [21]. Звичайно, музейний сектор швидко відреагував на кризу збільшенням своєї присутності в інтернеті. Однак, статистичні дані свідчать про значний цифровий розрив, адже в бідніших країнах переважна частина музеїв не мають доступу до сучасних медіа-комунікаційних технологій. Лише 5% музеїв на африканському континенті і в країнах малих острівних держав (Small Island Developing States (SIDS)) мають можливості створювати й поширювати он-лайн контент [21]. Нині в багатьох країнах знову актуалізується вимога щодо закриття музеїв.

Зменшення культурного туризму через закриття кордонів призвело до суттєвого зниження кількості відвідувачів художніх музеїв і галерей. Навіть найбільш успішні художні галереї змушені зменшити кількість своїх працівників. Арт-менеджери зазначають, що продажі впали навіть у тих галереях, які дуже добре представлені онлайн; загалом по ринку цей показник становить 70-80% [20]. Звичайно, фінансові збитки відчули всі, але для великих і широковідомих галерей це не мало загрозливих наслідків. Найбільш важкою ситуація виявилася для невеличких приватних галерей і художніх музеїв, розташованих в орендованих приміщеннях, основним джерелом доходу яких була вартість проданих квитків для відвідувачів. На жаль, частина таких закладів змушена припинити своє існування, або ж скоротити частину персоналу, зменшити площі, чи змінити місце локації з метою здешевлення оренди. За таких складних умов зростає потреба у державній підтримці. Як відомо, у багатьох країнах через міністерства культури або спеціалізовані культурні агенції були виділені значні кошти (зокрема, в різних країнах ЄС йдеться в середньому про суми від 10 до 50 млн євро); створені спеціальні фонди для підтримки культури й креативних індустрій; також здійснюється індивідуальна підтримка осіб, що в них залучені, – відтермінування орендної плати, впровадження своєрідних податкових канікул тощо [16].

В Україні з метою підтримки культурно-мистецьких закладів у червні 2020 р. прийнято закон, яким передбачено зменшення орендної плати за приміщення, що не використовувалися в повному обсязі в зв'язку з карантинними обмеженнями; передбачено надання грантів через Український культурний фонд на підтримку та розвиток проектів у сферах культури і мистецтв, креативних індустрій й культурно-пізнавального (внутрішнього) туризму «для забезпечення конкурентоспроможності та створення робочих місць в умовах дії запроваджених відповідно до законодавства обмежень господарської діяльності, зумовлених надзвичайною ситуацією чи надзвичайним станом, або вжиття адміністративних та (або) медико-санітарних заходів (карантин)» [13]. Попри хронічне недофінансування культури упродовж останніх років український Уряд виділив кошти у розмірі 1 млрд грн, призначені, передусім, для надання грантів у сфері культури та мистецтва, креативних індустрій і туризму, а також для нагальних потреб – закупівлі засобів індивідуального захисту, оплати комунальних послуг для закладів культури [18].

У сфері виставково-галерейної діяльності, яка донедавна розгорталася переважно у форматі живого спілкування, активної взаємодії між творцями, арт-кураторами, колекціонерами, критиками і споживачами культурного продукту, в умовах пандемії окреслюються дві тенденції. Перша – передбачувана і невідворотна для кризової ситуації – закриття традиційних творчих платформ та інституцій, скасування культурних заходів, стагнація арт-ринку, загострення проблеми заробітку для митців.

Друга тенденція – продукування якісно нових проектів, послуг, заходів і подій, суголосних із потребами «карантинної» людини і доступних економічно за форматом і просторово в умовах «зачиненого» світу. В українських реаліях карантин сприяв активізації діяльності з пошуків і

впровадження нових форм музейно-галерейного менеджменту, у тому числі, більш масштабнішому використанню різноманітних форм дистанційної діяльності. Так, команда Pinchuk Art Centre в рамках проєкту «Музей на паузі» запросила до он-лайн діалогу представників українських та міжнародних музеїв і галерей, щоб вони розповіли, як карантин змінив їхнє життя та які нові підходи вони застосовують у своїй діяльності [20].

На сторінках соцмереж Національного художнього музею України створено рубрику із хаштегом #карантинупаузи, в якій розповідається про найцікавіші твори з музейної колекції, при цьому контент в Instagram та Facebook відрізняються [7].

Здійснити віртуальний тур залами музею пропонує і сайт музею Ханенків. Також планується проводити он-лайн-екскурсії та розповідати про окремі експонати у соцмережах Facebook та Instagram [8]. З метою привернути увагу дітей та молоді музеї і галереї проводять різноманітні он-лайн конкурси й вікторини. Так, Художній музей Луцька з метою залучення молодіжної аудиторії до вивчення, аналізу і оцінки музейних творів, оголосив у Facebook конкурс на краще студентське есе з тематики, присвяченої історії формування музейної колекції та обміну враженнями від сприйняття творів мистецтва [15].

Показовим свідченням оновлення культурного менеджменту стало відкриття в Україні коворкінг-проєкту «Супермаркет культури» – он-лайн-магазину, в якому можна придбати різноманітні мистецькі послуги від культурних інституцій, що нині потребують підтримки (індивідуальні екскурсії, зустріч із митцем чи запрошення на закриті івенти). Засновником проєкту є агенція Port.agency, очолювана менеджеркою культури К. Тейлор [12].

Цікавим прикладом якісно нових форм виставково-галерейної діяльності став проєкт «Антиципація + Імунітет», який реалізовано в Музеї сучасного українського мистецтва в Луцьку. Проєкт представив в оригінальному форматі новітні ідеї, настрої та сподівання 180 митців із 6 країн світу, які творили під час карантину. Ініціатори арт-проєкту прагнули показати прогностичний потенціал митців («антиципація» – як передчуття). А ще – збагнути, які настрої і відчуття переживають під час пандемії люди, які більш чутливо сприймають світ та себе в ньому. Ініціатор проєкту, фундатор МСУМК В. Корсак, розповів про ідею та особливе втілення експозиції: «...Починаючи цей проєкт, ми хотіли, щоб кожен митець міг виразити себе, коли тиснуть не лише політичні, економічні, технологічні, але й біологічні фактори. На мій подив, роботи не є депресивними. Переважно митці налаштовані оптимістично, а це означає, що все в нас буде добре!». [17]. В рамках проєкту створено інтернет-майданчик для комунікації митців, мистецтвознавців, глядачів із метою розвитку здібностей нівелювання невизначеності, що сприяло формуванню навичок прогнозування. Таким чином усім долученим до проєкту надавалась можливість для переживання катарсису через рефлексію передапокаліптичних відчуттів, забезпечувався інтерактивний діалог сучасного митця та глядача.

Своєрідним «рятівним колом» для культурно-мистецьких інституцій в кризових умовах стала діджиталізація. Звичайно, процеси діджиталізації виставково-галерейної діяльності розвивалися й до початку пандемії. Показовим є успішний досвід реалізації проєкту GoogleArtProject (віднедавна – Google Arts & Culture) із створення інтернет-платформи, що надає безкоштовний доступ до оцифрованих зображень творів мистецтва з високою роздільною здатністю. «Наша місія полягає у збереженні та презентації світового мистецтва й культури в Інтернеті, щоб вони були доступними для будь-кого та будь-де», – зазначено на сайті [5]. Проєкт стартував у лютому 2011 р. на основі некомерційного співробітництва з 17 художніми музеями. Сьогодні партнерами проєкту є понад дві тисячі музеїв і галерей з усього світу, на сайтах Google Arts & Culture можна побачити сотні тисяч художніх творів, а також панорамні зображення виставкових зал [10]. Серед них – п'ять українських музеїв, у тому числі – Національний художній музей України в Києві та Чернігівський художній музей ім. Г. Галагана. Цікаво зазначити, що реалізація проєкту стала можливою завдяки так званому «правилу 20%», згідно з яким співробітники компанії мали право 20% свого робочого часу присвячувати проєктам, не пов'язаним з їх основною діяльністю. За цей час команда проєкту надавала безкоштовну допомогу партнерам з оцифрування та презентації художніх колекцій в Інтернеті.

Цей успішний досвід, безперечно, сприяв розширенню й прискоренню процесів оцифрування мистецьких творів та їх он-лайн презентації і тим самим – реалізації важливого принципу сучасної культурної політики – забезпечення вільного доступу до культурних надбань, зокрема, й до витворів мистецтва. Заздалегідь оцифровані дані сьогодні оцінюються як «інвестиції, здійснені до COVID-19», що підтримали або навіть врятували багато музеїв у перші панічні тижні локдауну [3]. При цьому є загроза, що довготривалий безкоштовний он-лайн доступ до культурно-мистецького контенту за умов обмеження офлайн доступу дестабілізує арт-ринок та всю систему культурних і креативних індустрій. Водночас вимушені демпінгові процеси, що відбуваються у сфері арт-ринку, призводять до

збільшення продажу відносно недорогих мистецьких творів, авторами яких є молоді й не дуже відомі митці, а отже, – до підтримки певної частини молодих митців.

Висновки. У підсумку зазначимо, що внаслідок впливу пандемії художні музеї і галереї опинилися у складній ситуації, особливості якої визначаються взаємодією суперечливих тенденцій. З одного боку, за умов недостатньої державної підтримки виставково-галерейна діяльність в Україні вступила в період довготривалої рецесії, уповільнення темпів і масштабів розвитку. З другого, кризова ситуація стимулює інтенсивні пошуки і впровадження нових форм культурного менеджменту, які спроможні вивести музейно-галерейний сегмент культури на якісно новий рівень розвитку. Серед них – запровадження інноваційних форм інтерактивної взаємодії з публікою із використанням новітніх інтернет-платформ (у тому числі соціальних мереж та месенджерів) для репрезентації художніх творів та креативних культурно-мистецьких проєктів, діджиталізація, залучення громад, культурних фондів і меценатів до підтримки діяльності українських художніх музеїв і галерей.

Звичайно, впровадження діджиталізації для дистанційного експонування художніх творів надає сучасній виставково-галерейній діяльності нової якості. Водночас доведеться переосмислити процеси цифровізації та он-лайн-комунікації у цій сфері. Віртуальної презентації оцифрованих художніх творів уже недостатньо, потрібно застосовувати нові форми інтерактивної он-лайн комунікації з більш широким використанням можливостей сучасних аудіовізуальних технологій.

Можна зробити припущення, що тенденція діджиталізації та он-лайн експонування і дистанційного продажу мистецьких творів надалі буде поглиблюватися, але водночас зростатиме й потреба в живому спілкуванні з творами мистецтва, цінність якого внаслідок локдауну відчувається й усвідомлюється все глибше. Активізуються пошуки нових форм виставково-галерейної діяльності, нових форматів культурно-масових заходів, які, можливо, будуть поєднувати живе сприйняття й спілкування із можливістю безпосередньої комунікації, обміну емоціями та враженнями за участю відносно невеликої кількості митців, арт-менеджерів і глядачів/поціновувачів мистецтва, з одного боку, з дистанційними презентаціями для значно ширшої аудиторії, з другого..

Список використаної літератури

1. Банях В. М. Музейні інновації та інтерактивність у теорії та практиці музейної справи. *Historical and Cultural Studies*. 2016. Вип. 3. № 1. С.1–5. URL: <http://science.lpnu.ua/hcs/all-volumes-and-issues/volume-3-number-1-2016/museum-innovation-and-interactivity-museum-theory> (дата звернення: 25.09.2020).
2. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Вибране. Львів: Літопис, 2002. С. 53–97.
3. Буцикіна Є. Музеї після локдауну: відкриваючи нові напрямки руху. *Korydor*. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/ideas/museums-after-lock-down.html> (дата звернення: 6.08.2020).
4. Глушук О., Карпець В. Світові тенденції презентації музеями історико-культурної спадщини у форматі сучасних цифрових технологій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Рівне, РДГУ, 2019. Вип. 33. С. 74–79.
5. Залучення світового мистецтва та культури до інтернету для всіх. Google Arts & Culture. URL: <https://about.artsculture.google.com> (дата звернення: 8. 10. 2020).
6. Заславська І. Фестивалі, музеї, мистецькі ініціативи: якою є культура під час карантину. *Mistosite*. URL: <https://mistosite.org.ua/uk/articles/festyvali-muzei-mystetski-initsiatyvy-iaokoie-kultura-pid-chas-karantynu> (дата звернення: 18.10.2020).
7. Коротенко О. Не виходячи з дому: віртуальні тури музеями і не тільки. *Bazilik*. URL: https://bazilik.media/ne-vykhodiachy-z-domu-virtualni-ekskursii-muzeiamy-i-ne-tilky/?fbclid=IwAR0_q67gbeN2j_4T (дата звернення: 20.03 2020).
8. Музей Ханенків. URL: <https://khanenkomuseum.kiev.ua/uk> (дата звернення: 10.10.2020).
9. Нестерович Є. Культура на відстані дотику. *Часопис «І»*. URL: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/2020/kultura-na-vidstani-dotyku.htm> (дата звернення: 24.09.2020).
10. <https://about.artsculture.google.com/experience/> (дата звернення: 8. 10. 2020).
11. Панас Н. Б. Використання цифрових технологій у музейній та пам'яткоохоронній діяльності. *Молодий вчений*. 2019. № 6 (70). С. 257–259.
12. Поперечна Д. Мистецький супермаркет: купити індивідуальну екскурсію музеєм, зустріч з митцем тощо. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2020/04/17/240657/> (дата звернення: 20.04.2020).
13. Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби COVID-19. Закон України від 16.06.2020. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/692-20#Text> (дата звернення: 18.09.2020).
14. Стас Т. Музей як «форма буття» сучасної культури (технологічні впливи і трансформації). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, РДГУ, 2019. Вип. 33. С. 142–147.

15. Сторінками історії Художнього музею. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1627258277456781&id=566164940232792 (дата звернення: 20.10.2020).
16. Трегуб Г. Культура. Питання пріоритетів. *Український тиждень*. № 21 (653). 20. 05. 2020. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/243845> (дата звернення: 18.09.2020).
17. У Музеї сучасного українського мистецтва Корсаків відкрили міжнародну «виставку-хромосому»: 300 робіт, 180 митців, 6 країн. *Музей сучасного українського мистецтва Корсаків*. 24. 09. 2020. URL: <https://msumk.com/6022-2/> (дата звернення: 25.09.2020).
18. Уряд виділив мільярд на підтримку культури. *Укрінформ*. 08.07.2020. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3059314-urad-vidiliv-milard-na-pidtrimku-kulturi.htm> (дата звернення: 18.09.2020).
19. Френкель І. Найбільш вразливою під час пандемії є галузь культури. *Ukrainian center for cultural research*. URL: <http://uccs.org.ua/povynu/najbilsh-vrazlyvoiu-pid-chas-pandemii-ie-haluz-kultury-dyrektorka-ukrainskoho-tsentru-kulturnykh-doslidzhen-iryna-frenkel/> (дата звернення: 5. 09. 2020).
20. Яковленко К. Малих К. «Музей на паузі»: як музеї та галереї переживають карантин. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/words/mezeji-na-pauzi> (дата звернення: 2.10.2020).
21. Museums around the world in the face of COVID-19. Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. Final Report. Paris : UNESCO. May 2020. P.13. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530?fbclid=IwAR0JGX8DmJZUMIWPK7mMF8FDx4_x8FDJIYEOy0YO6jH63mBTjtQhhP_yN1w (дата звернення: 8.09.2020).

References

1. Banakh V. M. Muzeini innovatsii ta interaktyvnist u teorii ta praktytsi muzeinoi spravy. *Historical and Cultural Studies*. 2016. Vyp.3. № 1. S.1-5. URL: <http://science.lpnu.ua/hcs/all-volumes-and-issues/volume-3-number-1-2016/museum-innovation-and-interactivity-museum-theory> (дата зvernennia: 25.09.2020).
2. Benjamin V. Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosti / Per. z nim. Yu. Rybachuk, N. Lozynska. Vybrane. Lviv: Litopys, 2002. S. 53–97.
3. Butsykina Yevheniia. Muzei pislia lokdaunu: vidkryvaiuchy novi napriamky rukhu. *Korydor*. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/ideas/museums-after-lock-down.html> (дата зvernennia: 6.08.2020).
4. Hlushchuk O., Karpets V. Svitovi tendentsii prezentatsii muzeiamy istoryko-kulturnoi spadshchyny u formati suchasnykh tsyfrovyykh tekhnolohii. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Rivne, RDHU, 2019. Vypusk 33. S. 74–79.
5. Zaluchennia svitovoho mystetstva ta kultury do internetu dlia vsikh. Google Arts & Culture. URL: <https://about.artsandculture.google.com> (дата зvernennia: 8. 10. 2020).
6. Zaslavska I. Festyvali, muzei, mystetski initsiatyvy: yakoiu ye kultura pid chas karantynu. *Mistosite*. URL: <https://mistosite.org.ua/uk/articles/festyvali-muzei-mystetski-initsiatyvy-iakoiu-ie-kultura-pid-chas-karantynu> (дата зvernennia: 18.10.2020).
7. Korotenko O. Ne vykhodiachy z domu: virtualni tury muzeiamy i ne tilky. *Bazilik*. URL: https://bazilik.media/ne-vykhodiachy-z-domu-virtualni-ekskursii-muzeiamy-i-ne-tilky/?fbclid=IwAR0_q67gbeN2j4T (дата зvernennia: 20.03 2020).
8. Muzei Khanenkiv. URL: <https://khanenkomuseum.kiev.ua/uk> (дата зvernennia: 10.10.2020).
9. Nesterovych Ye. Kultura na vidstani dotyku. *Ji-magazine*. URL: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/2020/kultura-na-vidstani-dotyku.htm> (дата зvernennia: 24.09.2020).
10. Novyi sposib perezhyvannia mystetstva ta kultury. *Google Arts & Culture*. URL: <https://about.artsandculture.google.com/experience/> (дата зvernennia: 8. 10. 2020).
11. Panas N. B. Vykorystannia tsyfrovyykh tekhnolohii u muzeinii ta pamiatkookhoronni diialnosti. *Molodyi vchenyi*. 2019. № 6 (70). S. 257–259.
12. Poperechna D. Mystetskyi supermarket: kupit indyvidualnu ekskursionu muzeiem, zustrich z myttsem, toshcho. *Ukrainska pravda*. URL : <https://life.pravda.com.ua/society/2020/04/17/240657/> (дата зvernennia: 20.04.2020).
13. Pro vnesennia zmin do deiakyykh zakonodavchykh aktiv Ukrainy shchodo derzhavnoi pidtrymky sfery kultury, kreatyvnykh industrii, turyzmu, maloho ta serednoho biznesu u zviazku z diieiu obmezhuvalnykh zakhodiv, poviazanykh iz poshyrenniam koronavirusnoi khvoroby COVID-19. *Zakon Ukrainy vid 16.06.2020*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/692-20#Text> (дата зvernennia: 18.09.2020).
14. Stas T. Muzei yak «forma buttia» suchasnoi kultury (tekhnolohichni vplyvy i transformatsii). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Rivne, RDHU, 2019. Vyp. 33. S. 142–147.
15. Storinkamy istoryi Khudozhnogo muzeiu. URL : https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1627258277456781&id=566164940232792 (дата зvernennia: 20.10.2020).
16. Trehub H. Kultura. Pytannia priorytetiv. *Ukrainskyi tyzhden*. № 21 (653). 20. 05. 2020. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/243845> (дата зvernennia: 18.09.2020).
17. U Muzei suchasnoho ukrainskoho mystetstva Korsakiv vidkryly mizhnarodnu «vystavku-khromosomu»: 300 robit, 180 myttsiv, 6 krain. Muzei suchasnoho ukrainskoho mystetstva Korsakiv. 24. 09. 2020. URL: <https://msumk.com/6022-2/> (дата зvernennia: 25.09.2020).
18. Uriad vydilyv miliard na pidtrymku kultury. *Ukrinform*. 08.07.2020. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3059314-urad-vidiliv-milard-na-pidtrimku-kulturi.htm> (дата зvernennia: 18.09.2020).

19. Frenkel I. Naibilsh vrazlyvoiu pid chas pandemii ye haluz kultury. Ukrainian center for cultural research. URL: <http://uccs.org.ua/novyny/najbilsh-vrazlyvoiu-pid-chas-pandemii-ie-haluz-kultury-dyrektorka-ukrainskoho-tsentru-kulturnykh-doslidzhen-iryna-frenkel/> (data zvernennia: 5. 09. 2020).

20. Yakovlenko K. Malykh K. «Muzei na pauzi» – yak muzei ta halerei perezhyvaiut karantyn. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/words/mezeji-na-pauzi> (data zvernennia: 2.10.2020).

21. Museums around the world in the face of COVID-19. Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. Final Report. Paris: UNESCO. May 2020.P.13.URL:https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530?fbclid=IwAR0JGX8DmJZUMIWPK7mMF8FDx4_x8FDJIYEOy0YO6jH63mBTjtQhhP_yN1w (data zvernennia: 8.09.2020).

УКРАИНСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ И ГАЛЕРЕИ ВО ВРЕМЕНА ПАНДЕМИИ: НОВЫЙ ОПЫТ КУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТА

Головей Виктория Юрьевна –

доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой культурологии,
Волынский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Столярчук Наталья Николаевна –

кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии,
Волынский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Проанализировано влияние пандемии и карантина на галерейно-выставочную и музейную деятельность; определены особенности кризисной ситуации в культурно-художественной сфере и намечены основные тенденции выхода из нее в мировом и украинском социокультурном контексте. Освещены актуальные тренды культурного менеджмента, направленные на адаптацию культурных институций к вызовам «карантинной» жизни, такие как введение инновационных форм интерактивного взаимодействия с публикой с использованием новейших интернет-платформ (в том числе социальных сетей и мессенджеров) для репрезентации художественных произведений и креативных культурно-художественных проектов, диджитализация, привлечение общественности, культурных фондов и меценатов к поддержке деятельности украинских художественных музеев и галерей.

Ключевые слова: художественный музей, художественная галерея, пандемия, выставочно-галерейная деятельность, культурный менеджмент, диджитализация.

UKRAINIAN ART MUSEUMS AND GALLERIES DURING THE PANDEMIC: THE NEW EXPERIENCE OF CULTURAL MANAGEMENT

Golovei Viktoria – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department
of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

Stoliarchuk Nataliia – Ph.D., Associate Professor, Department
of Cultural Studies in

Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The impact of the pandemic and quarantine restrictions on art gallery and museum activities is analyzed. The peculiarities of the crisis situation in the cultural and artistic sphere are determined and the leading tendencies of overcoming it in the world and Ukrainian socio-cultural context are outlined. Current trends in cultural management, aimed at adapting cultural institutions to the challenges of «quarantine» life: the introduction of innovative forms of interactive interaction with the public using the latest Internet platforms (including social networks and messengers) for the representation of works of art and creative cultural projects, digitalization, involvement of NGO, cultural foundations and patrons for supporting the activities of Ukrainian art museums and galleries.

Key words: art museum, art gallery, pandemic, museum and gallery activities, cultural management, digitalization.

UDC 069.1+316.733

UKRAINIAN ART MUSEUMS AND GALLERIES DURING THE PANDEMIC: THE NEW EXPERIENCE OF CULTURAL MANAGEMENT

Golovei Viktoria – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department
of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

Stoliarchuk Nataliia –

Ph.D., Associate Professor, Department of Cultural Studies in
Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The purpose of the article is to analyze the areas and forms of cultural management that provides to overcome the crisis, as well as reflection on the leading trends in the development of exhibition and gallery activities in the post-pandemic period.

Research methodology. In order to achieve this goal, the method of generalization of theoretical and practical experience in actual cultural management and also the prognostic method in the definition of tendencies and prospects

of the further cultural development are applied. Considering the multifaceted nature of the research we use an interdisciplinary approach giving preference to a systematic methodology of Cultural Studies.

Results. It is substantiated that the crisis situation stimulates intensive search and introduction of new forms of cultural management, which are able to bring the museum-gallery segment of culture to a qualitatively new level of development. Among them – the introduction of innovative forms of interactive interaction with the public using the latest Internet platforms (including social networks and messengers) for the representation of works of art and creative cultural and artistic projects, digitalization, involvement of communities, cultural foundations and patrons to support Ukrainian art museums and galleries.

Scientific novelty. For the first time, the features of the current crisis situation in museum and gallery activities caused by the pandemic have been comprehensively analyzed. Contradictory trends in the further development of this field in the post-pandemic period have been identified.

Practical meaning. The study reveals the most optimal forms of cultural management that will help to overcome the crisis. Its conclusions and predictions can become the basis for further studies of this issue.

Key words: art museum, art gallery, pandemic, museum and gallery activities, cultural management, digitalization.

Надійшла до редакції 11.11.2020 р.

УДК 130.2:791.6

ФЕСТИВАЦІЯ: ТЕХНОЛОГІЇ ПОЛІКУЛЬТУРНОГО КОНСТРУЮВАННЯ

Бабушка Лариса Дмитрівна – кандидат філософських наук, доцент,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-8563-646X>,
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.381>
larisababushka@gmail.com

Досліджено феномен фестивалі як неklasичної моделі сьогочасної святкової культури. Враховуючи досвід концептуалізації свята, увага акцентується на категоризації та диференціації основних смислових елементів і дискурсів, а саме, фестивалі як процесу тотального освятовування дійсності, що технологізується, прагматизується, перетворюється на гіперфестивну реальність комунікативної поведінки, своєрідне одивнення дійсності. Виявлено, що виникає гіперфестивна реальність, яка конструюється надлишковістю художніх та технічних засобів і прийомів, технік візуалізацій, ідеологій, політик, що формуються у віртуальній, гібридно-презентаційній моделях інформації. Узагальнено, що стратегія апропріації свята та трансформації його в бік фестивалі відбувалася шляхом залучення запозичених культурних індустрій як схвальних практик, які в глобалізаційній моделі (як домінуючій) здатні використовуватися поза межами власного культурного контексту.

Ключові слова: фестиваль, свято, конструювання, полікультурність, практики, технології, масова, популярна культура.

Постановка проблеми. Актуалізація проблеми фестивалі – принципово нової відкритої динамічної моделі сьогочасної святкової культури з трансгресивними процесами як невід’ємними елементами існування та функціонування – є однією з ключових дослідницьких практик у культуротворчому дискурсі. Феномен фестивалі, віддзеркалюючи перехідні етапи у суспільстві, утримує водночас перетворювальний потенціал, пов’язаний з принципово відмінним розумінням соціальної, політичної, історичної, економічної, урбаністичної, повсякденної та святкової компонент у сучасній культурі. Трансгресивність постає межевою активацією креативних внутрішніх можливостей, що визначають процеси самопізнання культури та переоцінки компонентів її смислових лакун. Відтак, проблема теоретичної культурологічної рефлексії феномена фестивалі набуває адресності та входить до авангарду проблем полікультурного контексту сучасного буття.

Останні дослідження та публікації. Ідея конструювання є іманентно присутньою, сутнісною рисою культури, що реалізується в її розроблених і таких, що знаходяться в процесуальній дослідницькій оптиці концепціях – аксіологічній, антропологічній, ігровій, інформаційній, інтерпретативній, перформативній, просторовій, рефлексивній, семіотичній, і, безперечно, фестивалній тощо. Остання, акцентуючи увагу на формуванні різних образів «Я» як Festive-технологій, розглядається в контексті ідентичності як результату соціальних інтеракцій і досліджується представниками конструктивізму П. Бергером, П. Бурдьє, П. Вірлію, К. Вульфом, Р. Гарре, К. Гергеном, Е. Гідденсом, К. Гірцом, І. Гофманом, Гі Дебором, Ч. Кулі, Н. Луманом, А. Модем, П. Слотердайком та іншими. Конструювання як сутнісна риса культури простежується в аксіологічній (П. Сорокін), антропологічній (Е. Тайлор), діяльнісній (М. Каган), інформаційно-семіотичній (А. Моль), ігровій (Й. Гейзінга), інтерпретативній (К. Гірца), фестивалній (М. Бахтін, Ф. Мюре), ідеологічній (Л. Альтусер) концепціях культури тощо.

Метою статті є виявлення технології полікультурного конструювання феномену фестивалі крізь призму ідеологічних, політичних, економічних практик, що формуються у віртуальній, гібридно-презентаційній моделі інформації.

Вклад матеріалу дослідження. Фестиваль як процес освятовування дійсності в сучасній культурі є конструктом із множинністю значень. Пояснити феномен фестивалі означає, передовсім, визнати природу множинного тлумачення сучасного свята, що утримує полікультурні дискурси як наявності «іншої оптики», шляхом якої підтримується її зв'язок із дійсністю. Присутність «іншої оптики» відкриває явищу фестивалі можливість взаємозв'язку з тими модусами буття, яких вона не торкається відверто, лише периферійно, почасти символічною присутністю. Такий підхід дозволить аналізувати контекстно фестиваль не лише як відокремлений чи незалежний феномен неklasичної теорії сучасної культури, а як такий, що несе на собі відбиток експліцитності свята класичного зразку, «створюючи напружену, пріречену на постійне відновлювання конфронтацію» [4; 158].

Так, дестабілізація дисциплінарних меж у зв'язку з розвитком культурсеміотичної науки про суспільство й культуру, змістило центр аналізу з детермінації, пояснень, функцій в бік конструювання репрезентацій, смислів, установок та соціальних відносин.

Процес конструювання «нових», «штучних» та інших реальностей (наукової, художньої, віртуальної, перформативної) є невід'ємним щодо існування, формування та функціонування культури. Конструювання картин світу значною мірою санкціонувалось формами репрезентації, спрямованими на підкорення сучасного світу. Репрезентація, на думку К. Гінзбурга, є «інструментом опосередкованого пізнання, який дозволяє побачити відсутній предмет шляхом його заміни «зображенням», здатним воскресити предмет у пам'яті або «описати» його таким, яким він є» [2; 5]. За подібного підходу акти репрезентації розуміються як символічні, себто відбувається заміщення об'єкта й наділення його додатковими значеннями. Таким чином, сутність конструювання полягає в діяльності, яка призводить до зміни початкового стану й добудування як природної, так й інших штучних реальностей. Втім, конструювання зовнішнього світу й самої людини – це процес буття культури. Осмислення варіативності реальності виявляється необхідною передумовою щодо розуміння сутності культури й специфіки людського буття загалом. Так, проблема поліваріативності реальності в сучасній культурі, причиною якої є динамічне зростання масштабу людської діяльності, що має культурний генезис, стає особливо актуальною й набуває адресності.

Ключовими методологічними підходами дослідження автор визначає: феноменологічний щодо відтворення поліфонічності реальних виявів святкової культури; семіотичний щодо прояву ритуальних кодів святкової культури; порівняльний у співвідношенні традиційного й сучасного свят, сакрального й профанного модусів святкування; перформативний, де фестиваль постає ареною можливості перевтілювати власну природу, враховуючи просторові умови історичної, соціальної та політичної дій, і є моделюючим феноменом, у якій інтегруються форми політичного, інформаційного, видовищного характерів тощо; методологічні редукції політичної ідентифікації та легітимації щодо соціально-психологічних оціночних структур масових політичних міфів чи утопічно-ідеологічних конструкцій політичних еліт.

Фестиваль, безумовно, є явищем масової культури, однак маркувати її лише в означених межах не є продуктивним. Річ у тім, що сьогодні з'являються принципово відмінні дослідницькі стратегії щодо класифікації сучасної культури в контексті практики повсякденності, котрі, безперечно, враховуючи історіографічну цінність попередніх, культивують модель популярної культури. Автор дослідження не відмовляється від усталеної соціальної топологічної моделі поділу культур на масову, елітарну та народну, однак вважати виключно їх адаптивними щодо тексту не є достеменно коректним за наступних причин. По-перше, неспроможності виокремлення кожної з них у «чистому» вигляді на сьогоднішній день, вони апропріюють одна до одної, зазвичай, змішуються. По-друге, увага дослідників до проблематики масово / елітарного в культурі зосереджувалась близько першої третини ХХ ст., сьогодні вже наближаємося до чверті ХХІ ст., де кульмінаційність не лише спадає, а й розширюються горизонти у бік впровадження та вживання концепту «популярної культури». Підґрунтям тут виступають аналітичні дослідження американського культуролога, журналіста, письменника Дж. Сібрука, Дж. Сторі та інших постатей, які апелюють, зокрема, й до негативної конотації та «принизливої» інтонації щодо людини-маси. Популярна культура визначається як неофіційна культура, яка близька до фольклорної культури, тобто, народної, її традицій та ритуалів. Перше враження, яке складається, виходячи зі специфікації народної культури, яка орієнтована на співтворчість комуніканта та комунікатора, ігрову компоненту й варіативність, функціонування тексту в межах заданих стилістичних та сюжетних конструкцій, дозволяє припускати спорідненість масової культури з популярною, почасти з фольклором. Однак, це достатньо поверхова та суперечлива позиція, оскільки деякі дослідники феномену масової культури, зокрема, Г. Костіна, В. Шестаков, схилиються до думки, що «справжня народна культура не має нічого спільного з «масовою

культурою», навпаки, остання за своїм змістом та соціальними функціями ворожа справжній народній культурі» [5; 31]. Щодо означеної позиції примітною є наступна аргументованість: по-перше, специфічною відмінністю народної та масової культури у відношенні щодо традиції є їх різноформатна світоглядна інтенція, оскільки перша утримує давні коріння і виходить з глибини віків, відтворюючи звичаї, мрії, характерну специфіку того чи іншого народу. Інша, – з динамічною швидкістю змінює смаки, уподобання та ідеали відповідно сьогочасних інтенцій щодо моди. По-друге, народна культура завжди утримує модуси національного, в той час, коли масова спрямована на космополітизм та розрахована на колажність смаків й характерів.

Однак, масова культура нині утримує дещо доповнені тлумачення. До прикладу, сьогодні політичну концепцію А. Грамші переймають теоретики культури для пояснення природи масової культури, називаючи її неограмшіанською теорією гегемонії. За подібного підходу культура розуміється як «поле битви між «опором» залежних суспільних груп та «єднальними» силами поглинання, що діють в інтересах панівних груп суспільства. У такому світлі масова культура – це не нав'язана комерційна культура і не стихійно опозиційна річ, створена "народом". Натомість це сфера обміну та переговорів між ними – сфера, що її, як сказано вище, характеризують опір і поглинання» [6; 161].

Утім, дослідницька увага акцентується, передовсім, на комерційному й безоцінному характері популярної культури, так званому, «ноубрау». За висловлюванням Дж. Сібрука, поняття «"ноубрау" означає відсутність звичних інтелектуальних ієрархій, у межах якої висока культура – це обов'язково культура еліти, а низька належить масам. Коли я писав книгу, я хотів показати, як ці дві, початково розділені сфери, стали на наших очах зливатися в одну; як вони припинили відігравати роль соціальних маркерів» [3; 116].

Спорідненість популярної та масової культур підтверджується насамперед характером їх соціального функціонування, високою вітальною активністю, що дозволяє розглядати їх як сегмент у контексті не лише культури й мистецтва, а й загалом суспільного буття. Масова культура, на думку американського психолога Г. С. Голла, є «ареною творення колективного суспільного розуміння», цариною, де метою постає інтенція свідомості щодо певного бачення світу, яке відтворюються «політикою означення» [7; 36]. Популярна культура, на відміну від масової, тяжіє більше до суб'єктивного вибору щодо подання себе, почасти в радикальних досвідних позиціях, спрямуванні до певних моделей репрезентації власної самості.

Виходячи з неограмшіанського аналізу культурної гегемонії, варто зауважити, що фестивалі є явищем як масової, так і популярної культури, оскільки постає тим, що створено людьми внаслідок активного споживання практик індустрії святкової культури. Продукцію конструюють у такий спосіб, який не передбачений чи не врахований виробниками, результатом чого постають принципово відмінні, «інші» значення, поведінкові моделі, манери спілкування, художні, музичні смаки тощо, які приймають участь у символічних формах опору домінуючій культурі. Відповідно, молодіжні культури завжди рухаються від оригінальності й опозиції до комерційного та ідеологічного прийняття, адже індустрія культури, зрештою, постачає на ринок опір як товар, що його всі споживають, отримуючи неабиякий профіт. До прикладу, творчість Боба Марлі, представника растафаріанської культури, приносили й до сих пір приносять музичній індустрії величезні прибутки. Парадокс постає в тому, що «антикапіталістична спрямованість растафаріанства «артикульована» в економічних інтересах капіталізму. Музика «підмаслює» ту систему, котру вона прагне засудити, і при тому є вираженням опозиційної релігійної політики, здатна циркулювати як така та спричиняти певні політичні й культурні ефекти. Але правда й те, що політика растафаріанства виражена у формі, що зрештою дає зиск панівній культурі (тобто це є товар, який обертається заради прибутку). Відтак, растафаріанське регі виступає силою, яка здатна змінити соціальну картину, але при тому зміцнює (принаймні економічно) саме ті сили влади, котрі вона бажає знищити» [4; 174].

Аналіз фестивалних практик уможливує дослідницьке розуміння образного, метафоричного, інтелектуального, тілесного, поведінкового, предметного інструментарію сучасності як лакун існування колективного досвіду, успадкованого саме культурою. Так, «практики конституують і відтворюють ідентичності або розкривають основні способи соціального існування, які можливі в даній культурі та даний момент історії» [1; 72].

Фестивальність як стильова складова життєдіяльності сучасної особистості з репрезентаційним характером, популяризуються дедалі масштабніше, де культура й політика співвіднесені з системою-фільтром медіа, що організовує й визначає ієрархію цінного, значущого, важливого. Фестивалі, будучи сконструйованою реальністю й сама створюється образами й моделями, скомбінованими медійністю, політичними бізнес-проектами, бажаннями, чутками, уявленнями тощо. Відтак, сучасному Festive притаманна гра як у художній, так і соціально-політичній практиках різних соціальних суб'єктів із переплетенням моделей творця / актора / споживача / замовника й передбачає множини шляхів конструювання видовищних артефактів, хепенінгів, флешмобів, боді-арту, перформансів, політичних

акцій тощо. Так, Д. Гебдідж зауважує, що «молодіжні культурні стилі можуть починати з того, що закидають символічний виклик, зате мусять закінчувати впровадженням нових низок домовленостей, створенням нових товарів та нових індустрій чи поновленням старих» [8; 96].

Фестивація укладає цінність власне в собі самій, оскільки святковий акт постає цінним у хвилину свого програвання. Святковий симулякр зберігає у своїй основі ритуально-ігрову діяльність і шукає для свого втілення дедалі новіші форми. Отже, свято, у міру появи нових видів мистецтв, тих чи інших соціальних особливостей, зміни історичного часу, апропріює найяскравіші, найважливіші моменти, трансформуючись до тієї моделі, яка найбільш актуально-вигідна суспільству. Саме фестивалі і постає репрезентативною формою сучасного свята.

Схема даного соціокультурного конструювання продукує контроль особистості з боку владних структур держави, за умов спроби регулювання і перетворення інформаційного виміру, балансує між статикою та динамікою, оскільки передбачає оволодіння простором (регламентування вимог до умов фізичного існування чи навіть до самого його факту), і оволодіння часом (контроль обсягу та ієрархії індивідуальних цінностей у їх хронологічній відповідності щодо актуалізовано-легітимізованих державою ерзац-зразків). Подібне відношення зрозуміло, оскільки формування державної самоідентичності визначається за допомогою задекларованої офіційно ціннісної системи, котра в свою чергу, постає домінантою інтересів держави, ключовим мотивом якого є економічні інтереси. Однак, при належному впливі фігур-домінант держави на систему медійності уможливилось підміна в суспільній думці реальних економічних інтересів держави – інтересами верхівки. Надалі відбувається популяризація їх серед мас (певний час), змусивши людей повірити, що це їхні інтереси. Маркери розважального та імітаційного допомагають створити «People's Fest», «свято для маси», яке завжди утримує конкретного замовника – «постачальника видовищ» і професійних виконавців, чим принципово відрізняється, наприклад, від «масового популярного свята» (за тлумаченням П. Берка як народного), де акцентом є творчий самовияв етнічної культури. Так, формується фестивалі як ідеологічний конструкт, постаючи своєрідним інструментом, за допомогою якого владні ієрархи намагаються маніпулювати свідомістю з метою реалізувати певні соціальні програми. Святкові дійства, функціонуючи в політичному, ідеологічному, економічному контекстах, як правило, базуються на ритуальних практиках, які не викликають сумніву та дозволяють відбуватися акту репрезентації.

Відтак, створювати сценарій технологічно вивірено є ключовою якістю Festive-режисера, Festive-постановника для успішної реалізації фестивалі акції. Атрактивність Festive видовища, його зовнішня ефектність, яскравість перетворюють його на важливий інструмент в боротьбі за владу, використання якого уможлиблює привити стереотипні патерни, переконання, сформувати «потрібну» громадську думку.

Фестивалі спрямована на сприйняття вже оформлених образів технологічними медіа й новими техніками візуалізації, чи то за допомогою пікторіального або іконічного повороту, де змінюється роль образів під час медіаісторичних змін. Однак сьогодні дедалі частіше спостерігається відмова від функції зображення і репрезентації в мистецтві й медіамистецтві, що вказує не на зображуване, як в традиційному розумінні образу, а на самі акти образного уявлення, техніки візуалізації. Тут увага спрямовується на феномен «бачення» як соціокультурну практику, яка постає не лише звичайним оптичним сприйняттям. За такого підходу відбувається урахування впливів технологій і медіа щодо сприйняття в контексті економічних і культурних відносин влади. Виходячи за межі репрезентації й образної присутності, відбувається швидше «постлінгвістичне, постсеміотичне перевідкриття образу» за багаторівневим функціональним взаємозв'язком, а саме «комплексної взаємодії візуальності, механізмів, інституцій, дискурсу, тіл та фігуративності» [9; 19].

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, варто зазначити, що конструюванню підлягають не лише історичні факти, а й почуття та мотиви вчинків, які належать особливому типу репрезентантів, таким як Homo Festivus (людини, що святкує), аристократа, актора історії тощо. Так, подібний контекст зумовлений розумінням вчинків і почуттів не як автентичних артикуляцій людини, а як конструктів, що переробляються в символах і за допомогою яких постають у формі нових / інших практик, супроводжуваних почасти боротьбою щодо утвердження тієї чи іншої смислотворної моделі фестивалі культури. Симптоматичним є фестиваль «Comic Com», заснований в Сан-Дієго, і апропрійований до нашої фестивалі культури у форматі «Comic Com Ukraine» (м. Київ, Арт-завод Платформа, 04 вересня 2021 р. – 05 вересня 2021 р.), який об'єднує шанувальників кінематографу, анімації, мультижанрові заходи, видавців, письменників, художників як фестивалі, де кожен здатен знайти «значимо» Іншого в контексті власної самості, де є можливість не тільки відпочити, повеселитися, поспілкуватися з приємними людьми, змінити звичну атмосферу й відновити сили, це ще й можливість заробляння капіталу, бізнес, який успішніше здійснюється тоді, коли частіше й ширше святкуватимуться ті чи інші події чи не-події. Такий факт дозволяє пояснити, як окремі етапи культурологічного дискурсу пов'язані зі змінами історичних, соціальних і політичних умов, а

також ставлення до реальності в перспективі культурологічного сприйняття. У глобальному світі – гіпермаркеті, де ринок став *альфою й омегою* всіх життєвих установок, свято впритул змикається з економічним фактором, що стимулює розвиток святкової культури, постаючи прагматичним її лейтмотивом, вираженим у комерційних підходах щодо проведення свят. Посилення економічного чинника свята на тлі явного ослаблення світоглядних потреб, є однією з визначальних особливостей нашого часу.

Фестивація, відтак, виступає специфічним імітативно-креативним способом культуротворення в умовах конструювання святкової реальності. Вона спрямована на апропріацію, залучення інших форм свята з різнотипних культур. Фестивація, з одного боку, постає культурною побудовою неklasичного типу, співвідносячись із такими маркерами як дозвілєвість, карнавальність, фрагментарність, гібридизація, конструювання, моделювання, трансгресія, трансферність, а, з іншого – самостійним елементом культуротворчого та соціального просторів ХХІ ст. Феномен фестивалі, утримуючи гібридність, виявляє конструктивні феномени нашарувань та точок перетину, що, зрештою, й зумовлює розширення та переформулювання такої монолітної універсалії як свято.

Список використаної літератури

1. Волков В. В., Хархордин О. В. Теория практик. Санкт-Петербург : Изд-во Европейск. ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. 298 с.
2. Гинзбург К. Репрезентация: слово, идея, вещь / пер. с фр. Г. Галкиной. Новое лит. обозрение. 1998. № 33. С. 5.
3. Сибрук Дж. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры / пер. В. Козлова. Москва: Ад Маргинем, 2016. 204 с.
4. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступний курс / пер. з англ. С. Савченка. Київ : Вид-во «Акта», 2005. 357с.
5. Шестаков В. П. Мифология XX века: критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». Москва : Искусство, 1988. 222 с.
6. Gramsci A. Hegemony, intellectuals, and the state. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* / Ed. John Storey. 2 nd ed. Hemel Hempstead : Prentice Hall, 1998. P. 161.
7. Hall St. The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies. *Subjectivity and Social Relations* / Ed. Veronica Beechey & James Donald. Milton Keynes : Open University Press. 1985. 145 p.
8. Hebdige D. Subculture: Vie meaning of style. London : Methuen, 1979. P. 96.
9. Mitchell W. J. T. 1995. Picture Theory. Chicago : University of Chicago Press. pp. 11–13.

References

1. Volkov V. V., Kharkhordin O. V. Teoriya praktik. Sankt-Peterburg : Izd-vo Yevropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2008. 298 s.
2. Ginzburg K. Rezentatsiya: slovo, ideya, veshch / per. s fr. G. Galkinoy. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1998. № 33. S. 5.
3. Sibruk Dzh. Nobrow. Kultura marketinga. Marketing kulture / per. V. Kozlova. Moskva: Ad Marginem, 2016. 204 s.
4. Stori Dzh. Teoriia kulture ta masova kultura: vstupnyi kurs / per. z anhl. S. Savchenka. Kyiv : Vyd-vo «Akta», 2005. 357 s.
5. Shestakov V. P. Mifologiya XX veka: kritika teorii i praktiki burzhuaznoy «massovoy kulture». Moskva : Iskustvo, 1988. 222 s.
6. Gramsci A. Hegemony, intellectuals, and the state // *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* / Ed. John Storey. 2nd ed. Hemel Hempstead : Prentice Hall, 1998. P. 161.
7. Hall St. The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies. *Subjectivity and Social Relations* / Ed. Veronica Beechey & James Donald. Milton Keynes : Open University Press. 1985. 145 p.
8. Hebdige D. Subculture: Vie meaning of style. London : Methuen, 1979. P. 96.
9. Mitchell, W. J. T. 1995. Picture Theory. Chicago : University of Chicago Press. pp. 11–13.

ФЕСТИВАЦИЯ: ТЕХНОЛОГИИ ПОЛИКУЛЬТУРНОГО КОНСТРУИРОВАНИЕ

Бабушка Лариса Дмитриевна – кандидат философских наук, доцент, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского., г. Киев

Исследован феномен фестивалии как неklassической модели сиюминутной праздничной культуры. Учитывая опыт концептуализации праздники, внимание акцентируется на категоризации и дифференциации основных смысловых элементов и дискурсов, а именно, фестивалии как процесса тотального освятовування действительности, технологизируется, прагматизируется, превращается в гиперфестивну реальность коммуникативного поведения, своеобразное одивнення действительности. Выявлено, что возникает гиперфестивна реальность, которая конструируется избыточностью художественных и технических средств и приемов, техник визуализаций, идеологий, политик, формируются в виртуальной, гибридно-презентационной моделях информации.

Обзор, что стратегия апроприации праздники и трансформации его в сторону фестивалии происходила путем привлечения заемных культурных индустрий как положительных практик, которые в глобализационных модели (как доминирующей) способны использоваться за пределами собственного культурного контекста.

Ключевые слова: фестивалія, праздник, конструирование, поликультурність, практики, технології, масова, популярна культура.

FESTIVATION: TECHNOLOGIES OF POLYCULTURAL DESIGN

Babushka Larysa – Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor of theory and history of culture of the Petro Tchaikovsky
National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The phenomenon of festival as a non-classical model of modern holiday culture is researched. Given the experience of conceptualization of the holiday, attention is focused on categorization and differentiation of basic semantic elements and discourses, namely, festival as a process of total celebration of reality, which is technologized, pragmatized, transformed into a hyperfestival reality of communicative behavior, a kind of making reality surprising. It is revealed that there is a hyperfestival reality, which is constructed by the redundancy of artistic and technical means and techniques, visualization techniques, ideologies, policies, which are formed in virtual, hybrid-presentation models of information. It is generalized that the strategy of appropriation of the holiday and its transformation towards the festival took place by involving borrowed cultural industries as endorsing practices, which in the globalization model (as a dominant one) can be used outside their own cultural context.

Key words: festivation, holiday, construction, multiculturalism, practices, technologies, mass, popular culture.

UDC 130.2:791.6

FESTIVATION: TECHNOLOGIES OF POLYCULTURAL DESIGN

Babushka Larysa – Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor of theory and history of culture of the
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,
Kyiv

The article is devoted to the study of the phenomenon of festival as a non – classical model of modern holiday culture.

Research methodology. The author identifies the key methodological approaches of the study as: phenomenological in terms of reproducing the polyphony of real manifestations of festive culture; semiotic in relation to the manifestation of ritual codes of festive culture; comparative in the ratio of traditional and modern holidays, sacred and profane modes of celebration; performative, where the festival is an arena of opportunity to reincarnate their own nature, taking into account the spatial conditions of historical, social and political action, and is a modeling phenomenon, which integrates forms of political, informational, entertainment, etc.

Results. It is revealed that there is a hyperfestival reality, which is constructed by the redundancy of artistic and technical means and techniques, visualization techniques, ideologies, policies, which are formed in virtual, hybrid-presentation models of information. It is generalized that the strategy of appropriation of the holiday and its transformation towards the festival took place by involving borrowed cultural industries as endorsing practices, which in the globalization model (as a dominant one) can be used outside their own cultural context.

Novelty. The festival, on the one hand, creates a cultural construction of non-classical type, correlates with such markets as leisure, carnivaly, fragmentation, hybridization, design, modelling, transgression, transfer, and, on the other – an independent element of cultural and social space of the XXI century.

The practical significance. The practical significance of the research results is conditioned to the fact that it can be used to further develop the problem of its modern festival communication in the context of certain artistic practical advertising communications, fashion, ideology, etc.

Key words: festivation, holiday, construction, multiculturalism, practices, technologies, mass, popular culture.

Надійшла до редакції 15.10.2020 р.

УДК 379.85:719:911

ІНДУСТРІАЛЬНА СПАДЩИНА В СУЧАСНИХ ПАРАДИГМАХ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

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.v35i0.382227@ukr.net>

Розглядається питання занепаду традиційних промислових територій та актуалізація зміну підходів до збереження різних категорій спадщини, серед яких індустриальні пам'ятки, що стали уособленням культурної ідентичності старо-промислових регіонів. Матеріальна культура індустриальної епохи в умовах бурхливого розвитку інформаційного суспільства розглядається як історичний ресурс, що потребував збереження та повторного використання, та як новий напрямок розвитку туристичної індустрії.

Ключові слова: індустриальна спадщина, культурний туризм, індустриальні пам'ятки, музейний комплекс, інформаційне суспільство.

Постановка проблеми. Культурологічне й філософське осмислення проблеми збереження індустриальної спадщини здійснюється з початку 1960-х років, коли в розвинених країнах світу в процесі різкої зміни технологій відбувалося виробниче перепрофілювання цілих регіонів. Занепад традиційних промислових територій актуалізував зміну підходів до збереження різних категорій спадщини, серед яких індустриальні пам'ятки стали уособленням культурної ідентичності старо-промислових регіонів. Матеріальна культура індустриальної епохи в умовах бурхливого розвитку інформаційного суспільства почала розглядатися як історичний ресурс, що потребував збереження та повторного використання та як новий напрям розвитку туристичної індустрії.

Останні дослідження та публікації. Серед європейських держав, які першими намагалися зберегти промислові об'єкти та індустриальні ландшафти для передачі майбутнім поколінням в якості культурних об'єктів, були Великобританія, Німеччина, Франція, Швеція та інші країни, в яких зародилися громадські рухи проти знесення інженерно-технічних об'єктів у старо-промислових регіонах, відбувалася музеєфікація фабричних й заводських будівель та реалізовувалися проекти збереження індустриальної спадщини в межах ландшафтно-індустриальних парків, регіональних заповідників і економічних музеїв [33]. Процеси збереження та заповідання індустриальної спадщини, реновації промислових будівель відкрили доступ для відвідувачів музею Орсе у Франції, парку Дуйсбург-Норд у Німеччині, металургійного центру Берслеген у Швеції, Віденського музею історії науки і техніки в Австрії.

У Великобританії вже в 1960-і роки ініційовано створення комітету зі збереження індустриальної спадщини аби зберегти численні артефакти виробництва в старо-промислових регіонах, представлені різноманітними будівлями та спорудами заводів, фабрик, шахт. Створені на основі промислової спадщини комплекси музеїв просто неба у м. Біміш (північ Англії), музей «Блек кантрі» на околицях м. Дадлі (центральна Англія), музей гірничодобувної промисловості «Великий кар'єр» у Бленейвоні (Південний Уельс) перетворили депресивні міста у процвітаючі туристські центри. Перша наукова конференція з тематики індустриальної спадщини та проблематики подальшого розвитку старо-промислових регіонів, організована в Айронбриджі, де вже у 1968 р. заснований музей-заповідник Айронбридж Гордж, який пізніше був визнаний пам'яткою ЮНЕСКО і став одним із найбільш відомих об'єктів «індустриального туризму» в світі.

Концепція туризму індустриальної спадщини сьогодні визначається неоднозначно і, відповідно, існують різні підходи до його оцінки як культуротворчого чинника, що постійно удосконалюються і доповнюються, але більшість із них передбачає відвідуванням об'єктів індустриальної спадщини або музеїв, сфокусованих на промисловій історії [29]. Окреме місце в дослідженнях вчених відводиться питанням впливу туризму і мистецтва на розвиток промисловості [31]. Серед найбільш досліджених і описаних прикладів культурно-туристичного використання старо-промислових регіонів є британське м. Манчестер та його внутрішня частина [34]. Німецька Рурська область, традиційні промислові райони північної Франції (Ельзас, Лотарингія), Баскський Більбао, промислові території вздовж Дунаю в Центральній Європі [32; 145–157]. Необхідність реагувати на світову конкуренцію, адаптувати свої традиційні структури до нових вимог спонукала ухвалювати стратегії реструктуризації економіки старих промислових регіонів на основі культурного та туристичного використання індустриальної спадщини [30; 166–173]. У середині 1980–1990-х рр. спільним знаменником в європейських країнах стає інтерактивне планування відродження промислових районів міст та вироблення пріоритетних напрямів збереження і використання в туризмі об'єктів індустриальної спадщини. Проекти відродження міст мали на меті надати економічний поштовх для створення нових робочих місць, пожевлення депресивних міських районів, створення яскравої атмосфери для стимулювання інновацій та творчості. Визнавалося, що подібні стратегії впливають на поліпшення іміджу території і можуть призводити до зростання інвестицій. На міжнародному та державному рівні були прийняті відповідні нормативні акти, що регулювали процес включення промислових об'єктів до переліку індустриальної спадщини і надавали підтримку регіональним і місцевим ініціативам щодо розвитку промислового туризму [26; 397–404].

Цілеспрямована культурна політика щодо промислової історії країни в Німеччині знайшла відображення в прийнятих у 1980-х роках Законі про захист і збереження пам'яток індустриальної спадщини та «Стратегічному плані туризму Рурської області» й відкрила нові перспективи економічного і культурного життя для занепадаючих промислових регіонів [20; 43–50]. Колишня шахта Цольферайн, яка з 2001 р. входить до переліку пам'яток всесвітньої спадщини ЮНЕСКО та стала найзнаменитішим індустриальним музеєм в Європі завдяки програмі «Культурна столиця Європи», у 2010 р. перетворювалася в потужний науковий і культурний центр сьогодення протягом останніх сорока років. На території заводських будівель і вугільних шахт, розташованих у передмісті Ессена, що є «репрезентативним прикладом розвитку важкої

промисловості в Європі» [39], в 1981 р. відкритий Індустріальний музей Вестфалії, що трансформувалася пізніше на центр мистецтва, дизайну, культури та історії. Тут відбуваються виставки сучасного мистецтва, концерти, театральні постановки, фестивалі, працює приватна художня школа дизайну, пропонується широкий спектр екскурсійних послуг, що приваблюють щороку понад 1,5 млн. туристів.

На сучасному етапі музеєфікація об'єктів вугільної галузі справила значний вплив на динаміку соціокультурних процесів у багатьох регіонах зарубіжжя, оскільки створені там музеї та експозиції, реалізували культурний потенціал промислової спадщини і визначили новий соціально-економічний курс розвитку колишніх безперспективними гірничопромислових територій на створення туристичних центрів міжнародного рівня [10].

Мета статті – проаналізувати сучасні парадигми індустріальної спадщини в інформаційному суспільстві.

Виклад основного матеріалу. На рубежі століть усе яскравіше проявляються різні підходи до оцінки індустріальних ресурсів та протистояння двох парадигм функціонування музеїв індустріальної спадщини – парадигми «збереження» і парадигми «розвиток». Перша парадигма спрямована на збереження пам'яті про особливості виробничого процесу та архітектурної спадщини певного періоду, друга спрямована на збагачення культурного життя міста і гуманізацію міського середовища через культурні практики, створення креативних просторів і формування «людського капіталу», підтримку його культурної ідентичності. Втім, оскільки основи розвитку культури лежать два процеси – спадкоємність і новаторство, всі можливі варіанти можуть бути успішні, якщо будуть вибиратися з урахуванням рівня ефективності вирішення наявних в кожному конкретному випадку завдань і кожна з цих парадигм буде використовуватися для створення творчого самовираження [12]. Зокрема, Каталонський музей науки і техніки, що базується в Терасі (Іспанія) й функціонує у географічно розсіяній мережі дестинацій, музеїв та інтерпретаційних центрів, став зразком музейної моделі, здатної керувати цілою територіальною системою [22].

Серед інших прикладів можна назвати, створений на базі закритої в 1980 р шахти в місті Blaenavon (Великобританія) Національний музей вугілля «Big Pit: National Coal Museum», що входить до мережі музеїв, які організаційно об'єднані під структурою «Національний музей Уельсу» та створені для музеєфікації технологічного комплексу споруд, що відображають історію вугільної промисловості [17]. Музей «Big Pit: National Coal Museum» внесений до Списку об'єктів промислової спадщини ЮНЕСКО, включений до Європейського маршруту індустріальної спадщини. До об'єктів світової індустріальної спадщини, що занесені до Списку ЮНЕСКО, віднесені гірничо-промисловий ландшафт Корнуолла та Західного Девонширу в Північній Ірландії; старовинні рудники Раммельсберг й історичне місто Гослар, гірничо-заводське місто Потосі в Болівії; гірничо-промислове місто Рьорус у Норвегії, соляна шахта у Величці в Польщі; шахтарське м. Сьюелл у Швеції та гірничо-промисловий район Велика Мідна Гора, м. Фалун у Швеції [3, С. 24–29].

Місто Фельклінгер стало одним з популярних туристичних центрів Німеччини завдяки діяльності музею «Фельк Зінгер Хютте», що функціонує на території збудованого в другій пол. XIX ст. сталеливарного комбінату. Це місце проведення різноманітних екскурсій та культурних заходів та приклад моделі поєднання діючого виробництва і культурного центру. В 1994 р. завод став першою в світі промисловою пам'яткою, що набула статус об'єкта Всесвітньої культурної спадщини ЮНЕСКО, але на частині його території продовжили функціонувати сучасні металургійні підприємства, які туристи спостерігають з музейних оглядових майданчиків. Зовні вони багато в чому відрізняються від цього промислового «динозавра», але таке сусідство наочно демонструє спадкоємність і зв'язок між індустріальною культурою різних поколінь [7].

Аналіз об'єктів індустріальної спадщини, критерії класифікації постіндустріальних ландшафтів, а також дослідження стратегій реструктуризації економіки промислових регіонів за рахунок їх перепрофілювання в культурні чи туристичні кластери є предметом обговорення багатьох зарубіжних і вітчизняних науковців [27; 162–172]. Ряд авторів підкреслює, що оцінюючи ресурси індустріальної спадщини, необхідно враховувати не лише сукупність промислових будівель, споруд та обладнання, але й соціокультурне середовище, елементи соціального буття, що допомагають передати культуру, властиву індустріальним районам [24].

Спадщина індустріального періоду, вважає російський науковець В. Запарий, більше цінується як доказ екстраординарності певного етапу людської історії та складається з матеріальних об'єктів промислової і технічної культури, створених для виробництва, а об'єкти індустріальної спадщини не є творами мистецтва і зберігаються не для споглядання, а для того, щоб краще зрозуміти їх [9]. Інші російські вчені, акцентують увагу на тому, що індустріальна спадщина є важливою частиною духовної спадщини і розглядають об'єкти індустріальної спадщини в двох ракурсах: як систему констант культурної спадщини, здатних до

трансформації в ході історичного розвитку, і як елемент міського простору, матеріальну складову міста, яка втілюється у промислову архітектуру, що визначає образне сприйняття міського ландшафту [2]. В цьому контексті, індустріальна спадщина міста виступає як елемент культурного простору, відображає в собі традиційні ознаки промислового ландшафту, за допомогою якого у людини формуються образи, які виступають в якості індустріальної ментальності місця. Культурне обличчя постіндустріального суспільства проявляється у зрощенні занедбаних індустріальних об'єктів і креативних просторів, які стають центром тяжіння талановитих людей, локалізації нових комунікаційних процесів, культурним ресурсом для вироблення стратегічних планів розвитку багатьох міст.

Будівлі колишніх заводів часто стають музеями вуличного мистецтва, що вносить різноманітність у культурне життя міста та поліпшує умови для розвитку арт-середовища. Стріт-арт і графіті, виникнувши спочатку як форма протесту, перетворилися у сучасні арт-практики, стали музейними експонатами, змінили культурний простір міських вулиць і перетворили їх в популярні туристичні пам'ятки [37]. Трансформація не функціонуючих або занедбаних промислових приміщень у креативні простори – один із популярних напрямів їх використання в культурному туризмі [18; 757–775]. Особливо це актуально для просторих приміщень індустріальних цехів, що знаходяться в середмісті, які після регенерації стають місцем, де реалізують інвестиційні креативні проекти, організують мистецькі, театральні та ремісничі майстерні, студії та виставки, повертаючи, таким чином, функціональність у напівзруйновані будівлі [4; 19–31].

Головними показниками ефективності проектів з реновації об'єктів індустріальної спадщини в об'єкти туристського інтересу повинні стати їх соціальна значимість як частини життєвого простору місцевих жителів, культурно-естетичну цінність об'єкта, його багатofункціональність, інтерактивність, «атмосферність», можливість проведення культурно-масових заходів та такий критерій як екологічна чистота, тобто відсутність ризику для навколишнього середовища [8; 77–82].

Аналізуючи досвід використання промислової спадщини в туристичній індустрії в ряді європейських країнах українські дослідники індустріального туризму звертають увагу на певну «розмитість» і в методичних та практичних застосуваннях відповідних теоретичних положень, насамперед, стосовно її використання та виділяють такі його напрями: екскурсії на діючі підприємства, в першу чергу – підприємства з виробництва алкогольних напоїв, кондитерських виробів, сирів; музефікація промислових об'єктів, що здійснюється за напрямами створення музейних комплексів на базі відпрацьованих промислових об'єктів та створення ультрасучасних креативних музеїв; рекреаційних зон на базі техногенних ландшафтів; ревалоризація індустріальних об'єктів та їх трансформація в об'єкти суспільного призначення, зокрема створення виставкових, концертних залів, музеїв, закладів харчування, проведення фестивалів в умовах індустріального середовища [14; 56–63]. Для України, особливо актуальним є збереження та використання об'єктів гірничодобувної промисловості, серед яких найбільш привабливими для створення туристичних маршрутів індустріальної спадщини є такі типи: дендрологічні парки індустріальної культури; парки-музеї індустріальної культури просто неба (скансени); музеї гірничодобувної промисловості, створені в промислових зонах [16].

Найважливішими характеристиками індустріальної спадщини держави, як складової її національної культурної та культурно-природної спадщини, що включає об'єкти та явища виробничо-технологічного походження та значення, українські науковці, визначають типовість, унікальність, своєрідність, автентичність, естетичність, інформативність [5; 10–17.]. Серед культурно-історичних об'єктів індустріальної спадщини, представлених у Списку Всесвітньої спадщини, немає жодного українського індустріального об'єкту, хоча, на такий статус при відповідній експертизі могли б претендувати київський завод «Арсенал», перший у світі мегалітичний суцільнозварний міст (міст ім. Є. Патона), винні підвали Масандри та Нового Світу, найбільший у світі ракетний завод «Південмаш» у Дніпропетровську, соляна печера у Соледарі (Донецька обл.) тощо [3; 24–29]. Перспективними об'єктами для створення оригінального туристичного продукту та формування привабливого туристичного образу, володіє Криворіжжя, де розміщена низка видатних пам'яток технічної діяльності, що розкривають поступальний розвиток індустріальної культури українців. Футуристичний проект індустріально-туристичного парку, що є культурно-освітньою, науково-дослідною, рекреаційною установою, запропонували науковці Кривого Рогу, оскільки, на їх переконання, саме для цієї локальної території характерне комплексне поєднання повного спектру індустріальних ландшафтів (гірничопромислових та фабрично-заводських) та об'єктів індустріальної спадщини [15; 378–393].

Водночас, деякі дослідники відзначають, що навіть військові дії, що спричиняють деформацію, занепад або руйнації різноманітних будівель і споруд, зумовлюють виникнення нових екстремальних видів туризму, тому для сучасної України характерні зміни туристично-рекреаційного потенціалу промислової спадщини та появи нових напрямків індустріального туризму [6; 22–28]. Якщо раніше

такі нестандартні види туризму як урбанекс плорейшн, діггерство, спелеостологія, руферство, сталкінг були поширеними у молодіжному середовищі саме завдяки тому, що в багатьох містах є території покинутих і занедбаних місцевих промислових об'єктів і підприємств, то у наш час з'явилася чимала кількість нових військових об'єктів (підземні й надземні, рухомі й нерухомі), що набувають особливого історичного значення і після відродження Донбасу стануть об'єктами туристичної атракції, наприклад, Донецький аеропорт – місце сили й духу українського народу.

Вивченням і збереженням індустриальної спадщини займається значна кількість міжнародних організацій, серед яких виділяють: Комітет Всесвітньої спадщини, що є підрозділом ООН із питань освіти, науки і культури (UNESCO), Міжнародний комітет зі збереження індустриальної спадщини «ТІССІН», Міжнародна рада з охорони пам'яток і історичних місць (ICOMOS).

Відповідно до Глобальної стратегії щодо надійного, збалансованого та репрезентативного Списку всесвітньої спадщини, прийнятої Комітетом всесвітньої спадщини в 1994 р., надається допомога державам-учасникам що мають індустриальні об'єкти Всесвітньої спадщини щодо охорони визначних пам'яток та ідентифікації менш представлених категорій для включення їх до Списку всесвітньої спадщини. Одна з таких категорій – «Сучасна спадщина», що включає архітектуру, містобудування та ландшафтний дизайн ХІХ–ХХ ст. [28]. Опис місцезнаходження індустриальних об'єктів ЮНЕСКО в Списку об'єктів Світової Спадщини зіграло вирішальну роль в ухваленні проблеми індустриальної спадщини на глобальному рівні.

Метою Міжнародного комітету зі збереження індустриальної спадщини ТІССІН є сприяння співробітництву у справі збереження, дослідження, документування, інтерпретації та вдосконалення освіти промислової спадщини. Методика виявлення і вивчення ресурсів індустриальної спадщини базується на класифікації матеріальних залишків промисловості, до яких належать: об'єкти комплексного промислового освоєння – промислові міста і селища, індустриальні ландшафти; транспортні – пасажирські та вантажні транспортні засоби та їх інфраструктура, що складається із залізничних шляхів, портів, доріг і аеровокзалів; селітебні – житлові будинки, церкви, парки; гідротехнічні – водонапірні башти, дамби тощо [38].

У 2000 р. у Лондоні підписано офіційну угоду, згідно з якою ТІССІН визнана Міжнародною радою з пам'ятників та пам'ятників (ICOMOS) як призначений консультант з усіх питань, пов'язаних із вивченням та збереженням промислової спадщини. З міркувань репрезентативного представлення будівель сучасної епохи, у 2001 р. ICOMOS ініціювала програму з виявлення, документування та просування новітньої індустриальної спадщини, оскільки такі об'єкти все частіше піддаються відчутним змінам чи руйнуванню без належного обговорення та оцінки вкладених у них значень. Два найзначніших документи, прийняті ТІССІН та ICOMOS – це Нижньотагільська хартія (2003 р.) та Дублінські принципи (2011 р.) визначають статус і сучасну інтерпретацію індустриальної спадщини.

Надаючи великого значення презентації індустриальної спадщини в туристичному аспекті, Європейська федерація асоціацій промислової та технічної спадщини (E-FATH) реалізувала серію освітніх та туристичних програм – від охорони пам'яток, що є безумовно найбільш важливим у поводженні з спадщиною, до створення платформи для волонтерів та подібних організацій, які намагаються змінити колективну обізнаність про промислову спадщину. На даний момент Список Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО містить 22 об'єкти європейської промислової спадщини, що становить 4% усіх об'єктів культурної спадщини у світі [35].

Питанням регулювання туристичної діяльності у місцях розташування об'єктів культурної спадщини, зокрема й індустриальної, присвячені наступні документи: Міжнародна хартія культурного туризму (1999 р.); Кардифська декларація (2005 р.), що визначає культурний туризм як чинник подальшої європейської інтеграції; Мальтійська декларація (2006 р.), в якій культурна спадщина називається відмінною рисою європейської ідентичності; Декларація ЮНЕСКО про туризм і культуру (2015 р.), що пропонує нову модель партнерства між туризмом і культурою та відзначає внесок культурного туризму в розвиток міст; Сасалійська хартія сталого культурного туризму (2016 р.), в якій культурна спадщина визнається ціннісним компонентом регіональної політики сталого розвитку туризму.

Протягом останніх десятиліть європейська економіка суттєво змінила фокус – з індустриально-орієнтованої на сферу обслуговування та розваг, що відобразилося у реалізації численних програм і проектів реорганізації індустриальних районів на мережу культурних або туристичних об'єктів. Проекти реалізуються під гаслом Secondchance – FromIndustrial Useto Creative Impulse (Другий шанс – від промислового використання до творчого імпульсу) і фінансуються як спеціальними підрозділами ЄС, так і муніципальними структурами. На території чотирьох європейських країн – Німеччини, Австрії, Польщі та Словенії (міста Нюрнберг, Лейпциг, Відень, Краків та Любляна) реалізується спільний проект «Ревіталізація через мистецтво та культуру» [25]. На території Емшер-Парку в Гамбурзі відбуваються виставки, що розпочалися понад 20 років тому з представлення результатів

структурної політики відновлення індустріалізованого ландшафту 17 містечок. Креативне перетворення промислових споруд на творчі простори для організації мистецьких та освітніх заходів, спортивного та розважального відпочинку, в подальшому сприяло міжнародному визнанню ландшафтів Емшер-Парку як частини регіонального «Маршруту виробничої спадщини», що спочатку розвивався в Рурському районі Німеччини, а згодом трансформувався в транскордонний проект «Європейський маршрут індустріальної спадщини» («European Route of Industrial Heritage» – ERIH). Цей проект реалізувався за підтримки Європейського Союзу та ТІССІН із метою розвитку нових форм туризму, зосереджених на індустріальній спадщині та можуть відіграти важливу роль у відродженні промислових районів.

Найважливішою концепцією стратегії Європейського маршруту промислової спадщини є мережевий маркетинг, відповідно до якого всі регіональні маршрути є частиною транснаціональних тематичних маршрутів [23]. Проект ERIH об'єднує в туристичні маршрути об'єкти європейської індустріальної спадщини різних регіонів щоб ознайомити з історією ключових галузей промисловості (зокрема, Євросерегійон Маас-Рейн, Саар-Лотарінгія-Люксембург, Голландський маршрут, Сілезія, Рурський маршрут, Саксонія-Ангальт, Південний Уельс тощо) та сприяти розробці спільних маркетингових стратегій та транскордонних ініціатив [22].

Періоди реалізації масштабних заходів та проектів, пов'язаних із промисловою спадщиною досить тривалі у часі та затратні з економічної точки зору. Зокрема, у Бранденбурзі (Німеччина), захід, що має назву «Майстерня для нового ландшафту» та полягав у відновленні колишнього енергетичного центру НДР, розпочався майже одразу після політичних перетворень, на початку 1990-х років, а завершився в 2010 р. Подібно до Емшер-Парку, концепція реконструкції цих територій передбачає збереження індустріального спадку з подальшим забезпеченням його пристосування до нових функцій, що враховують такі якісні показники збалансованості економічного й культурного інтересів у міському розвитку як освіченість, культура та креативність, що забезпечуватимуть популярність серед туристів.

Втілення проекту створення першого американського промислового парку в м. Лоуелл (штат Массачусетс) відбувалося протягом 20 років. Парк «Урбаністична спадщина», метою створення якого стало не лише збереження у первинному стані промислових територій, які американці називають «коридорами спадщини», а й перепланування старих заводських приміщень міста у музеї, офіси та крамниці став важливою туристичною принадою міста. У найрозвиненіших країнах світу реновації старих промислових регіонів стали прикладом для створення так званих «нових промислових просторів», наприклад, Кремнієва долина в США, околиці шосе М 4 у Великій Британії [36; 483–504].

Серед українських проектів трансформації території індустріального об'єкта в культурно-мистецький та музейний комплекс, варто назвати найбільший виставковий простір Києва – «Мистецький Арсенал». У його залах постійно відбуваються виставки за участю найбільш відомих світових представників культури, перформанси кращих театральних режисерів і найгучніші культурні події. Крім кількох великих виставкових проектів та першої Київської бієнале сучасного мистецтва, тут кілька разів проходив літературний фестиваль «Книжковий арсенал» [13]. Місія Мистецького Арсеналу – об'єднати великий об'єм культурних ініціатив та надбань України в один концептуальний національний проект із метою презентації української історичної та мистецької спадщини як частини світового культурного надбання. Інший приклад використання території колишнього виробництва як креативного простору – багатофункціональний хаб Арт-завод Платформа, де проводять популярні масштабні заходи: фестивалі їжі, ярмарки, виставки, діє коворкінг та відбуваються концерти [1].

Після реорганізації занедбаних парків, заводів і фабрик у Львові виникли одразу п'ять креативних просторів, що стали новими локаціями для роботи і відпочинку. Серед них колишній завод «Галич-скло», на території якого зараз знаходиться простір для роботи і відпочинку – FEST republic, на території якого працюють ресторани, нічні клуби, виробничі майстерні, склад, пекарня та їдальня. За прикладом багатьох культурних столиць, у Львові планують розташувати у приміщеннях старого трамвайного депо, перші будівлі якого зведені ще наприкінці ХІХ ст., «Креативний квартал», що буде майданчиком для різноманітних культурних та освітніх подій, конференцій та фестивалів [11].

Наукова новизна: Розроблена модель збереження індустріальної спадщини, що буде орієнтуватися на музеї науки і техніки, поступово набувати сучасного вигляду, коли місцеві громади стали головною силою збереження культурної та промислової спадщини невеликих об'єктів, розташованих на значних відстанях один від одного, але шляхом їх адаптивного повторного використання та розвитку туризму сприятимуть відродженню міст.

Висновки: Серйозна проблема, що існує у всіх постіндустріальних країнах, полягає у наявності так званих «індустріальних динозаврів» – величезних індустріальних комплексів, де зупинено виробництво. Найчастіше це шахти і сталеливарні заводи, а також фабричні споруди з розташованими поблизу селами. Для таких будівель бажано робити повний аналіз можливостей повторного

використання, що стане підставою для реалізації глобального проекту, який може бути життєздатним, а в майбутньому функціонально й історично зрозумілим. Прикладами таких проектів є Фабрика Повидло «Арсенал» у Києві, Чорнобиль, Трамвайне депо в Лодзі Польща та ін.

Таким чином постіндустріальна парадигма музеєфікації індустріальних об'єктів полягає в створенні в місті особливих видів просторів, що використовують культурний ресурс (індустріальну спадщину) для різнобічного розвитку території. Безумовно, не всі музеї працюють або працюватимуть у даній парадигмі – в Україні, і на Заході будуть музеї, існуючі в парадигмі «збереження».

З нашої точки зору, подібна ситуація є найбільш продуктивною тому, що за таких умов ці дві парадигми можуть успішно доповнювати одна одну, виконуючи різні функції. Вважаємо, що головною функцією культурних центрів, що функціонують у постіндустріальній парадигмі, є створення сприятливих умов для формування людського капіталу, для творчої самореалізації особистості і задоволення духовних потреб. У рамках цих центрів відбувається переосмислення індустріальної спадщини, її перепрофілювання заради збереження. При цьому виникають нові форми її використання, які іноді безпосередньо не пов'язані зі збереженням пам'яті про конкретні виробництва, але зберігають зв'язок із минулим через якісь «точки пам'яті», наприклад, збереження назви, надання будівлі статусу архітектурної пам'ятки регіонального значення, збереження в концепції культурного центру орієнтації на виробництво, але вже не індустріальне, а творче, авторське, унікальне.

Викладене вище підтверджує актуальність подальшого розвитку індустріального туризму (розробка тур-продукту, основою якого є об'єкти промислової, інженерно- та науково-технічної архітектури) як специфічної складової рекреаційно-туристського поля і суттєвого екскурсійно-пізнавального, історико-архітектурного, національно-патріотичного, духовно-виховного туристського ресурсу. Зростаюча зацікавленість у вивченні та відвідуванні діючих, законсервованих, музеєфікованих або перепрофілюваних промислових підприємств, інженерно-технічних об'єктів, що становлять історичну або архітектурну цінність як складової історичної та культурної спадщини.

Піклування про культурну, промислову спадщину та розвиток туризму промислової спадщини має бути одним із стратегічних цілей культурного розвитку будь-якої країни. Багаторічний прогрес у напрямі кращої валоризації промислової спадщини в межах європейських кордонів, систематична розробка стратегій валоризація та просування промислової спадщини з метою збагачення пропозиції культурного туризму дозволяє нам зробити великий крок вперед у туристичній та культурній сфері. Це, в першу чергу, означає виконання критеріїв, міждисциплінарний підхід до дослідження такого різноманітного матеріалу з метою пошуку дійсної документації та надання відповідної валоризації промислової спадщини. Далі йде захист на національному рівні та збереження існуючого стану, щоб уникнути подальшого погіршення, а також ретельне відновлення та остаточне перетворення.

Під час процедури потрібно буде створити групу експертів, які будуть відповідальні за роботу над проектом, прийдуть із різних міст та національних установ, місцевих адміністрацій, музеїв та закладів культури, університетів та міністерств культури і туризму певної країни. Мережа згаданих установ є потужною основою для систематичності і повна презентація європейської промислової спадщини, що сьогодні представляє цінний і незамінний сегмент європейської культурної спадщини загалом.

Важливо підкреслити, що туризм і культура є неминуче пов'язані між собою. Можемо говорити про культурний туризм, зокрема, таким чином зосереджуючись на пропонованому культурному змісті, але також повинні визначитись що до того, як цей термін був побудований, туризм розвивався виходячи з культури призначення. Культура – основа і гарантія відповідального та сталого туризму, а туризм – це ресурс для утримання та збереження культурної спадщини.

Пошук шляхів вирішення проблеми сформував тенденцію музеєфікації історико-культурної спадщини вугільної галузі в країнах зарубіжжя, яка найбільш яскраво реалізувалася створенням ансамблевих музеїв (музеїв-шахт, музеїв-заводів, музеїв-пам'ятників, музеїв-парків). Дана практика стала вагомим внеском у розвиток музейної сфери країн Європи і сприяла збереженню спадщини індустріальної епохи. В межах пострадянського простору подібний досвід не набув поширення, однак, потреба в його реалізації продовжує неухильно формуватися.

Таким чином, нематеріальна культурна спадщина має величезний потенціал, на основі вмілого використання якого практично будь-яке місто здатне формувати потоки міського туризму. Для грамотного залучення нематеріальної спадщини до загального культурного контексту слід використовувати, з одного боку, активні технології роботи як із городянами, так і туристами, наприклад, екскурсії-квести. З іншого, створити належний рівень матеріальної інфраструктури, необхідної як місце проведення подій, пов'язаних із проявом нематеріальної культурної спадщини парків та скверів, набережних та площ. Загалом, нематеріальна культурна спадщина дозволяє формувати: самобутній імідж міста, заснований на його

географічному образі; почуття гордості і причетності городян і гостей до міської історії; освітні проекти, засновані на багатому історичному досвіді; нові напрями туризму, такі як подієвий і освітній.

Якщо у міста вже є сформовані сегменти туристичних пропозицій, воно все одно буде зацікавлене в розширенні можливостей для туристів. У цьому випадку робота з нематеріальною культурною спадщиною може створити додаткові конкурентні переваги.

Головною метою індустріального туризму є надання можливості отримання пізнавального, естетичного та емоційного задоволення туристів постіндустріального часу від спілкування з індустріальною спадщиною попередніх поколінь, до формування його ресурсної бази, що є достатньо складним питанням, яке потребує уважного вивчення. Інтерес дослідників-туризмологів до цього нового виду туризму породив значну кількість методологічних підходів вивчення індустріально туристичних процесів, формування наукового понятійного апарату цього туристичного напрямку, варіантів структуризації матеріалів, класифікації індустріальних об'єктів для створення індустріально-туристичного продукту. Тому визначення перспектив теоретичного і практичного освоєння ресурсної бази індустріального туризму в Україні є важливим напрямом.

Список використаної літератури

1. Арт-завод Платформа. URL : <http://pb.platfor.ma/ukrainian-creative-hubs/> (дата звернення : 17.02.2018).
2. Архангельская И. В. Принципы образного восприятия объектов индустриального наследия в системе городского пространства. *Вестник Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение*. 2017. № 26. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-obraznogo-vozpriyatiya-obektov-industrialnogo-naslediya-v-sisteme-gorodskogo-prostranstva> (дата обращения : 27.09.2019).
3. Бейдик О. О., Новикова В. І. Індустріальна спадщина: світовий та національний вимір. *Індустріальна спадщина в культурі і ландшафті* : матеріали III Міжнар. наук. конф. (м. Кривий Ріг, 1-4 жовт., 2008 р.): у 2 ч. / редкол. : В. Л. Казаков (відп. ред.) та ін. Ч. 1. Кривий Ріг : Вид. дім, 2008. С. 24–29.
4. Власова Н. Ю., Голубчиков О. Ю., Курилова Е. В. Индустриальный туризм в продвижении старопромышленных регионов. *Journal of new economy*. 2017. № 4 (72). С. 19–31.
5. Горб К. М. Індустріальна спадщина в системі національної спадщини держави. *Індустріальна спадщина в культурі і ландшафті* : матеріали III Міжнар. наук. конф. (м. Кривий Ріг, 1-4 жовт., 2008 р.): у 2 ч. / редкол.: В. Л. Казаков (відп. ред.) та ін. Ч. 1. Кривий Ріг : Вид. дім, 2008. С. 10–17.
6. Дук Н. М., Суматохіна І. М. Індустріальна спадщина як ресурс розвитку молодіжного туризму в промислових регіонах. *Галицький економічний вісник*. Тернопіль : ТНТУ, 2015. Т. 49. № 2. С. 22–28.
7. Завод «Фельклингер Хютте» в Сааре. URL : <https://www.dw.com/ru/завод-фельклингер-хютте-в-сааре/a-4283506> (дата обращения: 26.04.2020).
8. Зайцева А. И., Брель О. А., Кайзер Ф. Ю. Анализ опыта сохранения и речедевелопмента объектов индустриального наследия. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. 2018. № 4 (49). С. 77–82.
9. Запарий В. В. «Индустриальное наследие» и его современное толкование. *Академический вестник УралНИИпроект РААСН*. 2009. № 1. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/industrialnoe-nasledie-i-ego-sovremennoe-tolkovanie> (дата звернення : 18.07.2018).
10. Кравцова Л. А. Актуализация историко-культурного наследия угольной отрасли в музейной практике: на примере Кемеровской области : дисс. ... канд. культурологии. Барнаул, 2013. 338 с.
11. «Креативний квартал» – це «Дзига» 90-х. URL : https://zaxid.net/kreativniy_kvartal_tse_dzia_90h_n1382278 (дата звернення : 17.02.2018).
12. Кузовенкова Ю. А. Парадигмы музеефикации индустриального наследия. *Лабиринт* : журн. соц.-гуманит. исследований. 2015. № 5–6. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/paradigmy-muzeefikatsii-industrialnogo-naslediya> (дата обращения : 26.04.2020).
13. Мистецький Арсенал. URL : <https://www.afisha.ru/kiiev/museum/8865/> (дата звернення : 17.02. 2018).
14. Пацюк В. С., Шиян Д. В. Аналіз європейського досвіду розвитку туризму індустріальної спадщини задля його подальшої апробації в Україні. *Географія та туризм*. 2015. Вип. 34. С. 56–63.
15. Пацюк В., Казаков В. Чи зможе індустріальний туризм змінити обличчя Кривого Рогу? *Урбаністична Україна: в епіцентрі просторових змін* : монографія / за ред. К. Мезенцева, Я. Олійника, Н. Мезенцевої. Київ : Фенікс, 2017. С. 378–393.
16. Тямін М. Ю. Наукові засади організації парків-музеїв індустріальної культури (скансенів). URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/80733/05-Tyamin.pdf?sequence=1> (дата звернення : 20.04.2020).
17. Amgueddfacymru – national museum wales. URL : <https://museum.wales/> (viewed on July 12, 2018).
18. Andres L., Golubchikov O. The Limits to Artist-Led Regeneration: Creative Brownfields in the Cities of High Culture. *International Journal of Urban and Regional Research*. 2016. Vol. 40. Issue 4. P. 757–775.
19. Boros L., Martyin Z., Pal V. Industrial Tourism – Trends and Opportunities. *Forum Geographic*. 2013. Vol. XII. Issue 1. P. 108–114.
20. Copic S., Bordevic A., Lukic T., Stojanovic V., Bukicin S., Besermenji S., Stamenkovic Ig., Tumaric A. Transformation of Industrial Heritage – an Example of Tourism Industry Development in the Ruhr Area (Germany). *Geographica Pannonica*. 2014. Vol. 18. Issue 2. (June). P. 43–50.

21. Downloads RAN_study_Industrial_Heritage_and_Agri_Rural_Tourism. pdf. URL :<http://d.researchbib.com/f/2nnKc2MKA0nJRhqKA1MF5lqF9xo3qhoT9uMP83Zv8lYaOxMt.pdf> (viewed on May 11, 2019).
22. Duet J. Industrial Heritage Re-tooled : The TICCIH guide to Industrial Heritage Conservation. Lancaster : Carnegie, 2012. 244 p.
23. European Route of Industrial Heritage. URL : <http://www.erih.net> (viewed on April 23, 2020).
24. Falser M. Industrial Heritage analysis. Global strategy studies. – UNESCO World Heritage center, 2001. 205 p.
25. «From Industrial Use to Creative Impulse» Up2Europe. URL : https://www.up2europe.eu/european/projects/from-industrial-use-to-creative-impulse_145195.html (viewed on April 23, 2020).
26. Hospers G. Industrial Heritage Tourism and Regional Restructuring in the European Union. *European Planning Studies*. 2002. Vol. 10. № 3. P. 397–404.
27. Hu X. H., Hassink R. Explaining differences in the adaptability of old industrial areas. *Routledge Handbook of Politics & Technology* / Ulrich H. (ed.). New York : Routledge, in press, 2015. P. 162–172.
28. Identification and Documentation of Modern Heritage Published in 2003 by the UNESCO World Heritage Centre with financial contribution from the Netherlands Funds-in-Trust. 162 p.
29. Industrial heritage and agri / rural tourism in Europe. A review of their development, socio-economic systems and future policy issues. 2013. URL : <http://www.tourismus-fuersland.de/Bildarchiv/> (viewed on May 20, 2019).
30. Koutsky J., Slach O., Boruta T. Restructuring Economies of Old Industrial Regions. Local Tradition, Global Trends. *In The Scale of Globalization*. Think Globally, Act Locally, Change Individually in the 21 st Century. Ostrava : University of Ostrava, 2011. P. 166–173.
31. Lippard L. R. On the Beaten Track: Tourism, Art and Place. New York : The New Press, 1999. 182 p.
32. Lux G. Divergent patterns of adaptation among Central European Old Industrial Regions. *European Spatial Research and Policy*, 2009. P. 145–157.
33. Palmer P., Neaverson P. Industrial archaeology: principles and practice. Routledge, London, 1998. 181 p.
34. Peck J., Ward K. City of Revolution : Restructuring Manchester. Manchester : Manchester University Press, 2002. 272 p.
35. Policy learning guidelines on industrial heritage tourism 2017. URL : https://www.interreg-europe.eu/fileadmin/user_upload/tx_tevprojects/library/file_1517754714.pdf (viewed on April 23, 2020).
36. Scott A. J. Economic Geography : The Great Half-Century. *Cambridge Journal of Economics*. 2000. Vol. 24, Issue 4, July. P. 483–504.
37. Street Art. *City of Melbourne*. URL : <http://www.thatsmelbourne.com.au/Placestogo/PublicArt/Pages/StreetArt.aspx> (viewed on October 02, 2018).
38. TICCIH. URL : <https://ticcih.org/ticcih-thematic-studies-and-published-reports/> (viewed on April 23, 2020). Welterbe Zollverein. *Ruhr Museum* URL : <https://www.ruhrmuseum.de/museum/standort/welterbe-zollverein/> (viewed on April 26, 2020).
39. Welterbe Zollverein. *Ruhr Museum* URL : <https://www.ruhrmuseum.de/museum/standort/welterbe-zollverein/> (viewed on April 26, 2020).

References

1. Art-Plant Platform. URL: <http://pb.platfor.ma/ukrainian-creative-hubs/> (accessed: 02/17/2018).
2. Arkhangelskaya I. V. Principles of Figurative Perception of Industrial Heritage Objects in the Urban Space System. *Bulletin of the Tomsk State University. Cultural Studies and Art Studies*. 2017. № 26. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printipy-obraznogo-vospriyatiya-obektov-industrialnogo-naslediya-v-sisteme-gorodskogo-prostranstva> (accessed: 09/27/2019).
3. Beydik O. O., Novikova V. I. Industrial Heritage: World and National Dimension. *Industrial Heritage in Culture and Landscape: Materials III International. of sciences. Conf. (Kryvyi Rih, October 1-4, 2008): at 2 pm / editorial. : VL Kazakov (ed.) and others. Part 1. Kryvyi Rih: Publishing House, 2008. P. 24–29.*
4. Vlasova N. Yu., Golubchikov O. Yu., Kurilova E. V. Industrial tourism in the promotion of old-industrial regions. *Journal of new economy*. 2017. №. 4 (72). P. 19–31.
5. Gorb K. M. Industrial heritage in the system of national heritage of the state. *Industrial heritage in culture and landscape: materials III International. of sciences. Conf. (Krivoy Rog, October 1-4, 2008): at 2 am / ed. : VL Kazakov (ed.) and others. Part 1. Krivoy Rog: Publishing House, 2008. P. 10–17.*
6. Duk N. M., Sumatokhina I. M. Industrial heritage as a resource for the development of youth tourism in industrial regions. *Galicja Economic Bulletin* Ternopil: TNTU, 2015. T. 49. № 2. P. 22–28.
7. The Völklinger Hutte plant in Saarland. URL: <https://www.dw.com/en/fölklinger-hüttte-in-saare/a-4283506> (accessed 26/04/2020).
8. Zaitseva A. I., Brel O. A., Kaiser F. Yu. An analysis of the experience of conservation and redevelopment of industrial heritage objects. *Society. Wednesday. Development (TerraHumana)*. 2018. №. 4 (49). P. 77–82.
9. Zaparyi V. V. «Industrial Heritage» and its Modern Interpretation. *Academic Bulletin of the Ural Research Institute of RAAS*. 2009. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/industrialnoe-nasledie-i-ego-sovremennoe-tolkovanie> (accessed: 07/18/2018).
10. Kravtsova L. A. Updating the historical and cultural heritage of the coal industry in museum practice: on the example of the Kemerovo region: diss. ... cand. cultural studies. Barnaul, 2013. 338 c.
11. The Creative Quarter is Dziga in the 90's. URL: https://zaxid.net/kreativniy_kvartal_tse_dzia_90h_n1382278 (accessed 17/02/2018).

12. Kuzovenkova Yu. A. Paradigms of Industrial Heritage Museuming. *Labyrinth: Journal of Social and Humanitarian Research*. 2015. № 5–6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/paradigmy-muzeifikatsii-industrialnogo-naslediya> (accessed: 04/26/2020).
13. Art Arsenal. URL: <https://www.afisha.ru/kiiev/museum/8865/> (accessed: 02/17/2018).
14. Patsyuk V. S., Shiyan D. V. Analysis of European experience of industrial heritage tourism development for its further testing in Ukraine. *Geography and Tourism*. 2015. Vol. 34. P. 56–63.
15. Patsyuk V., Kazakov V. Will industrial tourism change the face of Kryvyi Rih? *Urban Ukraine: At the Epicenter of Spatial Change*: Monograph / ed. K. Mezentseva, Y. Oliynyk, N. Mezentseva. Kyiv: Phoenix, 2017. P. 378–393.
16. Tiamen M. Yu. Scientific principles of organization of parks-museums of industrial culture (scans). URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/80733/05-Tyamin.pdf?sequence=1> (accessed: 04.20.2020).
17. Amgueddfacymru – national museum wales. URL : <https://museum.wales/>(viewed on July 12, 2018).
18. Andres L., Golubchikov O. The Limits to Artist-Led Regeneration: Creative Brownfields in the Cities of High Culture. *International Journal of Urban and Regional Research*. 2016. Vol. 40. Issue 4. P. 757–775.
19. Boros L., Martyin Z., Pal V. Industrial Tourism – Trends and Opportunities. *Forum Geographic*. 2013. Vol. XII. Issue 1. P. 108–114.
20. Copic S., Bordevic A., Lukic T., Stojanovic V., Bukicin S., Besermenji S., Stamenkovic Ig., Tumaric A. Transformation of Industrial Heritage – an Example of Tourism Industry Development in the Ruhr Area (Germany). *Geographica Pannonica*. 2014. Vol. 18. Issue 2 (June). P. 43–50.
21. Downloads TRAN_study_Industrial_Heritage_and_Agri_Rural_Tourism.pdf. URL :<http://d.researchbib.com/f/2nnKc2MKA0nJRhqKA1MF5lqF9xo3qhoT9uMP83Zv8lYaOxMt.pdf> (viewed on May 11, 2019).
22. Duet J. Industrial Heritage Re-tooled : The TICCIH guideto Industrial Heritage Conservation. Lancaster : Carnegie, 2012. 244 p.
23. European Routeof Industrial Heritage. URL : <http://www.erih.net> (viewed on April 23, 2020).
24. Falser M. Industrial Heritage analysis. Global strategy studies. – UNESCO World Heritage center, 2001. 205 p.
25. «From Industrial Use to Creative Impulse» Up. 2 Europe. URL : https://www.up2europe.eu/european/projects/from-industrial-use-to-creative-impulse_145195.html (viewed on April 23, 2020).
26. Hospers G. Industrial Heritage Tourism and Regional Restructuring in the European Union. *European Planning Studies*. 2002. Vol. 10. № 3. P. 397–404.
27. Hu X. H., Hassink R. Explain ing differences in the adaptability of old industrial areas. *Routledge Handbook of Politics & Technology* / Ulrich H. (ed.). New York : Routledge, inpress, 2015. P. 162–172.
28. Identification and Documentation of Modern Heritage Published in 2003 by the UNESCO World Heritage Centre with financial contribution from the Netherlands Funds-in-Trust. 162 p.
29. Industrial heritage and agri / rural tourism in Europe. A review of their development, socio-economic systems and future policy issues. 2013. URL : <http://www.tourismus-fuersland.de/Bildarchiv/> (viewed on May 20, 2019).
30. Koutsky J., Slach O., Boruta T. Restructuring Economies of Old Industrial Regions. Local Tradition, Global Trends. *In The Scale of Globalization. Think Globally, Act Locally, Change Individually in the 21st Century*. Ostrava : University of Ostrava, 2011. P. 166–173.
31. Lippard L. R. On the Beaten Track: Tourism, Art and Place. New York : The New Press, 1999. 182 p.
32. Lux G. Divergent patterns of adaptation among Central European Old Industrial Regions. *European Spatial Research and Policy*, 2009. P. 145–157.
33. Palmer P., Neaverson P. Industrial archaeology: principles and practice. Routledge, London, 1998. 181 p.
34. Peck J., Ward K. City of Revolution : Restructuring Manchester. Manchester : Manchester University Press, 2002. 272 p.
35. Policy learning guidelines on industrial heritage tourism 2017. URL : https://www.interregeurope.eu/fileadmin/user_upload/tx_tevprojects/library/file_1517754714.pdf (viewed on April 23, 2020).
36. Scott A. J. Economic Geography : The Great Half-Century. *Cambridge Journal of Economics*. 2000. Vol. 24. Issue 4, July. P. 483–504.
37. Street Art. *City of Melbourne*. URL : <http://www.thatsmelbourne.com.au/PlacestoGo/PublicArt/Pages/StreetArt.aspx> (viewed on October 02, 2018).
38. TICCIH. URL : <https://ticcih.org/ticcih-thematic-studies-and-published-reports/> (viewed on April 23, 2020).
39. Welterbe Zollverein // Ruhr Museum URL : <https://www.ruhrmuseum.de/museum/standort/welterbe-zollverein/> (viewed on April 26, 2020).

СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО: ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ ИНДУСТРИАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ПАРАДИГМЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

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 упадка традиционных промышленных территорий и актуализация изменение подходов к сохранению различных категорий наследия, среди которых индустриальные памятники, которые стали олицетворением культурной идентичности старо-промышленных регионов. Материальная культура индустриальной

епохи в умовах бурного розвитку інформаційного общества розглядається як історичний ресурс, потребував збереження і повторного використання, і як нове напрямлення розвитку туристичної індустрії.

Ключеві слова: промислове насліддя, культурний туризм, промислові достопримечательності, музейний комплекс, інформаційне общество.

INDUSTRIAL HERITAGE IN MODERN INFORMATION SOCIETY PARADIGMS

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 problem of the decline of traditional industrial territories and the updating of approaches to the preservation of different categories of heritage are considered, including the industrial monuments that have become the epitome of cultural identity of the old industrial regions. The material culture of the industrial age in the context of the rapid development of the information society is regarded as a historical resource that needed to be preserved and reused, and as a new direction for the development of the tourism industry.

Key words: industrial heritage, cultural tourism, industrial sites, museum complex, information society.

INDUSTRIAL HERITAGE IN MODERN INFORMATION SOCIETY PARADIGMS

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 aim of this paper article is to consider the problem of the decline of traditional industrial territories and the updating of approaches to the preservation of different categories of heritage are considered, including the industrial monuments that have become the epitome of cultural identity of the old industrial regions. The material culture of the industrial age in the context of the rapid development of the information society is regarded as a historical resource that needed to be preserved and reused, and as a new direction for the development of the tourism industry.

Research methodology. To analyze the modern paradigms of industrial heritage in the information society.

Novelty. An industrial heritage preservation model has been developed that will focus on museums of science and technology, gradually taking on a modern look when local communities became the main force for the preservation of cultural and industrial heritage of small sites located at considerable distances from each other, but through their adaptive reuse and development of tourism, will help to revitalize cities.

The practical significance. The main purpose of industrial tourism is to provide the opportunity for the cognitive, aesthetic and emotional satisfaction of tourists of post-industrial time from communicating with the industrial heritage of previous generations, to the formation of its resource base is a complex issue that requires careful study. The interest of tourism researchers in this new type of tourism has generated a significant number of methodological approaches to the study of industrial tourism processes, the formation of scientific conceptual apparatus of this tourist area, options for structuring materials, classification of industrial objects to create an industrial-tourist product. Therefore, determining the prospects of theoretical and practical development of the industrial tourism resource base in Ukraine is an important area.

Key words: industrial heritage, cultural tourism, industrial sites, museum complex, information society.

Надійшла до редакції 2.05.2020 р.

УДК 069.536:7.01](046)

МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ: ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Бегаль Тетяна Олександрівна – аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-1032-8291>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.383>
tetiana.berezniuk@gmail.com

Проаналізовано культурологічну та музеєзнавчу терміносистему загалом. Приділено особливу увагу трактуванню і визначенню поняття «музейна експозиція». Системно розкрито експозиційне наповнення сучасного предметно-виставкового простору. Визначено, що музейна сучасна музейна експозиція являє собою штучно створену предметно-просторову систему, що відзначається поліструктурністю та охоплює архітектуру, музейні предмети, колекції, науково-допоміжні матеріали, тексти, інформаційні технології, цифрові ресурси, організовані відповідно до ідеї чи концепції просторової організації експозиційного середовища.

Ключові слова: культурний простір, культурологічна терміносистема, музейна термінологія, музейна експозиція, предметно-експозиційне середовище.

Постановка проблеми. Як відомо, базисом будь-якої успішної предметної діяльності є досконалість термінологічного апарату та терміносистеми загалом. Не є винятком і сучасна музейна практика, пов'язана з виставковою діяльністю та експонуванням музейних предметів. Наявність значної кількості експозицій різних рівнів, масштабів, тематичних спрямувань, зумовлюється відсутністю єдиних підходів до трактування поняття «музейна експозиція». Проблему становить і активна експозиційна діяльність, яка значно випереджає теоретичне дослідження та обґрунтування цього поняття. Для ефективної виставкової практики музеїв, галерей, інших виставкових майданчиків необхідним, на нашу думку, є розуміння поліструктурності музейної експозиції, цілісності окремих її елементів та їх значення у формуванні сучасного культурного простору загалом. А тому той факт, що поняття «музейна експозиція» потребує уточнення, не викликає сумнівів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематику музейної термінології висвітлюють у своїх працях українські дослідники-культурологи Р. Микульчик («Проблеми укладання словника-довідника термінології музейної справи», 2010), І. Фецько (Термінологія музейництва: формування, системно-структурна організація, термінотворення, 2015). Варті уваги обґрунтування окремих термінів музейної діяльності О. Перелигіної («До проблеми вживання терміна «експонат» у музеєзнавчій літературі», 2008), С. Руденка (Співвідношення понять «музейна пам'ятка» та «історичне джерело», 2009). Окремий пласт дослідження становлять словники термінів і понять, які пропонують різні трактування культурологічних термінів, зокрема і музейної експозиції. Серед них О. Климишин («Природничка музейна термінологія: словник-довідник», 2003), Р. Микульчик та П. Слободян («Словник-довідник термінології музейництва», 2010) тощо. Проте автори розкривають суть сформульованої вище проблеми частково, а трактування терміна «музейна експозиція», на нашу думку, не повністю відображає зміст та суть сучасного експозиційного середовища музею. У цьому полягає актуальність даного дослідження.

Мета статті – визначити та обґрунтувати поняття музейної експозиції у світлі культурологічних досліджень.

Серед завдань – розкрити експозиційне наповнення сучасного предметно-виставкового простору.

Для досягнення поставленої мети використано наступні методи дослідження: *метод історіографічного аналізу*, що дозволив здійснити огляд та критично осмислити культурологічні й музеологічні дослідження науковців з окресленої тематики; *історичний метод*, що дав можливість розглянути та прослідкувати трансформацію структури музейної експозиції в контексті розвитку культури; *системний метод*, відповідно до якого музейна експозиція розглядалась як єдина система, що активно розвивається і адаптується до вимог сучасності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музеї як осередки духовності посідають особливе місце в культурному та духовному житті людства. Музей ХХІ ст. виходить за рамки «місця збереження автентичних предметів», їх вивчення, наукового документування та представлення. В процесі еволюції можливості і значення музейного закладу значно розширюються і він, як соціально-орієнтований інститут, переходить до вирішення широких програм і завдань, а також активно долучається до формування загального культурного простору як важлива його складова. Це створює можливість і необхідність розглядати музей з точки зору культурологічної науки. Становлення музеєзнавства як науки теж не можливе без усвідомлення причетності музею до формування соціокультурного середовища. Музеєзнавство як гуманітарна дисципліна сформулювала низку практичних принципів та підходів до розуміння й реалізації експозиційної, виставкової, науково-фондової діяльності. Проте формування понятійно-категоріального апарату та обґрунтування деяких теоретичних аспектів потребує виходу на більш широкий науковий простір – культурологічний.

Класики музейної діяльності пропонують різні визначення поняття музейної експозиції. Вперше ідеї про її природу висловив учений-музеолог Ф. Шміт. Дослідник одним із перших почав використовувати термін «експозиція» в музеєзнавстві (раніше термін вживався лише для окреслення мистецтвознавчих процесів). Тому, загалом, аналіз культурологічних та музеологічних праць першої пол. ХХ ст. дозволяє стверджувати, що в той період відбувається активне формування термінологічного апарату музейної діяльності, а музейна експозиція розглядається як система в основі створення якої лежить певний «вихідний мотив» [15; 138].

А. Михайловська у своїх дослідженнях визначала експозицію як «сукупність музейних предметів, підібраних за певною системою для огляду» [7; 14] Тоді як А. Разгон надає наступного визначення «експозиції»: «Основна форма музейної комунікації, освітні та виховні цілі якої здійснюються за допомогою демонстрації музейних предметів, організованих, пояснених і розміщених відповідно до розробленої музеєм наукової концепції і сучасними принципами архітектурно-художніх рішень» [10; 31]. На наш погляд, ці визначення не цілком задовільні, оскільки в першому випадку не вдається визначити різницю між «тимчасовою виставкою» та «музейною експозицією», а в другому не можливо

прослідкувати структуру музейної експозиції та з'ясувати її наповнення. Проте вищезгадані поняття цілком висвітлюють зміни і трансформації культурного середовища другої пол. XX ст., пов'язані з розвитком музейної комунікації та експозиційного дизайну. Таким чином специфіка музейної експозиції проявлялася у створенні специфічного музейного середовища, до якого долучається відвідувач та стає учасником процесу комунікації.

Сучасні підходи до визначення і розуміння музейної експозиції загалом повторюють досвід попередників. Так у словнику-довіднику Р. Микульчика та П. Слободяна – «музейна експозиція – частина музейного зібрання, виставлена для огляду, яка є результатом наукового опрацювання теми, специфічним твором, у якому різними способами створюється експозиційний образ певної тематики» [6; 67]. На думку Т. Галкіної, О. Петуної: «Експозиція – цілеспрямована, науково-обґрунтована демонстрація музейних предметів, пов'язаних єдністю змісту, композиційно організованих, прокоментованих, технічно і художньо оформлених, що в сукупності створюють специфічний (музейний) образ природних або культурних явищ і процесів» [1; 8].

Культуролог М. Рутинський стверджує: «Сучасне музеєзнавство під музейною експозицією розуміє цілісну предметно-просторову систему, у якій музейні предмети й інші експозиційні матеріали об'єднані концептуальними (науковим і художнім) задумом» [12]. Про важливість концепцій у створенні експозицій читаємо в статтях Кодексу музейної етики ICOM, де зазначено, що «експозиції і тимчасові виставки, реальні чи он-лайн, повинні відповідати визначеним призначенням, політиці і спрямованості музею...» (Кодекс музейної етики ICOM, п. 2).

Сучасна музейна діяльність в Україні регламентується законодавчими та підзаконними актами. Так, у розділі I Інструкції з організації обліку музейних предметів № 580 від 21.07.2016 р. надається наступне визначення музейної експозиції: «Експозиція – сукупність музейних предметів, їх копій, предметів і матеріалів науково-допоміжного фонду, виставлених для публічного огляду на тривалий термін, які складають цілісну предметно-просторову систему, в якій музейні предмети та науково-допоміжні матеріали об'єднані єдиним науковим і художнім задумом». У цьому визначенні експозиція обмежується лише окремими елементами сучасного виставкового простору – оригінальними предметами, їх копіями, науково-допоміжними матеріалами. На наш погляд, музейна експозиція відзначається поліструктурністю. Відповідно до цього, концептуально об'єднаними мають бути не лише предмети, що представлені до огляду. Приміщення або ж архітектурне рішення будівлі теж має відповідати і підпорядковуватися єдиному задуму чи концепції музею. Зокрема про важливість музейної архітектури згадує у своїх дослідженнях М. Майстановська: «Одним із завдань експозиційного мистецтва є комплексне створення концептуально зумовленого середовища, яке органічно включає в себе певне співвідношення ряду компонентів – експозиційного наповнення та тематики, архітектури та предметно-просторової стилістики, дидактичного матеріалу та технологічних режимів тощо [4; 10].

Як цілісну предметно-просторову систему розглядає експозицію науковець І. Яковець. Згідно з її трактуваннями, «музейна експозиція – це предметно-просторова система, в якій музейні предмети та інші експозиційні матеріали об'єднані концептуальним (науковим і художнім) задумом, організовані композиційно, забезпечені коментарем, технічно і художньо оформлені і у результаті створюють специфічний музейний образ природних і суспільних явищ» [16; 148]. У статті автор побіжно згадує експозиційну залу як експозиційний комплекс, що водночас належать до структури експозиційних матеріалів поряд із «замінниками» оригінальних предметів та науково-допоміжними матеріалами [16; 148]. Таким чином, із вищезгаданого не зовсім зрозуміла роль, відведена експозиційній залі. Можливо, автор мала на меті представити експозиційну залу як комплекс предметів, об'єднаних за змістом та створених за певною концепцією з точки зору просторового розвитку музею, або ж намагалася зазначити, що експозиційна зала та архітектурне рішення виставкового приміщення є частиною музейної експозиції (хоча так і не висловила цю думку у формулюванні поняття). Крім того, дослідниця не виокремлює в окрему категорію інформаційні технології, без яких у XXI ст. важко уявити розвиток будь-яких явищ та процесів. До прикладу, застосування в музейній практиці сучасної інформаційної системи КАМІС дозволяє виконувати каталогізацію експонатів, здійснювати підготовку експозицій і виставок та створювати інформаційні пошукові системи для відвідувачів тощо.

Найповнішим, на нашу думку, є поняття музейної експозиції, що наведено в словнику музейних термінів Ю. Ключко та адаптовано для українського читача з російської музейної енциклопедії. Згідно з ним, «експозиція музейна – основна форма презентації музеєм історико-культурної спадщини у вигляді штучно створеної предметно-просторової структури. Включає архітектуру, музейні предмети та їх колекції, відтворення музейних предметів (об'єктів), науково-допоміжні матеріали, спеціально створені твори експозиційного мистецтва, тексти, інформаційні технології тощо. Сучасна музейна експозиція є особливим синтетичним науково-художнім витвором,

який створюється відповідно до єдиного ідейного задуму, що визначає принцип відбору, групування та інтерпретацію предметів на основі наукового, сценарного і художньо-дизайнерського проектування експозиції» [13; 19]. Поняття є досить широким і розкриває різні аспекти експозиційної практики сьогодення. Проте, на наш погляд, сучасна експозиційна діяльність неможлива без використання цифрових технологій та ресурсів, які є невіддільним атрибутом сучасного суспільства. Застосування цифрових інновацій сприяє розширенню та розвитку музейного простору. Водночас важливу роль у її належному функціонуванні відіграє просторова організація експозиції, яка безумовно пов'язана з її ідейним наповненням або концепцією. Важливо розуміти здатність музейної експозиції об'єднувати в собі немало компонентів. Сукупність структурних елементів, які на наш погляд визначають зміст та суть музейної експозиції, наведемо в наступній таблиці (Рис. 1).

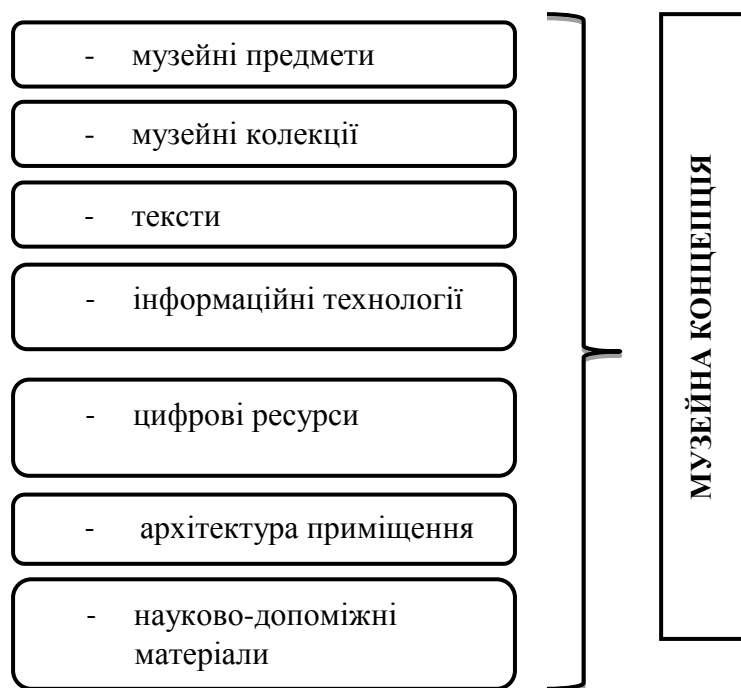


Рис. 1. Структура музейної експозиції

Багатоструктурність експозиції прослідковується і в контексті культурного розвитку людства. Як відомо, музейна експозиція, про яку, власне, можемо говорити починаючи від доби Відродження, набула окремих форм (галерея, кабінет, антикваріум, студіоло) та концептуально обґрунтованого публічного предметно-експозиційного простору в ренесансній культурі, науково-освітнього середовища в епоху Просвітництва та утвердилась як національно осмислене явище в культурі доби романтизму, яке з розвитком цифрових технологій та ресурсів активно перетворюється у віртуальне середовище і продовжує свій розвиток у напрямку використання технологій доповненої реальності, яка дозволить додавати до реального світу речей віртуальні об'єкти.

Висновки. Таким чином, на основі аналізу музеєзнавчої терміносистеми можемо стверджувати, що сучасна музейна експозиція є штучно створеною предметно-просторовою системою, що відзначається поліструктурністю та охоплює в собі архітектуру, музейні предмети, колекції, науково-допоміжні матеріали, тексти, цифрові ресурси, що організовані відповідно до ідеї чи концепції просторової організації експозиційного середовища. Проблематика сучасних підходів до інтерпретації поняття «музейна експозиція» полягає в ігноруванні історичних та культурологічних методів дослідження, які дозволяють прослідкувати її історичну еволюцію та розкривають її наповнення.

Перспективи досліджень полягають у подальших наукових пошуках та теоретичному обґрунтуванні проблематики музейної термінології.

Список використаної літератури

1. Галкина Т. В., Петунина, О. О. *Краткий словарь музейных терминов*. Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2004.
2. Климишин О. С. *Природнича музейна термінологія: словник-довідник*. Львів : Держ. природознавчий музей НАН України, 2004.
3. Ключко Ю. М. *Музеєзнавство: словник-довідник*. Київ. НАКККиМ, 2013.

4. Майстровская М. Т. (1997). Музейная экспозиция: тенденции развития. *Музейная экспозиция: на пути к музею XXI века. (7–22)*. Москва: Росс. ин-т культурологи, 1997.
5. Микульчик Р. Проблеми укладання словника-довідника термінології музейної справи. *Українська наукова термінологія*. Київ: Наукова думка, 2010. С. 183–190.
6. Микульчик Р., Слободян, П. *Словник-довідник з термінології музейної справи*. Львів. Вид-во Львів. політехніки, 2012.
7. Михайловская А. И. *Музейная экспозиция: Организация и техника*. Москва: Совю Россия, 1964.
8. Міністерство культури України *Інструкція з організації обліку музейних предметів від 21.07.2016 № 580*. Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1129-16#Text>.
9. Перелигіна О. До проблеми вживання терміна «експонат» у музеєзнавчій літературі. *Музей XXI ст.: актуальні проблеми сьогодення* (с. 82–88). Львів: Новий час, 2008.
10. Разгон А. М. Музеєведение как научная дисциплина. *Музеєведение. Музеи исторического профиля*. Москва: Высшая школа, 1988.
11. Руденко С. Б. (2009). Співвідношення понять «музейна пам'ятка» та «історичне джерело». *Вісник Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2009. Вип. 3. С. 63–67.
12. Рутинський М. Й., Стецюк О. В. *Музеєзнавство. Словник основних музейних та екскурсійних термінів*. Відновлено з https://pidru4niki.com/12120124/kulturologiya/slovník_osnovnih_muzejnih_ekskursijnih_terminiv
13. Український національний комітет Міжнародної ради Музеїв. *Кодекс музейної етики ISOM*. Відновлено з <http://icom.in.ua/kodeks-muzejinoyi-etiki/>.
14. Фецько І. М. (2015). *Термінологія музейництва: формування, системно-структурна організація, термінотворення*: дис. канд. іст. наук. Львів: Львів. нац. ун-т. ім. І. Франка, 2015.
15. Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Ленинград. Academia, 1929.
16. Яковець І. О. Музейна експозиція: основні поняття та методи побудови. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*, 2011. Вип. 1, С. 147–150.

References

1. Galkina, T. V., Petunina, O. O. (2004). *A short dictionary of museum terms*. Tomsk: Izdatelstvo Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. [in Russian].
2. Klymyshyn, O. S. (2004). *Natural museum terminology: reference dictionary*. Lviv: Derzhavnyi pryrodnoznavchyi muzei NAN Ukrainy. [in Ukrainian].
3. Klyuchko, Yu. M. (2013). *Museum studies: dictionary-reference book*. Kyiv: NAKKKiM. [in Ukrainian].
4. Maistrovskaya, M. T. (1997). Museum exposition: development trends. *Muzejnaya ekspozitsiya: na puti k muzeju 21 veka. (7–22)*. Moscow: Rossyyskyy instytut kulturologii. [in Russian].
5. Mykulchuk, R. (2010). Dictionary-reference book on museum terminology. *Ukrayinska naukova terminologiya* (s. 183–190). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
6. Mykulchuk, R., Slobodyan, P. (2012). *Problems of compiling a dictionary-reference book of museum terminology*. Lviv: Vydavnytsvo Lvivskoyi politekhniki. [in Ukrainian].
7. Muxaylovskaya, A. Y. (1994). *Museum exposition*. Moscow: Sovetskaya Rossyya. [in Russian].
8. Ministry of Culture of Ukraine (2016). *Instruktsiya z organizatsii i obliku muzeynykh predmetiv vid 21.07.2016 №580*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1129-16#Text>. [in Ukrainian].
9. Perelygina, O. (2008). The issue of using the term "exhibit" in the museum literature. *Muzey 21 stolittya: aktualni problem sгодennya* (p. 82-88). Lviv: Novyi chas. [in Ukrainian].
10. Razgon, A. M. (1988). Museology as a scientific discipline. (7-34). *Muzeyvedenye. Muzey istoricheskogo profilya*. Moscow: Vyschaya shkola. [in Russian].
11. Rudenko, S. B. (2009). Correlation between the concepts of "museum monument" and "historical source". *Visnyk Derzhavnoyi akademiyi kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 63-67. [in Ukrainian].
12. Rutynskiy, M. J., Stetsiuk, O. V. (2008). *Museum studies. Dictionary of basic museum and excursion terms*. Retrieved from https://pidru4niki.com/12120124/kulturologiya/slovník_osnovnih_muzejnih_ekskursijnih_terminiv. [in Ukrainian].
13. Ukrainian National Committee of the International Council of Museums. *Kodeks muzejnoyi etyki ISOM*. Retrieved from <http://icom.in.ua/kodeks-muzejinoyi-etiki/>. [in Ukrainian].
14. Fetsko, I. M. (2015). *Terminology of museology: formation, system-structural organization, term formation* (Candidate's thesis). Lvivskiy universytet. Lviv. [in Ukrainian].
15. Shmyt F. Y. (1929). Muzeinoe delo. Voprosy ekspozitsyy. Lenynhrad. Academia. [in Russian].
16. Yakovets, I. O. (2011). Museum exposition: basic concepts and methods of construction. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dyzainu i mystetstv*, 1, 147–150. [in Ukrainian].

МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОНЯТИЯ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Бегаль Татьяна Александровна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Проанализировано культурологическую и музеєведческую терміносистему в целом. Уделено особое внимание трактовке и определению понятия «музейная экспозиция». Системно раскрыто экспозиционное

наполнение современного предметно-выставочного пространства. Определено, что современная музейная экспозиция представляет собой искусственно созданную предметно-пространственную систему, которая отмечается полиструктурностью и включает в себя архитектуру, музейные предметы, коллекции, научно-вспомогательные материалы, тексты, информационные технологии, цифровые ресурсы, организованы в соответствии с идеей или концепцией пространственной организации экспозиционной среды.

Ключевые слова: культурное пространство, культурологическая терминосистема, музейная терминология, музейная экспозиция, предметно-экспозиционная среда.

MUSEUM EXPOSITION: PROBLEMS OF INTERPRETATION OF THE CONCEPT IN CULTURAL RESEARCH

Behal Tariana - postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The culturological and museological terminology system is analyzed and considered in general. The special attention is paid to a treatment and definition of "museum exposition". It is defined that a contemporary museum exposition is an artificially created subject-dimensional system that characterized by polystructurality and includes architecture, museum subjects, collections, scientific-secondary materials, texts, informational technologies, digital resources which are organized according to the idea and concept of dimensional organization of exposition environment.

Key words: cultural space, culturological terminology, museum exposition, museum terminology, subject-exposition environment.

UDC 069.536:7.01](046)

MUSEUM EXPOSITION: PROBLEMS OF INTERPRETATION OF THE CONCEPT IN CULTURAL RESEARCH

Behal Tariana – postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to define and justify the definition of museum exposition based on the analysis of culturological and museological terminology system; to reveal an exhibitional package of contemporary subject-exhibition space.

Research methodology. The following methods were used for achieving the research goal: method of historiographical analysis, which allowed to review and critically comprehend the culturological and museological research of scientists on the outlined topics; historical method that enabled to consider and follow the transformation of museum exposition; systemic method according to which a museum exposition was used as a united system that actively develops and adapts to modernity requirements.

Results. A museological terminology system is analyzed and considered in general. The special attention is paid to a treatment and definition of "museum exposition". It is defined that a contemporary museum exposition is an artificially created subject-dimensional system that characterized by polystructurality and includes architecture, museum subjects, collections, scientific-secondary materials, texts, informational technologies, digital resources which are organized according to the idea and concept of dimensional organization of exposition environment.

Novelty lies in that exhibitional package of contemporary subject-exhibition space is systemically revealed for the first time. The content and essence of a definition of «museum exposition» are clarified.

The practical significance. The key results of the research can be used for searching the new ways of development and expansion of museum exposition.

Key words: cultural space, culturological terminology, museum exposition, museum terminology, subject-exposition environment.

Надійшла до редакції 3.10.2020 р.

УДК 069(477)

НАУКОВО-ДОСЛІДНА РОБОТА В НАЦІОНАЛЬНОМУ ЗАПОВІДНИКУ «ХОРТИЦЯ». СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

Ольговський Сергій – кандидат історичних наук, професор кафедри музеєзнавства та історико-культурних цінностей, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ;
<https://orcid.org/0000-0002-8677-9312>

DOI <https://doi.org/olgovskiy@online.ua>

Пустовалов Василь – аспірант кафедри музеєзнавства та історико-культурних цінностей, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ;
<https://orcid.org/0000-0001-7479-3777>

vskutafin@gmail.com

Розглядаються історія вивчення острова Хортиці, його природно-культурний потенціал, виникнення та етапи становлення заповідника на його території. Проаналізовано узагальнюючі роботи різних авторів із досліджуваної теми. Помітний внесок у вивчення острова і в розвиток заповідника зробили Д. Яворницький, Я. Новицький, О. Добровольський, В. Пешанов, Р. Юра, Н. Козачок, В. Іллінський, С. Пустовалов, М. Остапенко, Д. Кобалія та ін. Автори доходять висновку, що в історії вивчення о. Хортиці виділяються етапи: краєзнавчий, загальнонауковий та етап дослідження о. Хортиці в рамках заповідника.

Виявляється популярність заповідника, з'являються популярні природничі та історико-культурні публікації. Проведена робота та виділені етапи стануть у нагоді при подальшому плануванні роботи заповідника.

Ключові слова: заповідник, о. Хортиця, дослідження, культурна спадщина.

Актуальність теми. Найперспективнішими типами заповідників у сучасному світі є комплексні природничі та історико-культурні. Чимало природничих заповідників України мають на своїй території історичні, археологічні та культурні об'єкти. Проте спеціальних підрозділів та досвіду роботи з такими об'єктами вони не мають. Тому аналіз і узагальнення роботи Національного заповідника Хортиця буде корисним для подальшого розвитку природничих заповідників України.

Стан розробки проблеми. Окремі напрями діяльності Національного заповідника «Хортиця» достатньо повно опубліковані. Рекреаційний напрям представлений роботами Кучерявого [12], Кірсанової [6], Шелегеди [18], та Васильєвої [1]. Природничий – роботами Петроченко [15], Козодава, Рубцової [11], історико-культурний та археологічний – роботами Ю. Вілінова [2] Новицького [13], Д. Кобалії [7]. Проте узагальнюючих історіографічних публікацій де б аналізувалися всі напрямки досі немає.

Мета статті полягає в історіографічному аналізі публікацій за всіма напрямками діяльності Національного заповідника «Хортиця» та виявлення на цьому ґрунті періодизації наукової роботи в Заповіднику.

Завдання статті полягає в аналізі наукових публікацій, автори яких використовують матеріал Національного заповідника «Хортиця».

Вклад основного матеріалу. Історія Національного заповідника «Хортиця» бере свій початок у 1958 р., коли острів Хортиця отримав статус пам'ятки природи місцевого значення. Постановою Президії Центрального Комітету КПУ від 31 серпня 1965 р. і Постановою Ради Міністрів України від 18 вересня 1965 р. «Про увічнення пам'ятних місць, пов'язаних з історією запорозького козацтва» о. Хортиця оголошувався державним історико-культурним заповідником. Власне, Національним заповідник «Хортиця» став у квітні 1993 р. на базі цього історико-культурного заповідника 1965 р. Зараз до складу заповідника входять о. Хортиця, острови Байда, Расстебін, низка скель та скелястих островів – Три стоги, Середній, Близнюки, Дубовий, а також урочище Вирва на правому березі Дніпра. Площа заповідника дорівнює приблизно 2359,34 га [17; 101]. Заповідник фактично знаходиться в географічному центрі м. Запоріжжя, і його територія завжди була місцем інтенсивної та різноманітної господарської діяльності. Територія заповідника є особливим місцем, де пам'ятки історії та культури знаходяться та зберігаються в своєму природному середовищі, що, в свою чергу, є важливим аспектом збереження національної культурно-історичної спадщини. Це зумовлено тим, що територія, яку охоплює заповідник, протягом кількох століть майже не змінювалась як природне утворення. На території заповідника наявна низка довготривалих природних комплексів. Тут досі зберігаються вже практично зниклі через вплив людини в інших регіонах, типчакowo-ковильові («справжні»), петрофітні, псамофітні і лугові степи, які колись були основним природним багатством України. Також поширеними є плавневі луки, байрачні ліси, нагірні діброви, болотні та озерні комплекси.

О. Хортиця, на територію якого припадає більша частина заповідника, є одним з останніх збережених зразків порожистої частини Дніпра. Особливість геологічної будови, а саме: скелясті береги заввишки до 20 м, значний їхній вік (понад 2,5 млрд. р.), – стала причиною створення у 1974 р. геологічного заказника «Дніпровські пороги».

О. Хортиця – найбільший острів на Дніпрі (довжина 12,5 км, найбільша ширина – до 2,5 км). Національний заповідник «Хортиця» занесений до Державного реєстру нерухомих пам'яток України. «На його території налічується 63 пам'ятки археології та історії, 33 з яких перебувають на державному обліку. На території заповідника знаходяться 7 санаторіїв, 9 баз відпочинку, 1 дитячий табір відпочинку, 2 готелі, 3 ресторани, 3 водні станції, 2 театри, Запорізьке державне лісогосподарське об'єднання “Запорожліс”» [6; 90]. «Найбільшу цінність являє заплавна частина острова, сформована комплексом озер, проток та островів. У цих водоймах мешкає та нереститься багато видів риби. Її загальна площа майже 600 га, з яких чисельні озера та протоки займають понад 160 га., а острови – 460 га. Морфологічні характеристики озер різні: деякі водойми мають площу декілька гектарів (оз. Піщане і Кам'яне), інші – у декілька десятків гектарів (оз. Осокорове). Найменші глибини відмічені в оз. Домаха (0,5-1,5 м), найбільші – в оз. Голоківському (до 7,0 м) та оз. Качине (до 5,0 м). Середня глибина заплавних водойм складає 2,5–

3,0 м.» [11; 12]. Територія заповідника характеризується унікальним різноманіттям різних екологічних компонентів. Станом на 2003 р. відзначається, що тут виявлено понад 1100 видів рослин, зареєстровано 33 види рідкісних, 20 видів зникаючих і 105 видів ендемічних рослин. Особливу цінність являє тваринний світ НЗХ. 30 видів хребетних і 33 види безхребетних занесено до Червоної Книги [17; 102]. Природна складова заповідника активно вивчається його співробітниками з відповідних відділів. Про це свідчать їх публікації в різних виданнях. Так, наприклад, В. Петроченко опублікував результати досліджень герпетофауни острова Хортиця [15; 78–80]. В його статті дається розгорнута характеристика за видами плазунів о. Хортиця. Інше дослідження приділяє увагу іхтіофауні оточуючих островів водойм [11; 11–22]. За даними дослідників спостерігається зникнення багатьох видів риби. «Стосовно складу іхтіофауни заказника «Дніпровські пороги», зауважимо таке: за період від будівництва Каховської ГЕС і до теперішнього часу можна вважати, що з нього зникли 16 таксонів риби: мінога українська, білуга чорноморська, осетер російський, севрюга, річковий вугор європейський, оселедець азовсько-чорноморський проходний, рибець звичайний, вирезуб причорноморський, підвуст звичайний, стерлядь прісноводна, бистрянка російська, чехоня звичайна, марена дніпровська, йорж-носар, пуголовка Браунера, пуголовка зірчаста. Рідкісними видами є ялець європейський, головень європейський, білізна звичайна, бичок жабоголовий, перкаріна азовська. Не визначений статус таких таксонів: клепець європейський, вівсянка, пічкур звичайний, в'юн звичайний, минь річковий» [11; 15]. Автори також зазначають, що загалом виявлено 9 таксонів риби, що належать до двох родин: коропові та окуневі.

Останнім часом у заповіднику ведуться розробки проектів реконструкції баз відпочинку та санаторіїв. Наприклад, у 2019 р. вийшла друком стаття, присвячена відновленню парку Хортицької національної академії [1; 88–90]. «Парк знаходиться на території згаданого національного заповідника, де на невеликому клаптику суші представлені зразки всіх природних ландшафтів і комплексів півдня України. Взагалі, створення об'єкта озеленення проходить три етапи: перший – проектування, другий – будівництво і третій – догляд за насадженнями і їх формуванням» [1; 88; 12; 185; 18; 11].

О. Хортиця, безумовно, є предметом постійних красназничих досліджень. Першим красназничем, який досліджував Запорізький край, а зокрема і Хортицю, був Я. Новицький. Зібрані ним матеріали стали основою для фундаментальної праці – монографії «Остров Хортица на Днепре, его природа, история, древности». На жаль, монографія побачила світ лише через 80 р. після написання [13]. Сучасні красназничі також продовжують традиції Новицького. Ґрунтовну популярну книгу в 2003 р. випустив відомий запорізький красназнич Ю. Вілінов [2]. В цій праці були детально розглянуті переважно історико-культурні пам'ятки Хортиці.

Саме історико-культурні пам'ятки о. Хортиця привертати і привертають увагу дослідників, зокрема, археологів. Значний внесок в археологічне вивчення Хортиці зроблено співробітниками заповідника. Але загалом на Хортиці працювало чимало археологів. Головні етапи археологічного вивчення острова Хортиці визначені в статті Д. Кобалі «Из истории археологических исследований Хортицы» [7; 201–211]. Повертаючись до хронологічного опису археологічного дослідження Хортиці необхідно згадати розкопки Я. Новицького. Саме він вперше в 1876 р. знайшов декілька предметів. «В одном из оврагов с помощью небольшой железной лопаты нам удалось открыть половину большой глиняной миски; в другой – небольшие ножницы, кусочек свинца в 1 ½ фунта весом, кузнечные щипцы и несколько мелочей, преимущественно ржавых; в третьем – несколько кусков железа» [13; 91]. В 1878 р. на Хортиці проведені наступні наукові археологічні дослідження В. Беренштамом. В процесі цих розкопок досліджені шість курганів скіфської доби. На жаль детальних відомостей про ці кургани та знахідки з них залишились лише в листі Беренштама до Новицького. Серед знахідок він називає бронзові вістрі стріл, фрагменти залізних речей, глиняний посуд та ін. Кобалія, який вивчав це джерело, датує ці речі скіфським, а деякі речі іще більш раннім часом [7; 202]. З 1882 до 1908 рр. на Хортиці працювали експедиції Я. Новицького. Загалом проведено 4 експедиції (1882 р., 1904 р., 1905 р., 1908 р.) під час яких досліджені різноманітні пам'ятки: майже п'ять курганних груп, менонітське кладовище XVIII ст. поблизу Мініхського укріплення, житлові приміщення часів російсько-турецької війни 1736–1739 рр. у Наумовій балці та ін.

Наприкінці 20-х рр. XX ст. поновлюється вивчення Хортиці в зв'язку з будівництвом ДніпроГЕСу; організовується перша в Радянському Союзі новобудовна експедиція, яку очолює академік Д. Яворницький. До експедиції залучені кращі фахівці-археологи України та Радянського Союзу. В межах робіт цієї експедиції А. Добровольським проведено розкопки на острові Середній Стіг, який зараз входить до складу заповідника. Матеріали, виявлені під час розкопок, дали початок новій археологічній культурі – середньостоговської [3]. Також в той час на території Хортиці працює загін П. Смолічева, який досліджував багаточисельну пам'ятку біля балки Ганновка, а також курганну групу № 5. Смолічев у звітах звертає увагу на негативний вплив господарської діяльності на

збереження пам'яток [10]. В 1936–1937 рр. В. Пешанов проводить дослідження зимівника XVIII ст. Також В. Пешанов відкрив землянку, що датується серединою XVIII ст. [7; 206].

У той час участь у дослідженні Хортиці бере ще один із видатних вітчизняних археологів – Ф. Камінський, який проводив дослідження на одному з курганів курганної групи № 2. У деяких працях він помилково названий В. Каменским. Феодосій Тимофійович Камінський (1888–1978) багато зробив для вітчизняного музейництва, археології та краєзнавства. Археологічну освіту отримав у Санкт-Петербурзі. Вільно володів чотирма іноземними мовами, кілька років брав участь у розкопках експедиції Говарда Картера в Єгипті, довгі роки був директором Миколаївського краєзнавчого музею, брав участь у створенні Ольвійського заповідника, провадив значні самостійні археологічні розкопки, розпочав дослідження видатної пам'ятки фінальної бронзи Дикий Сад, працював разом із Д.Яворницьким, брав активну участь у Дніпрогесівській експедиції. Збирав матеріали до історії запорізького козацтва. Двічі репресований. По поверненні та реабілітації працював співробітником Миколаївського краєзнавчого музею, брав участь у розкопках Ольвійської експедиції. В 1958 р. вийшов на пенсію. Трагічно загинув від рук грабіжників в 1978 р. у віці 90 р.

У 1941 р. на острові Байда (Мала Хортиця) почала роботу експедиція М. Макаревича. На жаль матеріали експедиції зникли. Як пише Кобалія зі слів О. Бодяньського, який, імовірно, брав участь в цій експедиції, експедицією розкрито енеолітичний шар і матеріали XVIII ст. [12].

У 1950 та 1953 рр. на о. Байда повертається експедиція В. Пешанова. Було закладено три шурфи в південно-західній частині укріплень XVIII ст., а також, імовірно, одна траншея в східній частині тих же укріплень, якою перерізано вал. Матеріал, який отримав Пешанов він відніс до доби бронзи, черняхівської культури та XVIII ст. [16]. Д. Кобалія зазначає, що за словами М. Остапенка в той же час в районі курганної групи № 1 працював гурток СШ № 20 [7; 206].

У зв'язку з утворенням у 1965 р. Історико-культурного заповідника на Хортиці розпочинаються систематичні роботи з його археологічного вивчення. В 1967 р. розпочинаються дослідження під керівництвом Р. Юри. Проведено ретельні розвідки на островах Хортиця та Мала Хортиця (Байда). Виявлені перспективні пам'ятки для подальшого дослідження, зокрема, на о. Байда в межах укріплень XVIII ст. та центральній частині острова Хортиця (низка курганів) [19]. У наступному році експедиція розпочала дослідження напівбастиону запорозької корабельні, розташованої на о. Байда. В межах укріплень закладено розкоп, який виявив землянку XVIII ст. з великою кількістю знахідок. Закладено траншею в центральній частині підвищення острова. В результаті виявлено дві землянки, горілий шар та матеріали Другої світової війни. Також перерізано південний вал укріплень. Виявлені матеріали XVI ст., а саме: втульчасті списи XV-XVI ст., пряжки, ножі, картеч, деталі крем'яних рушниць, бронзовий каламар XVI-XVII ст. На правому березі Дніпра між Канцерівським яром та Царською пристанню закладено два шурфи, де знайдено вуглистий шар та речі XVIII ст. – пружини замків крем'яних рушниць, риболовний гачок, гудзик від мундиру, уламок ножа, точильний брусок, численні ковані цвяхи та ін. [20; 21; 22]. Також знайдена монета 1520-х рр. Базуючись на цих знахідках, Р. Юра припустив, що саме тут знаходився «замок» Д. Вишневецького, рештки якого, на його думку, були знищені спорудами XVIII ст., тобто культурний шар був перевідкладений. Висновок Р. Юри щодо повної зруйнованості шару XVI ст. [22] негативно вплинув на подальше дослідження о. Байди. До 1990 р. дослідження Малої Хортиці припинились.

У 1970–1971 рр. у зв'язку з негативним впливом господарської діяльності на стан пам'яток О. Бодяньський, А. Сокульський та Т. Шевченко проводять охоронні розкопки правобережної частини Хортицького ретраншементу. В результаті досліджено кілька землянок і нерозорана частина валу. Також у 1971 р. проводяться дослідження та реконструкція редути № 1 тилової лінії укріплень 1738 р. У 1972 р. експедиція Сокульського проводить розкопки одного з курганів 5-ї групи, який раніше вже досліджувався Я. Новицьким. Застосування сучасної методики проведення дослідження дало змогу виявити дослідникам ще три поховання. [7; 208].

У 1976 р. на Хортиці розпочинають роботу Н. Козачок та С. Кравченко. Дослідниками відкрито низку пам'яток епохи бронзи, козацького часу. У 80-х рр. на Хортиці починають працювати С. Ляшко, В. Тимофєєв, Ю. Вілінов. У 1986 р. під час проведення археологічної розвідки в балках Костіна та Липова Ю. Вілінов та М. Остапенко знайшли підйомний матеріал другої пол. XVIII ст. (кераміка, цвяхи). У 1987 р. на місці цих знахідок проведені археологічні роботи, в ході яких виявлено кілька приміщень. У 1987-1988 рр. проводяться дослідження поселення сабатинівської культури у Липовій балці. [7; 208].

З кінця 80-х рр. поновлюються дослідження багатощарового городища на о. «Байда». За порадою О. Бодяньського завідувач відділу археології заповідника В. Іллінський закладає розкоп нижче укріплень XVIII ст. на терасі. В ході робіт виявлено матеріал доби ранньої бронзи та XVI ст. Разом із цими дослідженнями починаються вивчення пам'ятки в балці Молодняга. Ці роботи проводить Н. Козачок.

Пам'ятка мала складну стратиграфію, оскільки містила матеріал кількох епох (КБК, скіфи, XVIII ст.). Роботи проводились із залученням археологічних гуртків обласної станції юних туристів [7; 210]. Розкопки на острові «Байда» продовжуються з 1990 р. по сьогоднішній день із деякими перервами (1990–1995, 1997–1998, 2000–2001, 2003, 2006–2007, 2012, 2019). У південній частині о. Хортиця в 1990 р. Іллінським відкрито укріплене городище XIV–XV ст. У двох траншеях виявлено залишки валу, спалені дерев'яні конструкції, стовпові ями, розташовані в шаховому порядку. Вал разом з ескарпованим схилом мав висоту 4,5 м, рів мав глибину 1,5 м, а завширшки був 2,5 м. Таким чином загальний перепад висот становив ~6 м. Візуальне обстеження пам'ятки показало, що в плані вона мала форму правильного трикутника [5]. Роботи початку 90-х рр. дозволили визначити розташування та культурну приналежність низки поселень у балках Корнійчиха, Генералка та ін. [9].

У 1993 р. М. Остапенко розпочинає дослідження скіфського городища на Совутиній скелі. Був виявлений вал із залишками саманної стіни. В 1994–1995 рр. М. Остапенко закладає кілька траншей на півдні городища. Зафіксовано ескарп схилу та рів, глибина якого складала 4 м, на дні виявлена скіфська кераміка. Городище мало нетипову для скіфів чотирикутну форму. Автор відзначив вигідне розташування городища, яке зумовлювало контроль проходу по Дніпру [14]. В той же час розпочато дослідження без курганного могильника V ст. до н. е. в місцевості Канфарка. Розкопки виявили низку кам'яних кладок кільцеподібної форми. В межах кілець простежувались попелясті плями. Серед каменю закладок знайдені численні фрагменти античної та скіфської кераміки і уламки пастових намистин [7; 211].

У 1993–2000 рр. в урочищі Брагарня досліджується найбільше святилище доби бронзи на Хортиці. У 1997–1999 рр. досліджуються землянки штаб-квартири генерал-майора фон Братке (XVIII ст.). У 2000 р. знайдено залишки двох військових таборів XVIII ст. у Громушиній та Музичиній балках. У 1999 р. О. Тубольцевим розпочато і досі досліджується поселення? святилище? на правому борті балки Генералка. З 2005 р. під керівництвом Н. Гаврилюк продовжено роботи на курганних групах I, III, V. Планується музеєфікувати святилище доби бронзи, виявлено на місці розташування археопарку «Запорозька січ». Роботи велися Д. Кобалією, М. Остапенко, Ю. Рассмакіном та С. Татаріновим [7; 213].

Висновки. Розглядаючи історію становлення та розвитку Національного заповідника «Хортиця», можна зробити певні висновки. В історії археологічного вивчення Хортиці виділимо три етапи: краєзнавчий, загальнонауковий до створення заповідника та дослідження проведені вже після створення заповідника. Перший етап охоплює час від початку археологічного вивчення з сер. XIX ст. до 1920-х рр. Загальнонауковий етап розпочинається з початку роботи ДніпроГЕСівської експедиції і до створення заповідника, а третій етап – від створення заповідника до сучасності. Археологічне вивчення Хортиці на першому та другому етапах визначалось загальними тенденціями розвитку археологічної науки в Російській Імперії та в Радянському Союзі (виявлення археологічних пам'яток, створення археологічних карт, побудова регіональних періодизацій різних періодів археології та історії, виділення археологічних культур та поповнення колекцій музеїв). Першою спробою комплексного вивчення острова Хортиця була ДніпроГЕСівська експедиція під керівництвом Д. Яворницького. Створення в обласних краєзнавчих та історичних музеях відділів археології сприяло інтенсифікації вивчення острова в археологічному напрямку. Природничі ресурси, на жаль, на першому етапі за межі емоційного популярного опису фауни та флори не виходили (Новицький, 2005). На третьому етапі, після створення заповідника, постало питання систематичного вивчення Хортиці та прилеглих до неї територій як у культурному, так і в природничому значенні. Реалізацією цього напрямку стало вивчення козацьких пам'яток в другій пол. 60 – початку 70-х рр. Саме з цього розпочалось безперервне дослідження археології Хортиці. За роки існування заповідника щорічно проводяться розвідкові археологічні роботи. Завдяки їм були відкриті численні пам'ятки від палеоліту до XVIII ст. В природничому вивченні створений науковий опис фауни та флори, ведеться робота по відновленню ландшафтів Хортиці. Також за часів незалежності були поступово виведені з господарчого обігу більшість територій Хортиці. Розвивається популярність заповідника, з'являються популяризуючі природничі та історико-культурні публікації. Проведена робота та виділені етапи стануть в нагоді при подальшому плануванні роботи заповідника.

Список використаної літератури

1. Васильєва Т. Н. Реконструкція парка Хортицької національної академії. Сучасний стан і перспективи розвитку ландшафтної архітектури, садово-паркового господарства, урбоекотології та фітомеліорації: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Львів, 4–5 квіт., 2019 р.). Львів: НЛТУ України, 2019. 334 с. С. 88–90.
2. Вилинов Ю. Остров в филиграні епох і путей. Монографія. Запорозьке: Поліграф, 2003. 206 с.
3. Добровольський А. В. Звіт про археологічні дослідження на території Дніпрельстану в 1927 р. Зб. Дніпропетровск. музею Дніпропетровськ, 1929. С. 61–160.
4. Іллінський В. Є., Пустовалов С. Ж. Фортеці острова Мала Хортиця (Байда). *Праці центру пам'ятокознавства*. 1992. Т. 1. С. 142–156.

5. Ильинский В. Е. Городище на острове Хортица. *Вестник краеведа*. Тезисы научных докладов и сообщений (апрель 1991 г.) № 2. Запорожье, 1991.
6. Кирсанова Е. В. Экономические перспективы Запорожской области в сфере экологического туризма и оздоровления. *Управление современной организацией: опыт, проблемы и перспективы*. 2016. № 1. С. 89–91.
7. Кобалия Д. Р. Сквозь древние горизонты. Из истории археологических исследований на Хортице. Очерк. Заповідна Хортиця. Матеріали V міжнар. наук.-практ. конф. «Історія Запорозького козацтва: в пам'ятках та музейній практиці. Спец. вип. Запоріжжя, 2012, С. 201–211.
8. Козачок Н. Л. Памятники эпохи бронзы на о. Хортица. *Древности Степного Причерноморья и Крыма*. 1991. С. 82–94.
9. Козачок Н. Л. Отчет об археологической экспедиции «Хортица - 1990». *Архив НЗХ*
10. Козловська В. Археологічні дослідження на території Дніпрелістану. *Хроніка археології та мистецтва*, ч. 1 Київ, 1930.
11. Козодавов С. В., Рубцова Н. Ю. Стан іхтіофауни озер Головківське та Качине на території Національного заповідника о. Хортиця взимку 2013р. *Вісник Запорізь. нац. ун-ту. Біологічні науки*. 2013. № 3. С. 11–22.
12. Кучерявий В. П. Озеленення населених місць: *Підруч.* Львів: Світ, 2005. 456 с.
13. Новицкий Я. Остров Хортица на Днепре, его природа, история, древности (за рукописом 1917 р.) 2-ге видання, доповн. Запоріжжя: Тандем-У, 2005, 120 с., іл.
14. Остапенко М. А. Скифские памятники северной части о.Хортица. *Древности Степного Причерноморья и Крыма №V*, Запорожье, 1995.
15. Петроченко В. И. Герпетофауна острова Хортица (Днепр). *Вестн. зоологии*. 1990. № 6. С. 78–80.
16. Пешанов В. Ф. Отчет о раскопках на М. Хортице. *Архив Запорозького обласного краєзнавчого музею*. Справа № 114.
17. Фурманова Ю. Г. Природно-исторические охраняемые территории и их организация на примере национального заповедника «Хортица». *Вестн. Воронежск. ун-та*. Сер. география и геоэкология. 2003. № 2. С. 99–103.
18. Шелегеда В. І., Шелегеда О. Р. Книга природи острова Хортиця. Знайомі незнайомці. Київ: Вольф Ю. В., 2017. 240 с.
19. Юра Р. О. Звіт про обстеження пам'яток запорозького козацтва в Дніпропетровській і Запорізькій областях в 1967 р. *Науковий архів ІА НАНУ*. – Ф. Е. № 5027.
20. Юра Р. О. Звіт про роботу Хортицької експедиції в 1968 р. НА ІА НАНУ. Ф. Е. № 1968/13 Г.
21. Юра Р. А. Работы Хортицкой экспедиции в 1968 г. *Археологические исследования на Украине в 1968 г.* Киев, 1969. Вып. III. С. 247–249.
22. Юра Р. О. Завдання вивчення пізньосередньовічних пам'яток України. *Середні віки на Україні*. Київ, 1971. Т. 1. С. 31–40.

References

1. Vasyleva T. N. Rekonstruktsiya parka Khortytsoy natsionalnoy akademyy. *Suchasnyy stan i perspektyvy rozvytku landshaftnoyi arkhitektury, sadovo-parkovoho hospodarstva, urboekolohiyi ta fitomelioratsiyi: Materialy Mizhnarodnoyi naukovy-praktychnoyi konferentsiyi* (Lviv, 4-5 kvitnya 2019 r.).–Lviv, NLTU Ukrayiny, 2019. 334 s. Rekomendovano do vydannya Vchenou radouy. S. 88–90.
2. Vylynov Y U. Ostrov v fylyhrany épokh y putey. Zaporozhe: Polyhraf, 2003. 206 s.
3. Dobrovolskyu A. V. Zvit pro arkheolohichni doslidy na terytoriyi Dniprelstanu v 1927 r. Zbirnyk Dnipropetrovskoho muzeyu // Dnipropetrovsk, 1929 r. S. 61–160.
4. Illinskyu V. YE., Pustovalov S. ZH. Fortetsi ostrova Mala Khortytsoya (Bayda) //Pratsi tsentru pamyatkoznavstva. 1992. T. 1. S. 142–156.
5. Ylynskyu V.E. Horodyshche na ostrove Khortytsoya // Vestnyk kraeved. Tezysy nauchnykh dokladov y soobshcheny (aprel 1991 h.) N2. Zaporozhe, 1991.
6. Kyrsanova E. V. Ékonomycheskye perspektyvy Zaporozhskoy oblasti v sfere ékolohycheskoho turyzma y ozdorovlenyya. *Upravlenye sovremennoy orhanyzatsiyey: opyt, problemy y perspektyvy*. 2016. № 1. S. 89–91.
7. Kobalya D. R. Skvoz' drevnye horizonty. Yz ystoryy arkheolohycheskykh yssledovanyy na Khortytse. Ocherk. *Zapovidna Khortytsoya. Materialy V mizhnarodnoyi naukovy-praktychnoyi konferentsiyi «Istoriya Zaporozkoho kozatstva: v pamyatkakh ta muzeyniy praktytsti. Spetsialnyy vypusk. – Zaporizhzhya, 2012, S. 201–211.*
8. Kozachok N. L. Pamyatnyky épokhy bronzy na o. Khortytsoya. *Drevnosty Stepnoho Prychernomor'ya y Kryma II*. 1991. S. 82–94.
9. Kozachok N. L. Otchet ob arkheolohycheskoy ékspedytsyy «Khortytsoya - 1990». *Arkhyv NZKH*
10. Kozlovskaya V. Arkheolohichni doslidy na terytorii Dniprelstanu // *Khronika arkheolohii ta mystetstva*, ch.1 Kyiv, 1930.
11. Kozodavov S. V., Rubtsova N. YU. Stan ikhtiofauny ozer Holovkivske ta Kachyne na terytoriyi Natsionalnoho zapovidnyka o. Khortytsoya vzymku 2013r *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Biolohichni nauky*. 2013. № 3. S. 11–22.
12. Kucheryavyu V. P. Ozelenennya naselenykh mist: Pidruch. Lviv: Svit, 2005. 456 s.
13. Novytskyu Y A. Ostrov Khortytsoya na Dnepre, eho pryroda, ystoryya, drevnosty (za rukopysom 1917 r.) 2-he vydannya, dopovn. Zaporizhzhya: Tandem-U, 2005, 120 s., il.
14. Ostapenko M.A. Skyfskye pamyatnyky severnoy chasty o.Khortytsoya // *Drevnosty Stepnoho Prychernomor'ya y Kryma №V*, Zaporozhe, 1995.

15. Petrochenko V. Y. Herpetofauna ostrova Khortytsa (Dnepr). *Vestn. zoolohyy*. 1990. №. 6. S. 78–80.
16. Peshanov V. F. Otchet o raskopkakh na M. Khortytse. *Arkhiv Zaporozkoho oblasnoho krayeznavchoho muzeyu*. Sprava № 114.
17. Furmanova Y U. H. Pryrodno-ystorycheskye okhranyaemye terrytoryy u ykh orhanyzatsyya na prymere natsyonalnoho zapovednyka «Khortytsa». *Vestn. Voronezhsk. un-ta. Ser. heohrafyya y heoékolohyya*. 2003. №. 2. S. 99–103.
18. Sheleheda V. I., Sheleheda O. R. Knyha pryrody ostrova Khortytsya. *Znayomi neznayomtsi*. Kyiv: Volf YU.V., 2017. 240 s.
19. Yura R. O. Zvit pro obstzhenyia pamyatok zaporozkoho kozatstva v Dnipropetrovskiy i Zaporizkiy oblastiakh v 1967 r. *Naukovyy arkhiv IA NANU*. F. E. № 5027.
20. Yura R. O. Zvit pro robotu Khortyts'koyi ekspedytsiyi v 1968 r. *NA IA NANU*. F. E. № 1968/13 H
21. Yura R. A. Raboty Khortytskoy ékspedytsyy v 1968 h. *Arkheolohycheskye yssledovannya na Ukraine v 1968 h*. Kyev, 1969. Vyp. III S. 247–249.
22. Yura R. O. Zavdannya vyvchennya piznoserednovichnykh pamyatok Ukrainy. *Seredni viky na Ukraini*. Kyiv, 1971. T. 1. S. 31–40.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА В НАЦИОНАЛЬНОМ ЗАПОВЕДНИКЕ «ХОРТИЦА»

Ольговский Сергей – кандидат исторических наук профессор кафедры музееведения и историко-культурных ценностей, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев
Пустовалов Василий – аспирант кафедры музееведения и историко-культурных ценностей, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассматриваются история изучения острова Хортицы, его природно-культурный потенциал, возникновение и этапы становления заповедника на его территории. Проанализированы обобщающие работы различных авторов по исследуемой теме. Большой вклад в изучение острова и в развитие заповедника сделали Яворницкий, Новицкий, Добровольский, Пешанов, Юра, Козачок, Ильинский, Пустовалов, Остапенко, Кобалия и др. Автор приходит к выводу, что в истории изучения острова Хортицы выделяются этапы: краеведческий, общенаучный, этап исследования острова Хортицы в рамках заповедника. Развивается популярность заповедника, появляются популяризирующие публикации. Проведённая работа и выделенные этапы пригодятся для дальнейшей планировки работы заповедника.

Ключевые слова: заповедник, Хортица, исследования, культурное наследие.

RESEARCH WORK IN «KHORTYTSIA» NATIONAL RESERVE

Olgovskiy Sergiy – Candidate of Historical Sciences Professor of the Department of Museology and Historical and Cultural Values, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv
Pustovalov Vasyl – postgraduate of the Department of Museology and Historical and Cultural Values, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv

The article examines the history of the study of the island of Khortitsa, its natural and cultural potential, the emergence and stages of the formation of the reserve on its territory. The generalizing works of various authors on the topic under study are analyzed. Yavornitsky, Novitsky, Dobrovolsky, Peshanov, Yura, Kozachok, Ilyinsky, Pustovalov, Ostapenko, Kobalia, etc. made a great contribution to the study of the island and to the development of the reserve. The author comes to the conclusion that the following stages are distinguished in the history of the study of the island of Khortitsa: 1) local history, 2) general scientific, 3) research stage of the island of Khortitsa within the framework of the reserve.

Key words: reserve, Khortytsia, research, cultural heritage.

UDC 069(477)

RESEARCH WORK IN «KHORTYTSIA» NATIONAL RESERVE

Olgovskiy Sergiy – Candidate of Historical Sciences Professor of the Department of Museology and Historical and Cultural Values, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv
Pustovalov Vasyl – postgraduate of the Department of Museology and Historical and Cultural Values, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv

The article enlightens the history of research and exploration of the island of Khortytsia, its natural and cultural potential, emergence and stages of formation of historical and natural reserve on its territory.

The history of «Khortytsia» National Historical and Natural Reserve dates back to 1958, when the island of Khortytsia was assigned the status of local natural monument. Seven years later, it was declared the National Historical and Cultural Reserve.

The territory of reserve consists of the island of Khortytsia its own, the islands of Baida and Rozstebyn, number of separate rocks and rocky islands (Serednii Stih, Blyzniuky and Dubovyi), as well as of the stow (ecosite) Vyrva, situated on the right bank of Dnipro river. The reserve area is 2,359.34 hectares. In fact, the reserve is located in the center of large city of regional significance – Zaporizhia, and thus it is included in the urban infrastructure. The island of Khortytsia is one of the few rarest places in Ukraine, where the ancient landscape of steppe with its authentic vegetation have been preserved.

The generalizing treatises of various authors, dedicated to the topic under study, were analyzed. It is noted that the nature, flora and fauna of the reserve are actively studied. The records and monitoring of rare and endangered species are being conducted, the efforts to restore them are being made. The great contribution to archaeological study of the island and to development of the reserve has been made by Yavornytskyi D. I., Novytskyi Ya. P., Dobrovolskyi A. V., Peshanov V. P., Yura R. A., Kozachok N. L., Ilyinskiy V. Ye., Pustovalov S. Zh., Ostapenko M. A., Kobaliya D. R. and others. The author concludes that in the history of study of the island of Khortytsia, three stages can be marked out: local history study, general scientific study and stage of the study of the island of Khortytsia within the framework of the reserve.

The last stage of study is distinguished by systematicity and consistency in the implementation of plans. This brings good results. The popularity of the reserve is constantly increasing, the number of scientific and popular publications is growing. The booklets and the reserve guides are published. Based on the results of carried out analysis, the specific conclusions are drawn. Particularly, it is concluded that the specified stages of the study can be used in planning of research work not only of the team of «Khortytsia» National Historical and Natural Reserve, but also of the teams of other Ukrainian reserves with the integrated protection of the natural and cultural-historical resources.

Key words: reserve, Khortytsia, research, cultural heritage.

Надійшла до редакції 2.11.2020 р.

УДК 902.03:008:[001.04+001.82]

АРХЕОЛОГІЧНА ЕКСПЕДИЦІЯ ЯК КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Москаленко Андрій Вікторович – аспірант,

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

<http://orcid.org/0000-0002-7029-605X>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.385>

andrusha721@gmail.com

Стаття присвячена аналізу термінів, пов'язаних із трьома культурологічними аспектами функціонування археологічних експедицій: адаптаційним, організаційним, субкультурним. Проводиться розмежування близьких, але не тотожних понять. Визначається співвідношення понять «археологічна експедиція» та «постійно-діюча археологічна експедиція». Розкривається сутність деяких елементів експедиційної субкультури археологів, зокрема таких як «ритуал» «посвяти в археологи» та професійне свято День археолога. Автор доходить висновку, що на сучасному етапі термін «експедиція» в контексті археологічних експедицій має щонайменше кілька значень. Автор пропонує відмежовувати поняття «професійна субкультура археологів» і «археологічна експедиційна субкультура».

Ключові слова: археологічна експедиція, постійно-діюча археологічна експедиція, професійна субкультура археологів, археологічна експедиційна субкультура, археологічний фольклор, студентський фольклор.

Постановка проблеми. Термінологічний апарат є основою будь-якого напряму наукових досліджень, тим підґрунтям, на якому він базується. Без чіткого визначення понять, без ґрунтового термінологічного аналізу подальші наукові дослідження в галузі ризикують стати малоефективними і навіть шкідливими, адже плутанина в термінах може призвести до нерозуміння предмету дослідження і, як наслідок, – до хибних висновків.

Одним з об'єктів дослідження, термінологічна база якого в історіографії проаналізована доволі слабо, є археологічна експедиція. Сутність археологічної експедиції значно ширша, ніж суто науково-дослідна організація археологів, особливо якщо мова йде про польовий табір археологічної експедиції. Останній включає в себе ряд аспектів ненаукового характеру, пов'язаних із влаштуванням побуту і організацією дозвілля учасників експедиції.

Останні дослідження та публікації. У вітчизняній та зарубіжній літературі існують словники археологічних термінів, але в переважній більшості це терміни суто археологічного характеру [3, 14]. Цікаві для культуролога професійні «жаргонізми» і експедиційний сленг археологів у ці словники, зазвичай, не потрапляють [7; 90].

У деяких публікаціях можна зустріти поодинокі визначення окремих понять, пов'язаних з археологічними експедиціями. Зокрема, такі визначення представлені в працях Ю. Фігурного, Т. Любчанської, А. Золотухіна та ін. Однак ці визначення здебільшого носять суто констатуючий характер без спроби ґрунтового аналізу етимології та значення того чи іншого терміну. Деякі з понять не мають чіткого формулювання в літературі, деякі – визначення, у формулюванні і розумінні ряду інших – існує плутанина.

Загалом же спеціальних публікацій, присвячених аналізу понятійно-категоріального апарату археологічних експедицій як культурного явища, в історіографії досі не існує, що і зумовлює **актуальність** цієї статті.

Ця стаття є продовженням серії попередніх публікацій автора, в яких сформульовано культурологічний підхід у дослідженні археологічних експедицій. Означений підхід передбачає аналіз археологічних експедицій крізь призму трьох основних аспектів: з точки зору пристосування людини до навколишнього середовища, як складну багатофункціональну людську організацію, як специфічну субкультуру.

Тому *мета цієї статті* – аналіз основних термінів, пов'язаних з археологічними експедиціями, в трьох вищенаведених культурологічних аспектах.

Виклад основного матеріалу. Логічно, що термінологічний аналіз у цій статті варто розпочати із з'ясування значення поняття «археологічна експедиція». Але для початку потрібно вяснити значення терміну «експедиція».

Експедиція (від лат. *expeditio*) – «похід із певною метою». Мета походу може бути різною: військова, торговельна, рятувальна, альпіністська, наукова та ін. Археологічна експедиція належить до групи наукових. *Наукова експедиція* – це «відправлення науковців з метою проведення досліджень на місцевості» [13].

Історик Ю. Фігурний визначає археологічну експедицію як «спільноту людей, об'єднаних спільними зацікавленнями, що здійснює подорож із метою виявлення старожитніх решток прямо чи опосередковано пов'язаних із минулим людства» [15; 369]. Відповідно, *археологічна експедиція* – це відправлення археологів із метою проведення досліджень у певній місцевості.

Однак не варто думати, що експедиція обов'язково повинна передбачати далекий похід. Чимала кількість археологічних експедицій проводить польові дослідження в межах населеного пункту постійного проживання її учасників (на теренах України це такі міста, як, наприклад: Київ, Чернігів, Переяслав, Миколаїв, Львів та ін. [див., наприклад: 1]).

При цьому діяльність низки археологічних експедицій не обмежується суто польовими дослідженнями. Особливо яскраво це простежується з другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. із виникненням такого явища як «постійно-діюча археологічна експедиція».

Якщо «звичайна» археологічна експедиція – це явище сезонне, тимчасове, – то «постійно-діюча археологічна експедиція» – це археологічна експедиція, діяльність якої з моменту виникнення не припиняється протягом усього періоду її функціонування. Такі експедиції можуть безперервно функціонувати роками і навіть десятиліттями. Деякі з них мають статус юридичних осіб і постійний штат наукових співробітників.

Постає логічне питання: невже постійно-діючі археологічні експедиції проводять розкопки цілий рік? Ні, це не завжди так. Звісно, за необхідності та чи інша експедиція може провадити польові дослідження взимку. Але, як правило, наукові співробітники постійно-діючих експедицій в холодну пору року зайняті іншими видами діяльності – камеральною обробкою археологічних знахідок, написанням наукових звітів, статей, монографій та ін., – словом, «кабінетною» роботою.

Таким чином, на сучасному етапі у словосполученні «постійно-діюча археологічна експедиція» термін «експедиція» змінює своє початкове значення «походу з певною метою». «Постійно-діюча археологічна експедиція» за своєю основною метою – науково-дослідна організація археологів, яка проводить широкий спектр наукових досліджень як в умовах «походу», так і в умовах «кабінету».

Але оскільки в археологічних експедиціях проходять археологічну практику студенти закладів вищої освіти, беруть участь школярі-учасники археологічних гуртків, археологічну експедицію можна розглядати і як педагогічну організацію [16; 82–83, 17; 6, 15; 369]. Для волонтерів участь в археологічних експедиціях являє собою екзотичну форму дозвілєвої діяльності і археологічного туризму [12, 4; 100–101]. З іншого боку, археологічна експедиція являє собою певну соціальну організацію зі своєю ієрархічною структурою [17; 4]. Разом із тим, учасники археологічних експедицій є частиною свого суспільства, відтак археологічна експедиція постає як певна субкультура в межах пануючої культури [11].

Таким чином, термін «експедиція» в контексті археологічних експедицій може мати багато значень. Узагальнюючи ці значення, археологічну експедицію можна розуміти вузько – за основною метою створення – як похід археологів із науковою метою [13, 15; 369] (стосовно тимчасових експедицій) або як науково-дослідну організацію археологів (стосовно постійно-діючих експедицій); та широко – враховуючи «побічні» аспекти – як «складне багатогранне і багатофункціональне соціокультурне явище» [8; 127], яке включає в себе комплекс розглянутих вище значень [див. Таблицю 1].

Таблиця 1. Значення терміну «експедиція» у вимірі археологічних експедицій (складена автором)

	Значення терміну «експедиція»	
	Значення за основною – науковою – метою створення	«Експедиція» археологів як складне соціокультурне явище
Археологічна експедиція	Похід археологів із науковою метою	науково-дослідна організація археологів педагогічна організація соціальна організація осередок туризму і дозвілля субкультура
Постійно-діюча археологічна експедиція	Постійно-діюча науково-дослідна організація археологів	

«Землекопи» – одна з умовних назв рядових учасників археологічних експедицій, що виконують земляні, а також деякі дотичні види фізичної роботи, як-от наприклад: очистку ділянки від зайвих рослин, «розбивку» ділянки на сітку квадратів, перенесення предметів та інші види роботи. «Землекоп» – це не статус учасника експедиції, це, так би, мовити посада, функція, яку він виконує. «Землекопами» в експедиціях, зазвичай, працюють різні за статусом учасники – студенти-практиканти, вільнонаймані сезонні працівники, волонтери.

«Землекопи» відрізняються від археологів тим, що виконують лише сезонну фізичну роботу, тоді як археологи – це науковці, які проводять повний цикл археологічних досліджень: від польових до кабінетних. Стосовно співвідношення археологів і «землекопів» можна зазначити, що кожен археолог по суті є «землекопом», але не кожен «землекоп» є археологом.

Археологічна експедиція як субкультура. Дослідники наголошують на існуванні певної субкультури в археологічних експедиціях. Відповідно, якщо існує певна субкультура, то цілком логічно, що вона повинна мати свою назву. Але чітко усталеної назви цієї субкультури в науковій літературі не спостерігаємо. Деякі науковці ведуть мову про «професійну культуру археологів» [16; 83], інші – вживають словосполучення «археологічна субкультура» [6; 5], «субкультура археологів», «експедиційна субкультура» [2; 111–112].

Словосполучення «археологічна, експедиційна субкультура» у родовому відмінку було вжито археологинею, дослідницею історії археології О. Свешніковою [12]. Щоправда, між термінами «археологічна» та «експедиційна», ніби на знак уточнення, було поставлено кому. Але вже сам факт існування поряд двох пояснювальних епітетів свідчить про потребу такого уточнення. Адже «експедиційна» субкультура може стосуватися не лише археологів, але й представників інших «експедиційних» професій – етнографів, географів, геологів, біологів, ґрунтознавців та ін. У свою чергу «археологічна» субкультура може стосуватися не тільки експедицій, оскільки професійна субкультура археологів формується не лише в умовах експедиції, але й в інших середовищах: у наукових установах, лабораторіях, університетських аудиторіях під час лекцій, захистів курсових, дипломних, дисертаційних робіт тощо.

Таким чином, поняття «професійна субкультура археологів» і «археологічна експедиційна субкультура» не є тотожними. Адже перша формується і розвивається не лише в умовах експедиції, але й за її межами, тоді як друга не може вважатися у повній мірі професійною. У професійній субкультурі археологів «експедиція» займає лише певну її частину. Натомість носіями археологічної експедиційної субкультури бувають не лише професійні археологи, але й представники інших, найрізноманітніших, фахів і професій, які за тих чи інших обставин беруть участь в археологічних експедиціях.

Означена відмінність стосується і різних складників означених субкультур – фольклору, звичаїв, ритуалів та ін. Розглянемо цю відмінність на прикладі фольклору. Відтак, треба розрізняти поняття «професійний фольклор археологів», «експедиційний фольклор археологів» та «фольклор археологічних експедицій».

Професійний фольклор археологів – це власне фольклор професійних археологів, пов'язаний з археологами та археологічною тематикою. Певну частину професійного фольклору археологів становить експедиційний фольклор археологів – частина професійного фольклору археологів, пов'язана з експедиційною тематикою. *Фольклор археологічних експедицій*, у свою чергу, поняття, на перший погляд, – тотожне попередньому, але насправді є дещо ширшим – сукупна усна творчість учасників археологічних експедицій, далеко не всі з яких є професійними археологами. Отже, фольклор археологічних експедицій не є фольклором виключно професійних археологів.

Яскравим прикладом на підтвердження цієї тези є студентський археологічний експедиційний фольклор – частина студентського фольклору, пов'язаного з археологічними експедиціями. Як правило, складається студентами під час проходження археологічної практики в археологічних експедиціях. Основні тематики – археологічна і студентська.

Окремі зразки студентського археологічного експедиційного фольклору можуть проникати в професійну субкультуру археологів. Але якщо з якихось причин не проникають і продовжують циркулювати виключно в студентському середовищі – ці твори належать до категорії *фольклору археологічних експедицій*, не будучи при цьому частиною професійного фольклору археологів, оскільки студенти не є професійними археологами.

«Посвята в археологи» – один з експедиційних «ритуалів» археологів, по суті являє собою жартівливу [5] рольову гру живої дії. О. Свешнікова називає цю процедуру ритуалом [12; 221], Ю. Фігурний – «віковою» традицією [15; 373]. Т. Любчанська, на відміну від своїх колег, уживає словосполучення «посвята в археологи» в лапках, але називає обрядом без лапок [7; 92].

Що ж собою являє «посвята в археологи»? «Посвяті» підлягають особи, що беруть участь в археологічній експедиції вперше [5]. Здебільшого це студенти-практиканти та волонтери. Іноді «посвячуються» можуть особи, які вперше беруть участь в *конкретній* експедиції. В одних експедиціях «посвята» здійснюється в останній день перебування новачків в експедиції [15; 373], в ряді інших – «церемонія посвяти» відбувається 15 серпня – на День археолога [7; 92].

Процедура «посвяти» не є уніфікованою і в різних експедиціях може суттєво відрізнятись [5]. Найбільш поширеними елементами, які пропонується виконувати «посвячуваним», є наступні: подолання полоси фізичних перешкод; подолання полоси інтелектуальних перешкод – відповіді на запитання, імпровізований «суд» тощо; вживання певного «ритуального» напою та/або страви, урочисте принесення «клятви» «на вірність» археології [див., наприклад: 15; 373]. Нерідко «посвяти» можуть відбуватися з використанням квазіісторичних сюжетів. Але конкретний перебіг подій під час тієї чи іншої «посвяти» залежить від обставин і творчості експедиційного керівництва [5].

Зазвичай, «посвята в археологи» – доволі неприємна, і нерідко – навіть принизлива процедура, але з огляду на її ігровий, жартівливий характер, більшістю її учасників сприймається позитивно [5].

В абсолютній більшості наукових публікацій, які нам доводилося бачити, терміни «посвята» і «ритуал» стосовно «ритуалу» «посвяти в археологи» вживаються без лапок. Ми ж пропонуємо надалі вживати ці терміни в лапках, оскільки цей «ритуал» не є справжнім ритуалом в етнологічному значенні цього терміну. По-перше, «ритуал» «посвяти в археологи» є неофіційним, а відтак і не обов'язковим, і в ряді експедицій просто не виконується [5]. Він скоріше є театралізованим розважальним заходом, який здійснюється, коли для цього є можливість і бажання. По-друге, археологом є власник диплому про здобуття вищої освіти в галузі, а не особа, що успішно пройшла процедуру «ініціації» в археологічній експедиції.

Таку довгу живучість цього «ритуалу» в експедиціях убачаємо у кількох основних причинах. По-перше, експедиційний колектив потребує психологічної релаксації після тяжкої фізичної праці на розкопках і важких умов експедиційного побуту. По-друге, часто в умовах експедиції люди не мають доступу до ряду звичних розваг, тому доводиться послуговуватися «польовими» видами дозвільної діяльності. По-третє, бажання керівництва експедиції створити позитивне враження у новачків про археологію. По-четверте, бажання археологів виділити свою окремішність на тлі представників інших професій.

День археолога – професійне свято археологів. В Україні, як і у більшості пострадянських країн, відзначається 15 серпня; в країнах Заходу (International Archaeology Day) – третя субота жовтня.

У більшості пострадянських країн День археолога є неофіційним професійним святом археологів. Натомість в Україні з 2008 р. День археолога є офіційним [10]. В археологічних експедиціях День археолога, зазвичай, оголошується вихідним.

За однією з найбільш поширених версій, історія виникнення цього, спільного для СРСР, професійного свята пов'язана з постаттю визначної радянської археологині – Т. С. Пассек. Її день народження – 15 серпня – припадало на період, коли більшість археологів знаходилися «у полі». Відтак, зважаючи на важливу роль Т. С. Пассек в археології СРСР, щороку на її день народження до польового табору очолюваної нею Трипільської експедиції на теренах Української РСР, а згодом і Молдавської РСР [9; 237] з'їжджалася чимала кількість археологів із різних куточків Радянського Союзу для того, щоб привітати видатну колегу з днем народження і відсвяткувати його у професійному колі. І так продовжувалося з року в рік протягом певного часу. Оскільки ця подія набувала відносно масштабного розголосу у середовищі радянських археологів, з часом дату дня народження Т. С. Пассек – 15 серпня – почали відзначати і в інших експедиціях як неофіційний День археолога [5].

«Відвальна» – святкування експедиційним колективом з нагоди завершення етапу польових досліджень. Як правило, «відвальна» відзначається в останній день роботи експедиції перед «зняттям» польового табору. Іноді «посвята в археологи» і «відвальна» відбуваються в один день.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше в історіографії: здійснено термінологічний аналіз ряду понять, пов'язаних з археологічною експедицією як культурним явищем; проведено порівняльний

аналіз деяких близьких, але не тотожних, понять і чітко роз'яснено різницю між ними; деякі поняття, наприклад, «ритуал» «посвяти в археологи», запропоновано вживати в лапках і обгрунтовано чому.

Висновки. Як впливає з аналізу, такі явища як археологічні експедиції та постійно-діючі археологічні експедиції – хоч і подібні, але не тотожні. Поява постійно-діючих археологічних експедицій і сезонне перенесення їх діяльності до «кабінетів» призвели до того, що термін «експедиція» в таких випадках перестав у повній мірі відповідати значенню «походу». Відтак, на сучасному етапі термін «експедиція» в контексті археологічних експедицій має щонайменше кілька значень: похід, науково-дослідна організація археологів, складне соціокультурне явище.

Обгрунтовано, що найбільш коректною назвою субкультури, яка існує в археологічних експедиціях, є словосполучення *археологічна експедиційна субкультура*, яке вживається без лапок і розділових знаків між словами.

Доведено, що поняття «професійна субкультура археологів» і «археологічна експедиційна субкультура» не є тотожними. Незважаючи на ряд спільних елементів, ці терміни все ж позначають різні явища. Одне з них належить до категорії професійних субкультур, інше, відповідно, – до експедиційних субкультур.

Обгрунтовано, що «посвята в археологи» насправді являється не ритуалом в етнологічному значенні цього терміну, а скоріше «ритуалом» – жартівливо-розважальною дозвіллевою практикою експедиційного колективу, яка переросла у стійкий елемент професійної/експедиційної субкультури археологів.

Перспективу подальших досліджень автор вбачає в культурологічному аналізі різних аспектів функціонування археологічних експедицій України.

Список використаної літератури

1. Археологічні дослідження в Україні 2018. Київ: Інститут археології НАН України. 2020. 310 с.
2. Белецкий С. В. Песни археологических экспедиций как объект музеефикации (к постановке проблемы). Вестник СПбГУКИ. 1 (3). 2005. С. 110–134.
3. Брей У., Трамп Д. Археологический словарь. Москва: Прогресс, 1990.
4. Винокурова Е. Е., Тарасов А. Е. Археологический туризм в республике Саха (Якутия). *Международный научный журнал «Инновационная наука»*. 2015. № 11. С. 100–102.
5. Інтерв'ю з археологом С. Ж. Пустоваловим на тему: «Посвята в археологи» в археологічних експедиціях як елемент професійної субкультури археологів» від 18.11.2020.
6. Ксенофонов В. В. Березанский альбом: стихи, песни, археологический фольклор. Предисл. Тункина И. В. СПб.; М., 2010. 224 с.: ил.
7. Любчанская Т. В. Корпоративная субкультура как способ консолидации и самоидентификации археологического сообщества. *Вестник Челябинск. гос. ун-та*. 2008. № 23. С. 88–96.
8. Москаленко А. В. Дозвілля в археологічній експедиції: постановка проблеми. *Креативні технології, підприємництво і менеджмент в організації соціокультурної сфери XXI століття*. Матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 жовт. 2019 р.). Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2019. С. 124–128.
9. Памяти Т. С. Пассек. *Сов. археология*. 1969. № 2. С. 236–241.
10. Про День археолога. Указ Президента України від 6 серпня 2008 р. URL <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/694/2008#Text> (дата звернення 27.09.2020).
11. Радостева А. Археологическое сообщество как субкультура. *Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического ф-та Пермск. гос. гуманитар.-пед. ун-та*. 2008. Серия: Studish istoricajvenum.
12. Свешникова О. «Экспедиция – вот что это значит...». К проблеме изучения повседневности археологических экспедиций. *Антропология академической жизни: адаптационные процессы и адаптивные стратегии*. Отв. ред. Г. А. Комарова. Москва: Ин-т этнологии и антропологии РАН, 2008. С. 208–225.
13. Словник іншомовних слів. За ред. акад. АН УРСР О. Мельничука. Київ, 1985. 290 с.
14. Словник-довідник з археології. Ред., уклад. та керізн. автор. колективу Н. О. Гаврилюк. Київ: Наук. думка, 1996.
15. Фігурний Ю. Археологічна експедиція як форма наукової комунікації. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*. 2015. Вип. 19. С. 369–374.
16. Holtorf C. Studying Archaeological Fieldwork in the Field: Views from Monte Polizzo. In M. Edgeworth (Ed.), *Ethnographies of Archaeological Practice: Cultural Encounters, Material Transformations*. AltaMira Press, 2006, pp. 81–94.
17. Sveshnikova O. Soviet Archaeological Expedition as a Research Object. *Bulletin of the History of Archaeology*. 2011. 21 (2), pp. 4–9.

References

1. Arkheolohichni doslidzhennia v Ukraini 2018. Kyiv: Instytut arkheolohii NAN Ukrainy. 2020. 310 s.
2. Beleckij S. V. Pesnii arheologicheskijh ekspedicij kak ob#ekt muzeefikacii (k postanovke problemy). *Vestnik SPbGUKI*. 1 (3). 2005. S. 110–134.
3. Brej U., Tramp D. Arheologicheskij slovar'. Moskva: Progress, 1990.
4. Vinokurova E. E., Tarasov A. E. Arheologicheskij turizm v respublike Saha (Jakutija). *Mezhdumarodny jnauchny jzhurnal «Innovacionnaja nauka»*. 2015. № 11. S. 100–102.

5. Interviu z arkeolohom S. Zh. Pustovalovym na temu: «Posviata v arkeolohy» v arkeolohichnykh ekspedytsiiakhy ak element profesiinoi subkultury arkeolohiv» vid 18.11.2020.
6. Ksenofontov V. V. Berezanskij al'bom: stihy, pesni, arheologicheskij fol'klor. Predisl. Tunkina I. V. SPb.; M., 2010. 224 s.: il.
7. Ljubchanskaja T. V. Korporativnajasub kul'tura kak sposob konsolidacii i samoidentifikacii arheologicheskogo soobshhestva. *Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2008. № 23. S. 88–96.
8. Moskalenko A. V. Dozvillia v arkeolohichnij ekspedytsii: postanovka problemy. *Kreatyvni tekhnolohii, pidpriemnytstvo i menedzhment v orhanizatsii isotsiokulturnoi sfery XXI stolittia*. Materialy III Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15–16 zhovt. 2019 r.). Kyiv: Vyd. tsentr KNUKiM, 2019. S. 124–128.
9. Pamjati T. S. Passek. *Sovetskaja arheologija*. 1969. № 2. S. 236–241.
10. Pro Den arkeoloha. Ukaz Prezydenta Ukrainyvid 6 serpnia 2008 r. URLhttps://zakon.rada.gov.ua/laws/show/694/2008#Text (datazvernennia 27.09.2020).
11. Radosteva Arheologicheskoe soobshhestvo kak subkul'tura. *Vestnik nauchnoj asociacii studentov i aspirantov istoricheskogo fakul'teta Permskogo gosudarstvennogo humanitarno-pedagogicheskogo universiteta*. 2008. Serija: Studishistori cajuvenum.
12. Sveshnikova O. «Jekspedycja – vot ctoij eto znachit...» K probleme izuchenija povsednevnosti arheologicheskij ekspedicyj. *Antropologija akademicheskoi zhizni: adaptacionnye processy i adaptivnye strategii*. Otv. red. G. A. Komarova. Moskva: Institutj etnologii i antropologii RAN, 2008. S. 208–225.
13. Slovnynkinshomovnykhsliv. Zared. akademika AN URSSR O. Melnychuka. Kyiv, 1985. 290 s.
14. Slovnyk-dovidnyk z arkeolohii. Red., uklad. takerivn. avtor. kolektyvu N. O. Havryliuk. Kyiv: Naukovadumka, 1996.
15. Fihurnyi Yu. Arkheolohichna ekspedytsiia yak forma naukoivoi komunikatsii. *Materialy i doslidzhennia z arkeolohii Prykarpattia i Volyni*. 2015. Vyp. 19. S. 369–374.
16. Holtorf C. Studying Archaeological Fieldwork in the Field: Views from Monte Polizzo. In M. Edgeworth (Ed.), *Ethnographies of Archaeological Practice: Cultural Encounters, Material Transformations*. AltaMira Press, 2006, P. 81–94.
17. Sveshnikova O. Soviet Archaeological Expedition as a Research Object. *Bulletin of the History of Archaeology*. 2011. 21 (2). P. 4–9.

АРХЕОЛОГИЧЕСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ КАК КУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Москаленко Андрей Викторович – аспирант,

Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена анализу терминов, связанных с тремя культурологическими аспектами функционирования археологических экспедиций: адаптационным, организационным, субкультурным. Проводится разграничение между близкими, но не тождественными понятиями. Определяется соотношение понятий «археологическая экспедиция» и «постоянно-действующая археологическая экспедиция». Раскрывается сущность некоторых элементов экспедиционной субкультуры археологов, в частности таких как «ритуал» «посвящения в археологи» и профессиональный праздник День археолога. Автор приходит к выводу, что на современном этапе термин «экспедиция» в контексте археологических экспедиций имеет как минимум несколько значений. Автор предлагает разделять понятия «профессиональная субкультура археологов» и «археологическая экспедиционная субкультура».

Ключевые слова: археологическая экспедиция, постоянно-действующая археологическая экспедиция, профессиональная субкультура археологов, археологическая экспедиционная субкультура, археологический фольклор, студенческий фольклор.

AN ARCHAEOLOGICAL EXPEDITION AS A CULTURAL PHENOMENON: TERMINOLOGICAL ANALYSIS

Moskalenko Andrii – Postgraduate Student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article is devoted to the analysis of terms associated with three cultural aspects of archaeological expeditions functioning: adaptation, organizational and subcultural. The author draws a distinction between some close but not identical terms. The author defines the relationships between the terms «archaeological expedition» and «permanent-working archaeological expedition». The article reveals expeditionary subculture of archaeologists some elements essence, in particular such as the «ritual» of «initiation into archaeologists» and the professional holiday Archaeologists Day (this is 15 of august in Ukraine). The author comes to conclusion that the term «expedition» in archaeological expedition context has at least several meanings at the present stage. The author proposes to separate the terms «professional subculture of archaeologists» and «archaeological expeditionary subculture».

Key words: an archaeological expedition, a permanent-working archaeological expedition, professional subculture of archaeologists, archaeological expeditionary subculture, archaeological folklore, student folklore.

UDC 902.03:008:[001.04+001.82]

AN ARCHAEOLOGICAL EXPEDITION AS A CULTURAL PHENOMENON:
TERMINOLOGICAL ANALYSISMoskalenko Andrii – Postgraduate Student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to analyze the main terms associated with archaeological expeditions functioning in three cultural aspects such as adaptation, organizational, subcultural.

Research methodology. The study is based on exact methods: observation, description, sociological interview, comparison and correlation, etymological, typological, terminological analysis, ethnographical analysis, historical analysis, cultural analysis, deduction and induction.

Results. The terminological analysis shows that such cultural phenomena as ‘archaeological expeditions’ and ‘permanent-working archaeological expeditions’ are similar but not identical. An appearance of permanent-working archaeological expeditions and their activity regular transferences to «cabinets» have led to term ‘expedition’ transformation. As a result, the term ‘expedition’ ceased to mean ‘a campaign’ only. Therefore, at the present stage, the term ‘expedition’ in the context of archaeological expeditions has at least several meanings: a campaign, a research organization of archaeologists and a complex socio-cultural phenomenon.

The author substantiated that the most correct name for the subculture of archaeological expeditions is the phrase archaeological expeditionary subculture, which is used without quotes and dividing marks between the words. The author proved that the terms ‘professional subculture of archaeologists’ and ‘archaeological expeditionary subculture’ are not identical. The author argued why the term «initiation into archaeologists» should be used in quotation marks.

The scientific novelty of the study lies in: the first attempt to analyze a number of terms related to the cultural aspects of archaeological expeditions functioning; the first attempt to make a comparative analysis of closely related but not identical terms and to clearly explain the difference between them; and of course, the first attempt to suggest using some terms, for example, «ritual of initiation into archaeologists» in quotes and to explain why.

The practical significance. The results of the study can be used in the training courses associated with such educational disciplines as «Cultural Studies», «Subcultural Studies», «Leisure Studies», «Ethnology», «Cultural Anthropology» and of course «Folklore Studies».

Key words: an archaeological expedition, a permanent-working archaeological expedition, professional subculture of archaeologists, archaeological expeditionary subculture, archaeological folklore, student folklore.

Надійшла до редакції 24.11.2020 р.

УДК 379.85

ПАРКИ-ПАМ'ЯТКИ САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА КИЇВЩИНИ
ЯК ТУРИСТИЧНІ ОБ'ЄКТИ

Вишневська Галина Георгіївна – кандидат культурології, PhD,
доцент кафедри міжнародного туризму, Київський університет культури, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-0923-5159>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.386>
wisna23@i.ua

Булгакова Наталія – асистент кафедри готельно-ресторанного і
туристичного бізнесу, Київський національний університет
культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0001-8910-0574>

Досліджуються пам'ятки садово-паркового мистецтва Київщини. До об'єктів природно-заповідного фонду Київської області занесено 14 парків-пам'яток садово-паркового мистецтва. Виявляється історія виникнення парків: парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва загальнодержавного значення «Згурівський», Кагарлицький парк, парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Копилівський», парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Жорнівський» тощо. Кожен старовинний парк має своє минуле, пов'язане з історичними подіями, видатними особистостями, що його відвідували, легендами та розповідями.

Ключові слова: парк, пам'ятки садово-паркового мистецтва, Київщина, інновації, рекреація, туризм.

Актуальність дослідження. У модерному соціокультурному просторі основою розвитку туризму є історико-культурний потенціал території. Частка культурно-пізнавального виду туризму в загальносвітовому туристичному потоці становить не менше 40%, а отже провідною мотивацією є

культурно-пізнавальна. Мінімальний набір ресурсів для культурно-пізнавального туризму може дати будь-яка місцевість, що базується на використанні об'єктів історико-культурної та природної спадщини. Тому важливо впроваджувати в туризм нововведення для вдосконалення діяльності і створення нових інноваційних туристичних продуктів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретичні та практичні питання пам'яток садово-паркового мистецтва у галузі культури розглядаються дослідниками різних гуманітарних напрямів: культурології, мистецтва, історії, краєзнавства, географії, туризмознавства. У кожному регіоні виявлено, описано, досліджено історію, встановлено первісний вигляд та архітектурно-планувальні особливості значної кількості пам'яток, серед яких чимало історичних садиб.

Проблемами виявлення, систематизації і дослідження старовинних пам'яток архітектури та ландшафтного дизайну займаються Н. Алешугіна [1], В. Гетьман [4], В. Кучерявий [11], А. Дзиба, О. Щербуняєва [5], А. Кушнір, О. Суханова, Ю. Снігир [12], С. Попович [15], І. Родічкін [16] та ін.

Разом із тим, у дослідженнях із даної тематики майже відсутні розробки організаційно-економічного механізму забезпечення відродження даних об'єктів. Причому проблема не лише у тому, щоб реставрувати їх, але й зробити їх діючими, економічно ефективними, виправдати витрати на їх відновлення. В Україні робляться перші кроки з відродження старовинних садиб і припаркових зон.

Мета статті – розглянути сучасний стан пам'яток садово-паркового мистецтва Київщини як перспективні туристичні об'єкти.

Виклад основного матеріалу дослідження. Парки як культурне явище мають суттєве значення в житті людей. Слово парк є запозиченням із західноєвропейських мов; німецьке park, французьке parc, англійське park походять від старолатинського *parcisus* («обгороджене місце, парк»), яке зводиться до іберійського *parca* («рати, решітка, шпалерник для квітів, підпірки для фруктових дерев»). У цьому зв'язку В. Кучерявий [11] наводить визначення парку як земельної ділянки з природною чи зміненою рослинністю, зеленими насадженнями, дорогами, алеями, водоймами, призначеними для прогулянок, відпочинку, ігор.

Отже, парк – захищена, означена територія в її природному або близько до цього стану, призначена для відпочинку людей або отримання ними задоволення, а також захисту об'єктів дикої природи або природного місця існування. Власне, парки об'єднують два аспекти: фізичний і соціальний. Природничий аспект відображає особливості статичної й динамічної природного середовища парків: клімату, рельєфу, материнських порід, ґрунтів, рослинного і тваринного світу, водойм тощо. Соціальний аспект відображає історію створення парків, їх стилеві особливості, архітектурну та мистецьку цінність, тобто те, що робить парки частиною культурної спадщини [16].

За даними О. Липи, понад 250 парків побудовані в Україні в період другої половини XVII – поч. XX ст. [13]. За В. Кучерявим [11], у XVII–XX ст. окультурення ландшафтів на території України сприяло масовій інтродукції численних видів з інших країн і континентів, що стало початком закладення ботанічних садів, дендропарків і дендраріїв. На сьогодні парків-пам'яток садово-паркового мистецтва, які мають статус загальнодержавного значення – 88, серед них старовинних – 68. Із 411 парків-пам'яток садово-паркового мистецтва місцевого значення, старовинні парки також складають значну частку.

Природно-заповідний фонд Київщини має природоохоронну, наукову, естетичну та рекреаційну цінність і використовується для збереження природної різноманітності ландшафтів, генофонду тваринного і рослинного світу, а також для збереження глобальної екологічної рівноваги.

До об'єктів природно-заповідного фонду Київської обл. занесено 14 парків-пам'яток садово-паркового мистецтва, серед яких виділимо: парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Жорнівський»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва загальнодержавного значення «Кагарлицький»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Копилівський»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва загальнодержавного значення «Згурівський».

Кожен старовинний парк має своє минуле, пов'язане з історичними подіями, видатними особистостями, відвідувачами, легендами та історіями.

Парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва загальнодержавного значення «Згурівський» розташований в смт Згурівка (смт із 1956 р.) Київської обл. Площа 309 га. Підпорядкований Березанському лісництву Переяславського держлісгоспу.

Хутір Згурівка заснований у останній чверті ХУІІ ст. на землях, що належали Басанській сотні Переяславського полку. У жалуваній грамоті Петра I Басанському сотнику К. Ясковському вона згадується 1690 р. Із 1762 р. Згурівка належала гетьману України К. Розумовському. У 1824 р. перейшла у власність роду Кочубеїв як посаг Софії Миколаївни (1798–1834 рр.), що вийшла заміж за Аркадія Васильовича Кочубея (1790–1878 рр.) – учасника Франко-російської війни 1812 р., Київського віце-, Орловського губернатора, сенатора, дійсного статського радника. Він заснував у 1837 р. парк у Згурівці

[7; 739]. За його наказом садівник-швейцарець насадив навколо палацу чудовий парк із рідкісних дерев. Були встановлені альтанки, а через ставки перекинуті містки. Від села садибу відгородили ровом.

Але розширив площу парку син Аркадія Васильовича – П. Кочубей (1825–1892 рр.) – дійсний статський і таємний радник, почесний член імператорської Академії наук. У 1857 р. П. Кочубей, звільнившись із державної служби, приїхав до своєї центральної садиби в Згурівці та зайнявся там гідро- й агролісотехнічною меліорацією низовинної степової місцевості вздовж заболочених берегів річки Супою. Загалом роботи завершилися створенням ландшафтного парку навколо житлового комплексу садиби і системи штучних озер для відводу застійної води [9; 14–15].

Так, наприклад, раніше біля Згурівки ріс лише один гайок – «Дубинка», площею майже 8 га. Завдяки діяльності П. Кочубея зроблено насаджень на площі понад 500 га. Розташовані вони окремими урочищами, або, як їх тут звали, «левадами». Площа «Старого парку» становила за одними даними 215 га, за іншими – 85. Площа «Варваро-Олександрівської левади» – 62 га, «Галаганової левади» – 169,7 га. Були ще «Левада Гадоліна» (Гадолін А. – приятель П. Кочубея, академік Санкт-Петербурзької академії наук), «Пушкінська левада».

На території парку побудований палац. Від нього в різних напрямках розходилися алеї – гіркокаштанова, липова. Була ще й кільцева алея, завдовжки понад 5 км. Але загалом парк мав ландшафтне планування. З усіх боків він обсаджений лісозахисними смугами. З південного, західного та північного боків переважали листяні види – дуб звичайний, липа серцелиста, берест, в'яз, ільм, клени гостролистий, польовий і татарський, явір, ясен звичайний та робінія звичайна; з сходу хвойні: сосна звичайна, ялина звичайна, ялиця біла, модрина європейська.

У центральній частині парку була притока Супою, або Хіврине море. Вона розчищена, поглиблена й перетворена у ставки. На ставках насипали острови, а на березі «виросли» пагорби. Велика гірка «Арарат», знаходилася від палацу у південно-східному напрямі за 750 м. На її вершині стояв павільйон. Від палацу відкривалася перспектива на ставок і навіть на «Арарат». Територія парку за площею від 5-10 до 20-30 га мала багато галявин, де зростали різні екзотичні види рослин одиноко і куртинами. Проте найбільш видовищне різноманіття зосереджене біля палацу. Вздовж алеї росли декоративні кущі. Деякі газони прикрашені квітниками. На берегах ставків висаджувалися верби і тополі, на штучно насипаних пагорбах переважно хвойні екзотичні дерева (групами або поодинокі), на гірці «Арарат» – група хвойних (серед них ялини, колюча, сизої форми, та звичайна). У парку висаджені особливі види дерев, серед яких – сосна Веймутова, ялина сиза, ялиця бальзамічна, модрина європейська та сибірська, туя західна, гледичія звичайна, бундук канадський. Росли вони великими групами або масивами. У 1880 р. закладаються три розсадники: хвойних і листяних видів, кущів. Частина садивного матеріалу завезли з Північної Америки. В 1892 р. у Згурівському парку налічувалося 382 види та форми деревних рослин. Нині парк перебуває у досить занедбаному стані.

Пам'ятка садово-паркового мистецтва загальнодержавного значення (від 1972 р.) – *Кагарлицький парк* знаходиться у м. Кагарлик Київської обл. Займає площу 35,5 га. Охороняється від 1960 р. Перебуває у віданні Кагарлицької міської ради.

За історичними джерелами м. Кагарлик належав польському графу Яну Яцеку Амору Гарновському. У 1793 р. після приєднання Правобережної України до Росії Катерина II подарувала кагарлицький маєток із довколишньою земельною ділянкою статс-секретарю Дмитру Прокоповичу Трощинському, який працював при її дворі. За його ідеями простір облаштовувався за зразками європейських ландшафтних парків. Був збудований двоповерховий палац, у якому розміщувалося майже тридцять зал, кімнат та флігелів і великий сонячний годинник перед входом. На жаль, до наших днів ці споруди не збереглися.

Славився палац розкішною колекцією творів мистецтва та великою бібліотекою. У парку висаджені дерева з усіх кінців Європи та Азії, озерце «Океан та материк», десятки скульптур, доглянуті алеї – все це ставило Кагарлицький парк на один щабель із славетною Софіївкою.

Д. Трощинського і М. Гоголя пов'язували не лише родинні зв'язки, а й давня дружба підтримка. Адже мати письменника, Марія Іванівна, у дівоцтві Косаровська, була племінницею Ганни Матвіївни, дружини рідного брата Дмитра Прокоповича. А батько, Василь Панасович Гоголь-Яновський, працював у Трощинського управителем. За добру службу дістав помешкання у флігелі маєтку в Кибинцях. Там же творив домашній театр, яким і завідував. На його сцені час від часу відбувалися постановки творів його авторства. У ролях – окрім інших акторів-аматорів, дружина та син Микола.

Облаштовуючи парк, упорядники залишили старі дерева неушкодженими, зокрема дуби колишнього пралісу уздовж р. Росава (Салій, 1993). Водночас проклали алеї (Круту, Головну, Доброти), викопаний ставок посеред якого зробили острів і до якого допливали на поромі. За задумом власника, парк мав нагадувати Землю в мініатюрі. Було збудовано палац (1811 р.), 2-поверховий флігель, господарські приміщення. При в'їзді побудована Головна брама з кованого заліза у стилі бароко. На

території парку розміщено 32 античні скульптури. У 1851 р. парк відвідав М. Гоголь. Навіть кілька дубків було висаджено у квітні 1851 року [8]. Після 1865 р. садиба передавалася з рук в руки багатьом господарям, зокрема родинам М'ясникових, Черткових, Толстих.

До нашого часу зберігся штучний ставок з островом, ротонда, Великий і Малий мости, відновлено огорожу всієї території. Встановлено пам'ятні знаки на честь засновника парку, на місці давньоруського городища Торчеськ 11 ст., Головної брами. Дендрофлора парку налічує майже 100 видів дерев та кущів, серед яких: ясен, робінія, гірकोкаштан звичайні, клени гостролистий і польовий, тополя біла. Збереглися дерева: ялини, модрини європейських, сосен чорної, звичайної, Веймутової, псевдотсуги, софори японської, каркаса західного віком бл. 150 р. На території Кагарлицького парку висить ботанічна пам'ятка природи місцевого значення «Дуб Гоголя» [8].

Парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Копилівський» розташований у с. Копилів Макарівського р-ну Київської обл. Пам'ятка пов'язана з історією сім'ї барона фон Мекка, а також трьома великими родинами, творчість яких внесена до скарбниці світової культури – фон Мекк, Давидових і Чайковських. У 1884 р. родина спадкоємця залізничного магната та одного з перших автомобілістів Росії – барона Миколи фон Мекка – придбала садибу. Кілька років знадобилося, щоб поліпшити структуру та підвищити родючість місцевого піщаного ґрунту [3]. У 1888 р. збудована літня дерев'яна дача у стилі «північний, або дачний модерн». Двоповерховий будинок з мансардою і невеликою терасою, дерев'яний, на цегляному цоколі, з баштами, фронтонами, еркерами, додатковими зовнішніми сходами на другий поверх. Будинок збудований за проектом невідомого архітектора з Прибалтики.

Відвідували садибу відомі митці: М. Врубель, Б. Кустодієв, П. Чайковський. Родина фон Мекк виступала у ролі меценатів, надаючи їм матеріальну допомогу [2]. Завдяки перебуванню родини барона М. фон Мекка у 1898 р. із Києва до Копилова було доставлено перший автомобіль. А незабаром від села до Брест-Литовського шосе прокладено дорогу, першу в Копиліві. Вздовж цієї дороги створено тополину алею; побудовано; кінний завод, молочну ферму, млин, водонапірну башту; створено кооперативне товариство, організовано банківське відділення, спеціальний театр у саду.

У січні 1898 р. через несправність димоходів наземна частина будинку згоріла, а з часом будинок відновили (будівництво нового будинку реставратори датують межею XIX–XX ст. [14]. Навколо будинку влаштовано розарій і парк площею 8 га з тополінами, ялиновими і липовими алеями. Створено два штучні ставки, до яких надходила вода з р. Здвиж: один – для потреб маєтку, другий – для місцевих жителів. У парку стояли літні будиночки для хлопчиків, старшої сестри з гувернанткою, «Павільйон» (можливо літня їдальня або більярдна). У своїх спогадах Галина пише, що її Літній будиночок розташований у західній частині парку на схилі. Біля будиночку зростали каштани [3].

Отже, у 1890-х рр. на території парку влаштовані такі елементи: садибний будинок; дитячі будинки; іподром, стрільбище, маніж, парк, розарій та альтанки (білокам'яна, дерев'яна, з кованого металу з ажурним орнаментом), штучне озеро; невеличкий басейн з фонтаном. При створенні алеї з ялини використовували крупномірний матеріал. Алеї парку посипали чистим морським піском, який спеціально привозили [3].

До нашого часу збереглися ялинова та липова алеї. Д. Родічкін у своєму дослідженні припускає, що у закладенні парку брав участь Г. Куфальд, який саме у ті роки створював парк Кенігів у Шарівці, або хтось з його учнів.

Будинок має історико-культурну цінність як зразок дачної забудови заможних дворян кінця XIX ст. Будівля має риси «дачного модерну», характерного для того періоду. Різноманітні елементи і форми будівлі створено у неоруському стилі романтичної архітектури з елементами готики. Будівлю внесено до Державного реєстру архітектурних пам'яток національного значення, однак нині вона у незадовільному стані й потребує реконструкції.

Вивчивши історію та проаналізувавши об'єкти, розташовані на території парку-пам'ятки садово-паркового мистецтва «Копилівський», виявилось три об'єкти, які мають історико-культурну цінність. Серед них: будинок родини фон Мекк (розташований у північній частині парку, у 1889–1890 рр. тут перебував П. Чайковський) як зразок дачної забудови заможних дворян другої пол. XIX ст.; павільйон родини фон Мекк (фундамент); Братське кладовище.

Парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Жорнівський», розміщений у с. Жорнівка Київської обл. Його створено в період 1969–1972 рр. На початковому етапі він мав статус дендрарію з назвою «Ювілейний». 28 лютого 1972 р. рішенням виконкому Київської обласної ради новоствореному парку надано статус парку-пам'ятки садово-паркового мистецтва місцевого значення. Над його проектом працював канд. біол. наук, наук. співробітник Боярської лісової дослідної станції (ЛДС) Гегельський І. Н., а безпосередньо будівництвом парку займався лісничий Жорнівського лісництва Боярської ЛДС Галицький В. С.

Особливим архітектурним елементом парку є влаштовані в балці каскади: 1) каскад «Київський» – створений на честь 25-річчя з дня звільнення м. Києва від німецьких загарбників. На каскаді здійснено імітацію частини пішохідного мосту через р. Дніпро; 2) каскад «Комсомольський» – споруджений на честь комсомольців; 3) каскад «Айсбергів» – влаштований на честь спуску першого в світі атомного криголаму «Ленін» у Північному океані; 4) каскад «Земля-місяць» – присвячений першому польоту людини в космос; 5) каскад «Любові» – закладений на знак любові до країни та світу [12; 112–118].

На сьогодні територія парку-пам'ятки садово-паркового мистецтва місцевого значення «Жорнівський» займає площу 5,2 га і не має чіткої планувальної структури. Ділянка представлена масивом лісопаркового типу, розбитого балкою з розміщеними 5 каскадами. Система доріжок не розгалужена, верхнє покриття їх переважно ґрунтове та асфальтобетонне. Садово-паркові споруди і обладнання у парку «Жорнівський» відсутні. Насадження парку представлено 48 видами та 1 формою деревних рослин [12; 112–118].

Висновки. Київщина є одним із найбільшим туристичним регіоном країни завдяки потужному потенціалу об'єктів пам'яток садово-паркового мистецтва, який є вигідним для розвитку культурно-пізнавальної рекреації та туризму України загалом.

Наведені вище приклади показують, що майже всі парки знаходяться на різних стадіях руйнування, що триває вже багато десятиліть. Адже відновлення пам'яток садово-паркового мистецтва – справа досить витратна, але вона може швидко окупитися і принести прибуток у разі їх використання з туристичною метою.

Для відродження культурної спадщини і її ефективного використання необхідне об'єднання зусиль представників державної і місцевої влади, учених і підприємців. Ті ж приклади підтверджують думку про те, що підтримка держави і різних фондів хоча б полегшує поставлені завдання, але не може замінити підприємницької ініціативи.

На території України подібні об'єкти в туристичній діяльності використовуються недостатньо, відсутній принцип комплексності в їх діяльності. Залучення таких об'єктів до туристичного сектору потребує підтримки з боку місцевої влади і інвестицій в створенні відповідної інфраструктури. Можливості приватного капіталу недооцінені. Тому виявлення і використання нових туристських ресурсів регіонів загалом і, зокрема, пам'яток садово-паркового мистецтва, є важливим для подальшого розвитку туризму в Україні.

Список використаної літератури

1. Алешугіна Н. О. (2012) Зарубіжний досвід відродження старовинних садів як туристичних об'єктів. *Матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф. «Туризм і гостинність в Україні: стан, проблеми, тенденції, перспективи розвитку»*. Черкаси: Брама-Україна. 640 с. С.11–16.
2. Гавлін М. Л. (2001) Династія «железнодорожних королей» фон Мекк. *Економическая история. Обзорение*. под ред. Л. И. Бородинки. (7). Москва С. 133–152.
3. Галина фон Мекк. Как я их помню. (1999) пер. с англ. А. Никитина. Москва: Фонд им. Сытина. 488 с.
4. Гетьман В. І. (2002) Екотуризм у національних природних парках. *Туристично-краєзнавчі дослідження*. (4) Київ. С. 308–335.
5. Дзиба А. А., Щербуняєва О. В. (2017) Цінність та функціональне зонування парку-пам'ятки садово-паркового мистецтва «Копилівський» (Київська область). *Лісове і садово-паркове господарство*. (12).
6. Етимологічний словник української мови: у 7 т. (1989): т. 4: Н–П / укл.: Р. В. Болдирев та ін.; ред. тому: В. Т. Коломієць, В. Г. Склярєнко; редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) та ін. Київ: Наук. думка. Т. 4: Н–П. 656 с.
7. Історія міст і сіл Української РСР. (1971) Київська область / Ф. М. Рудич (гол. ред. колеґії) та ін. Київ: Гол. ред. УРЕ. 792 с.
8. Кагарлицький район (2009) Київщина Туристична. *Путівник*. Київ: «Світ успіху».
9. К-н (NN). (1892) Очерк деятельности П.А. Кочубея по лесоразведению в Полтавской губернии. Киев: Тип. С. В. Кульженко. 30 с.
10. Копилів, дача родини фон Мекк, церква св. Петра та Павла (2019) Відновлено з: <http://www.travelua.com.ua/ki%D1%97vshhina/makarivskij/kopiliv.html>.
11. Кучерявий В. П. (2003) Старовинні парки Львівщини. *Старовинні парки та проблеми їх збереження: матеріали II міжнар. наук.-практ. конф.*: м. Біла церква. Київ: Фітосоціоцентр. С. 35–37.
12. Кушнір А. І., Суханова О. А., Снігир Ю. Ю. (2015) Етапи становлення та сучасний стан насаджень парку-пам'ятки садово-паркового мистецтва місцевого значення «Жорнівський». *Лісове і садово-паркове господарство*. (7). С. 112–118.
13. Липа О. Л. (1969) Заповідники та пам'ятки природи України: реєстр-довідник. Київ: Урожай. 186 с.
14. Парк (1970–1980). *Словник української мови*: в 11 т. Київ: Наук. думка.
15. Попович С. Ю., Корінько О. М., Клименко Ю. О. (2011) Заповідне паркознавство. Навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан. 320 с.

16. Родічкін І. (2009) Старовинні маєтки України. Київ: Мистецтво. 384 с.
17. Салій О. (1993) Жар-птиця Кагарлицького парку. Художньо-історичні оповіді. Київ: Будівельник. 104 с.

References

1. Alieshuhina N. O. (2012) Zarubizhnyi dosvid vidrozhennia starovynnykh sadyb yak turystychnykh ob'ektiv. Materialy I Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Turyzm i hostynnist v Ukraini: stan, problemy, tendentsii, perspektyvy rozvytku» Cherkasy: Brama-Ukraina. 640 P.11–16. (In Ukrainian)
2. Gavlin M. L. (2001) Dinastija «zheleznodorozhnyh korolej» fon Mekk. Jekonomicheskaja istorija. Obozrenie. pod red. L. I. Borodkina. (7). M. P. 133–152. (in Russian)
3. Galina fon Mekk. Kak ja ih pomnju. (1999) per. s angl. A. Nikitina. M.: Fond im. Sytina. 488 p. (in Russian)
4. Hetman V. I. (2002) Ekoturyzm u natsionalnykh pryrodnykh parkakh. Turystychno-kraieznavchi doslidzhennia. (4) K. pp. 308–335. (In Ukrainian)
5. Dzyba A. A., Shchebuniaieva O. V. (2017) Tsinnist ta funktsionalne zonuвання парку-пам'ятки садово-паркового мистецтва «Копилівський» (Київська область). Lisove i sadovo-parkove hospodarstvo. (12). (In Ukrainian)
6. Etymolohichni slovnyk ukrainskoi movy: u 7 t. (1989): t. 4: N-P / ukl.: R. V. Boldyriev ta in.; red. tomu: V. T. Kolomiets, V. H. Skliarenko; redkol.: O. S. Melnychuk (hol. red.) ta in. K.: Naukova dumka. T. 4: N-P. 656 p. (In Ukrainian)
7. Istoriia mist i sil Ukrainskoi RSR. (1971) Kyivska oblast / F. M. Rudych (holova red. kolehii) ta in. K.: Holovna redaktsiia URE. 792 p. (In Ukrainian)
8. Kaharlytskyi raion (2009) Kyivshchyna Turystychna. Putivnyk. K.: «Svit uspihu». (In Ukrainian)
9. K-n (NN). (1892) Ocherk dejatel'nosti P.A. Kochubeja po lesorazvedeniju v Poltavskoj gubernii. K.: Tip. S. V. Kul'zhenko. 30 p. (in Russian)
10. Kopyliv, dacha rodyny fon Mekk, tserkva sv. Petra ta Pavla (2019) Retrieved from: <http://www.travelua.com.ua/ki%D1%97vshhina/makarivskij/kopiliv.html>. (In Ukrainian)
11. Kucheriavyi V. P. (2003) Starovynni parky Lvivshchyny. Starovynni parky ta problemy yikh zberezhenia: materialy II mizhnar. nauk.-prakt. Konferentsii: m. Bila tserkva. K.: Fitosotsiotsentr. pp. 35–37. (In Ukrainian)
12. Kushnir A. I., Sukhanova O. A., Snihyr Yu. Yu. (2015) Etapy stanovlennia ta suchasnyi stan nasadzen parku-pam'iatky sadovo-parkovoho mystetstva mistsevoho znachennia «Zhornivskiy». Lisove i sadovo-parkove hospodarstvo. (7). (In Ukrainian)
13. Lypa O. L. (1969) Zapovidnyky ta pam'iatky pryrody Ukrainy: reiestr-dovidnyk. K.: Urozhai. 186 p. (In Ukrainian)
14. Park (1970-1980). *Slovnyk ukrainskoi movy*: v 11 t. K.: Naukova dumka. (In Ukrainian)
15. Popovych S. Yu., Korinko O. M., Klymenko Yu. O. (2011) Zapovidne parkoznavstvo. Navchalnyi posibnyk. Ternopil: Navchalna knyha. Bohdan. 320 p. (In Ukrainian)
16. Rodichkin I. (2009) Starovynni maietky Ukrainy. K.:Mystetstvo. 384 p. (In Ukrainian)
17. Saliy O. (1993) Zhar-ptytsia Kaharlytskoho parku. Khudozhno-istorychni opovidi. K.: «Budivelnik». 104 p. (In Ukrainian)

ПАРКИ-ПАМ'ЯТНИКИ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА КИЕВЩИНЫ КАК ТУРИСТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ

Вишневская Галина Георгиевна – кандидат культурологии, PhD,
доцент кафедры международного туризма,
Киевский университет культуры, г. Киев

Булгакова Наталья - ассистент кафедры гостинично-ресторанного и
туристического бизнеса, Киевский национальный университет
культуры и искусств, г. Киев

Исследуются памятники садово-паркового искусства Киевщины. К объектам природно-заповедного фонда Киевской области относятся 14 парков-памятников садово-паркового искусства. Исследуется история возникновения парков: парка общегосударственного значения «Згуровский», Кагарлицкого парка, парка местного значения «Копыловское», парка местного значения «Жорновский». Каждый парк имеет свое прошлое, связанное с историческими событиями, выдающимися личностями, которые его посещали, легендами и рассказами.

Ключевые слова: парк, памятники садово-паркового искусства, Киевщина, инновации, рекреация, туризм.

PARKS-MONUMENTS OF LANDSCAPE GARDENING ART OF THE KIEV REGION AS A TOURIST ATTRACTION

Vyshnevskaya Halyna – Ph.D. in Culturjlogy,
associate professor of the department of Tourism of the
Kiev University of Culture

Bulgakova Nataliya – university educator, department of hotel, restaurant and tourist business, Kyiv National
University of Culture and Arts

The article explores the monuments of landscape gardening art in the Kiev region. The objects of the nature reserve fund of the Kiev region include 14 parks and monuments of landscape gardening art. The article explores the history of the parks: the national park «Zgurovsky», the Kagarlitsky park, the local park «Kopylovskoye», the local park «Zhornovsky». Each park has its own past, connected with historical events, outstanding personalities who visited it, legends and stories.

Key words: park, monuments of landscape gardening art, Kyiv region, innovations, recreation, tourism.

UDC 379.85

PARKS-MONUMENTS OF LANDSCAPE GARDENING ART OF THE KIEV REGION AS A TOURIST ATTRACTION

Vyshnevska Halyna – Ph.D. in Culturjlogy, associate professor of the department of Tourism of the Kiev University of Culture, Kyiv

Bulgakova Nataliya – university educator, department of hotel, restaurant and tourist business, Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv

Abstract. The article explores the monuments of landscape gardening art in the Kiev region. The objects of the nature reserve fund of the Kiev region include 14 parks and monuments of landscape gardening art. The article explores the history of the parks: the national park «Zgurovsky», the Kagarlitsky park, the local park «Kopylovskoye», the local park «Zhornovsky». Each park has its own past, connected with historical events, outstanding personalities who visited it, legends and stories.

Research methodology. The author uses, as a methodological basis for this study, the principles and methods of a culturological approach to the analysis of numerous publications that relate to monuments of landscape gardening art.

Results. On the territory of Ukraine, such facilities are not used enough in tourism, there is no principle of complexity in their activities. Attracting such facilities to the tourism sector requires support from local authorities and investment in the creation of appropriate infrastructure. Opportunities for private capital are underestimated. Therefore, the discovery and use of new tourist resources of the regions in general and, in particular, monuments of landscape art, is important for the further development of tourism in Ukraine.

Novelty. It is noted that the Kiev region is one of the most powerful tourist regions of the country due to the great potential for the existence of monuments of landscape gardening art. The above examples suggest that almost all parks are in varying degrees of destruction, which occurs over many decades. The revival of monuments of landscape gardening art is quite expensive, but it can quickly pay off and make a profit if they are used for tourism purposes.

Key words: park, monuments of landscape gardening art, Kyiv region, innovations, recreation, tourism.

Надійшла до редакції 18.06.2020 р.

УДК 008:72.03

ПРОГРАМА РОЗПИСУ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМУ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Хлистун Юлія Ігорівна – аспірантка,
Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля,
м. Сєвєродонецьк,
<http://orcid.org/0000-0003-3169-6760>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.387>
julittain@gmail.com

Висвітлюється проблема визначення поняття «програма розпису православного храму» в контексті культурології, а також співвідношення термінів «програма», «система» і «схема» розпису православного храму. Приділяється увага факторам, що безпосередньо впливають на формування програми храмового розпису. Із точки зору різних наукових підходів дослідників розкривається призначення монументального живопису, звертається увага на те, як впливає час на особливості сприйняття храмового розпису.

Ключові слова: програма розпису православного храму, монументальний живопис, розпис, простір храму, православний храм, іконографічна програма.

Постановка проблеми. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. в Україні відзначено початком великих монументально-декоративних робіт, пов'язаних із відновленням старовинних храмів і зведенням нових із необхідністю їх художнього оздоблення. Засади, на яких відбувається формування таких монументально-декоративних ансамблів (особливо після тривалого періоду занепаду храмового будівництва та оздоблення), вимагають науково-теоретичного осмислення. Відомо, що призначення розпису в храмі значно відрізняється від призначення ікони. Храмовий розпис є комплексом канонічно взаємопов'язаних сюжетів. У сучасних культурологічних дослідженнях термін «програма розпису храму» мало вивчений, іноді він має суперечливе і не чітке визначення, що вимагає його уточнення. Також потребують

уточнення й терміни «система» і «схема» розпису храму, чим і обумовлюється вибір теми дослідження, його актуальність і наукова доцільність.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичною базою даного дослідження стали роботи П. Флоренського, О. Демуса, В. Лазарева. Серед робіт сучасних дослідників, особливо тих, хто аналізує храмовий розпис, треба назвати роботи М. Давидової, Д. Гребеннікової, Н. Кузнєцова, В. Сараб'янова, П. Касаткіна, Т. Нікітіної та ін.

Метою статті є розкриття поняття «програма розпису православного храму» в контексті культурології, а також виявлення факторів, що впливають на формування програми розпису православного храму.

Виклад матеріалу дослідження. Храмовий розпис є одним з основних способів оздоблення храму разом з іконами, але призначення розпису в храмі значно відрізняється від призначення ікони. Ікона підкоряється своїм законам зображення і є автономною, тобто не прив'язана до певного місця. В той же час храмовий розпис є комплексом взаємопов'язаних сюжетів, який розкривається, коли людина проходить крізь храм. Храмовий розпис ще називають диханням храму. Розпис, образно кажучи, це те, що стіни храму розповіли б, якби вони могли говорити. В порівнянні з іконописом монументальний живопис – більш динамічне мистецтво, безпосередньо пов'язане з ходом всієї церковної служби [1; 217].

Вивчаючи церковний монументальний живопис, необхідно розглядати складові літургійного простору храму в синтезі. Лише таким чином можна зрозуміти мову храмового розпису. досягнути її глибинний богословський сенс.

Індивідуальна програма розпису для кожного храму відповідає певній богословської програмі, але є й загальна схема в облаштуванні розписів, що визначена церковним каноном і має свої смислові акценти.

Перш за все, розпис храму є втіленням тієї чи іншої програми, що відповідає призначенню храму (кафедральний собор епархії, госпітальний храм, храм-сповідальня, храм-гробниця, домовна церква та ін.). Відомий австрійський історик мистецтва О. Демус зазначав: «У випадку з оздобленням храму – в тій галузі, в якій візантійське мистецтво досягло чи не найбільших його висот – кожний окремих елемент є частиною органічного, неподільного, побудованого на підставі відповідних принципів. Як здається, в класичний період середньо візантійського мистецтва – з кінця IX до кінця XI ст. – ці принципи утворюють напрочуд узгоджену структуру, в якій деякі параметри допустимі і навіть необхідні, тоді як інших уникають, тому що не вважають за потрібне їх враховувати. Ця система не була суто формальною – для її створення богослов потрібен був не менше, ніж художник» [3].

Храмові розписи є частиною богослужіння і повинні служити для організації літургійного простору храму. Поняття «організація простору» вперше ввів священник П. Флоренський, коли читав лекції (у ВХУТЕМАСі) на початку 1920-х рр.: «Всю культуру можна трактувати як діяльність з організації простору» [11]. А в своїх лекціях з історії та філософії мистецтва він зазначав: «Але якщо я хочу з вашого твору сприйняти те, що ви хотіли дати, тоді я повинен перенести це на простір, тому що завдання мистецтва – організувати простір. Якщо я збережуся, то я не сприйму роботу як таку, але прийму чуттєвий матеріал її» [12; 86].

Питання організації простору є важливим у вивченні програми розпису православної церкви з точки зору культурології. Аналізуючи загальні культурні закони організації простору, можна визначити канони і принципи, характерні для розробки програми храмового розпису.

У культурології питання про структурування та організацію простору пов'язане, перш за все, з пошуком того фундаментального структурного елемента, базової складової, яка є об'єднуючою в тій чи іншій системі координат. Серед варіантів вирішення цього питання називають, наприклад, знаки/символи, мову; традиції, звичаї, цінності/сенси/ідеї. На думку П. Касаткіна, незважаючи на значну мінливість у даному питанні, саме цінності є провідним, фундаментальним і структуруючим елементом в організації простору. [4; 146]. За цією ідеєю розписи знаходяться в ієрархічному підпорядкуванні, створюючи внутрішній літургійний простір храму. М. Давидова пропонує таке визначення терміну «програма розпису» храму: «Програма розписів – це поєднання канонічних зображень, підпорядкованих принципу просторо-символічної ієрархії храмового інтер'єру» [2; 121].

Розписи влаштовуються відповідно до поділу храму на «горні» і «дольні» складові: «горні» займають верхній підкупольний простір (купол і барабан) і символізують небесну сферу, а «дольні» – нижню основну частину храму і символізують земний світ. Також ієрархічне підпорядкування зображень відбувається під час руху через храм із заходу на схід: від притвора до вівтаря. Водночас зростає значення зображених сюжетів (подій, особистостей), бо саме розташування храму вівтарем на схід відповідає ідеї – пливти від темряви до світла (тобто пливти із заходу на схід; у християнській культурі схід є аналогом світла).

М. Давидова визначає три змістовні плани програми храмового розпису: перший – спільний для хрестово-купольного храму; другий – більш індивідуальний, пов'язаний з розкриттям головних православних догматів, наприклад, про Трійцю, про втілення Бога; третій визначається побажаннями замовника (вибір певних святих, поминальне значення церкви, вибір аналога для іконічної імітації тощо) [2; 121].

Т. Нікітіна поділяє поняття «програми» розпису храму та «систему» розпису храму: «Поняття «система розпису» охоплює ідеологічний взаємозв'язок і підпорядкування сюжетів і сюжетних циклів в межах єдиного стінописного комплексу і в цьому наближається до поняття “програма розпису”. Однак, якщо програмою є задумка, концепція, найчастіше не зафіксована в письмових джерелах, то система розпису являє собою видимий результат втілення програми, це художній факт і особливий вид історичного документу» [8]. Таким чином, за думкою Т. Нікітіної, «система розпису» і «програма розпису» співвідносяться між собою як даність і заданість. Тобто програма розпису храму – це ідеал, до якого потрібно прагнути, а система розпису храму – це реальний отриманий результат.

Поняття «програма» розпису не слід плутати з поняттям «схема». Схема є однією зі складових загальної «програми» храмового розпису. М. Давидова дає досить чітке визначення поняття «схема»: «Програму розписів для певної ієрархічної зони можна назвати схемою. Схема – це сукупність канонічних сюжетів і зображень, призначених для певної (ієрархічної) зони храму (вівтарна апсида, купольна скупія, західна стіна та інше). Схема характеризується мінливістю в рамках стійкого алгоритму канонічної сумісності і розташування образів» [2; 122].

Таким чином, схема є так званою одиницею в програмі храмового розпису. П. Флоренський наголошував на важливості виділення одного елемента із загальної організації простору: «Питання в тому, як саме відбувається процес організації простору, тобто з чого він починається, що є його скелетом, тобто, іншими словами, про композицію». Далі він наголошує на тому, що є першим кроком у мистецтві стосовно організації простору: «Необхідна ізоляція. Ізоляція є самий перший крок ... в усіх мистецтвах. Це є виділення якоїсь конкретної чуттєвої сфери для того, щоб продовжувати працювати над нею». На наступному етапі вже вносяться деякі елементи нашого ставлення до звичайного простору: «До сих пір ми розділяли, тепер ми виробляємо якийсь зв'язок, але за тими базовими ознаками, без яких цього не розуміємо. Це те, що називаємо композицією, це ключ до наближення до цього простору» [12; 86].

Цілісність, зв'язок, спадкоємність і структурність характерні як для храмового розпису, так і для будь-якої іншої частини культурного простору. Всі зображення в храмі пов'язані за змістом як всередині схеми, так і в рамках загальної програми розпису храму, створюючи ансамбль монументального розпису. О. Демус наголошував: «Ансамбль візантійського монументального живопису значно втратить, якщо розглядати його як суму окремих композицій. Ці композиції не були задумані як самостійні твори. Їх творці, в першу чергу, були стурбовані взаємозв'язком між образами один з одним, з архітектурним обрамленням і з глядачем» [3].

У своєму дослідженні Д. Гребеннікова зазначає, що при створенні конкретних іконографічних програм вибір схеми може супроводжуватися її новим осмисленням і творчою інтерпретацією в контексті богослужіння, духовно-мистецької атмосфери, місцевих традицій і культурно-історичної ситуації [1; 216].

Храмовий розпис формує видимий і невидимий (містичний) простір, який, впливаючи на людину, налаштовує її до молитви, зводячи її в світ горній. Багато в чому саме завдяки розписам, у людини, яка прийшла до храму, створюється відчуття живої присутності Бога і святих тут і зараз. Вона стає очевидцем священних подій і співрозмовником зображених святих. Він не відрізаний від них, але фізично включений у величезний образ храму, оточений сонмом святих, бере участь у заходах, які спостерігає». [3; 30].

Розглянемо на історичному прикладі класичну систему розпису православного храму. Із збережених описів розпису храму найдавніший датується серединою IX ст. та належить Константинопольському патріарху Фотію. В одній зі своїх проповідей він описав розпис нового храму, побудованого при ньому в імператорському палаці. Згідно з цим описом, в куполі зображений Христос Всемогутній в медальйоні в оточенні архангелів: «Храм Фотій сприймає як “інше небо” на землі, як “житло Бога”. У цьому храмі, подібно василевсу, панує Христос, чие поміщене в медальйоні зображення прикрашає купол. Христос поданий у вигляді Пантократора, або Вседержителя: “... повний турботи про людей, він дивиться на землю і обмірковує розпорядок і образ правління”. Пантократор оточений ангелами, які, подібно до правоохоронців, охороняють його, утворюючи почесний ескорт» [6; 62–63]. У консі вівтаря – Богоматір Оранта. Крім того, в храмі були численні образи святих: праотців, пророків, апостолів і мучеників. Він не згадав сцени, що зображують євангельські події (дванадесять свята), хоча вони також можуть бути включені в розпис храму [6; 63].

Відомо, що до середини IX ст. уже склалася струнка богословська та художня система монументального церковного розпису. Водночас у православній культовій архітектурі панував хрестово-купольний тип храму. Продумана система розпису (фресок) відповідала архітектурі будівлі і складала з нею єдине ціле.

I. Стець наголошує на важливості архітектури храму у вирішенні монументально-живописного ансамблю. Оскільки православна церква є найбільш «відкритою», свідомою, продуманою системою смислів, в той же час вона є складним символом [10; 78–79].

На думку Д. Гребеннікової, для досягнення гармонійного зв'язку між архітектурою і настінним живописом, в ідеалі розпис повинен виконуватися в єдиній системі кольору з використанням єдиного арсеналу живописних, композиційних і декоративних прийомів. У створенні фрескового ансамблю використовуються найрізноманітніші засоби: єдність і підпорядкування пропорцій, ритм, контраст тощо. Підпорядкованість усіх елементів внутрішнього простору архітектури породжує гармонійний зв'язок між архітектурою та монументальним живописом [1; 215].

Н. Кузнецов наголошує, що принципи взаємозв'язку внутрішнього простору храму з монументальним живописом обумовлені, в першу чергу, іконописом, масштабом, колоритом та пластикою монументальних композицій. А визначальним етапом в проектуванні настінного розпису православного храму дослідник вважає знаходження співвідношення монументального живопису та архітектури храму [5; 216–217].

Розглянемо приклад «класичної» програми розпису храму, за зразком якого слідували іконописці Стародавньої Русі, а також інших православних країн. Оскільки пам'ятники Константинополю середньовізантійської епохи втрачені, найцікавішими є три мозаїчні ансамблі XI ст.: це собор монастиря Осіос Лукас у Фокіді (1030–1040 рр.), храм Неа Моні на острові Хіос (близько 1045 р.) і монастир Дафні (близько 1100 р.). Інтер'єрами цих храмів є квадратний простір (наос), вкритий куполом на тропках. В Осіос Лукас і Дафні наос оточений галереями з хорами. Зі сходу до наосу примикає вівтар, що складається з віми і апсу. Із заходу храм закінчується одним або двома притворами.

Іконографічна програма цих трьох ансамблів схожа: в куполі знаходиться Христос Всемогутній, поясний в медальйоні. В Осіос Лукас Христос оточений архангелами і Богоматір'ю; у барабані купола між вікнами є пророки; у конхе вівтаря в Осіос Лукас збереглася фігура тронної Богоматері з Немовлям на колінах (аналогічна постать IX ст. збереглася у вівтарі Софії Константинопольської); в Осіос Лукас на бокових хрестових сводах розташовані медальйони з ангелами. У деяких нішах вівтаря і храму – святителі. В західній частині храму на склепіннях під хорами зображені ростові і поясні в медальйонах фігури преподобних. Особливий набір святих разом із місцевим преподобним Лукою зображений на стінах притвору [6].

Основний іконографічний зміст візантійської системи розпису продовжував служити зразком для пізнішого монументального мистецтва православних країн, зокрема в розписах давньоруських храмів, незважаючи на всі нововведення наступних століть.

Розглядаючи програму храмового розпису як культурологічну проблему, слід враховувати, що культура як соціально-духовне явище тісно пов'язана з часом свого існування. Однак, з іншого боку, культура має ретроспективний характер: вона повторюється на кожному новому етапі розвитку людства. Звичайно, це характерно і для монументального церковного живопису. У програмах розписів сучасних храмів присутнє і те, що їх об'єднує з давніми візантійськими храмами, і деякі нововведення, характерні для сучасності.

У XXI ст. храми почали розписувати в стилі 3D. Так, наприклад, у 2018 р. у візантійському стилі в Ревді завершили розпис вівтаря храму в ім'я Архістратиґа Божого Михаїла. Цей храм хрестово-купольний, одноглавий, двопрестольний, трінальний, чотирьохстовпний. Зображення тут розташовані по канону. На вівтарі зображені святі, отці церкви, праведники. У консі вівтарної апсиди – величезне зображення Богородиці з ангелами.

Христос Всемогутній зображений у підкупольному просторі. На нижньому краю сфери є серафими, в барабані – архангели, апостоли і пророки трохи нижче. На вітрилах художники зображували святих євангелістів – Матвія, Марка, Луку та Іоана. Верхня частина стін присвячена життю Ісуса Христа: дванадцятьма святам, сценам із дитинства Спасителя, притчам та чудесам. У нижньому ярусі є фігури мучеників, святителів, князів, воїнів, святих, найбільш шанованих у цій парафії. Художник враховує форму поверхні, щоб зображення виглядало об'ємно. Завдяки ефекту 3D простір вівтаря значно збільшується в глибину, стаючи тривимірним. Людина в храмі не просто дивиться на зображення збоку, а ніби бере участь у написаних сценах.

Слід зазначити, що 3D-ефект використовується для збільшення простору, але святі зображені не за принципами реалістичного подання людської фігури, а в канонічному візантійському стилі, в

якому зображення людей мають навіть певну ірраціональність: обличчя передані індивідуально, портретно, чітко, а тіла – плоскі та схематичні. Отже, розпис залишається канонічним, сучасні нововведення в монументальному мистецтві стосуються лише форми, але не впливають на суть.

Таким чином, храмовий розпис являє собою образ світу, який може включати історію (Священна історія, історія Церкви і країни, створення світу та його кінець), може символічно передати будову та ієрархію світу, нести благовість, відображати історію спасіння Словом. Розпис – це своєрідна «книга», з якої людина отримує живлення для розуму і серця.

Висновки. На підставі проведеного дослідження вдалося встановити, що програма розпису православного храму – це поєднання канонічних зображень, підпорядкованих принципу просторо-символічної ієрархії храмового інтер'єру. Система розпису православного храму – це видимий результат утілення його програми розпису. Схема розпису православного храму – це сукупність канонічних сюжетів і зображень, призначених для певної (ієрархічної) зони храму (вівтарна апсида, купольна скупія, західна стіна та інше), схема є так званою одиницею в програмі храмового розпису.

Храмовий розпис відіграє не лише декоративну, або повчальну функцію, але, перш за все, рятівну, адже людина, що прийшла до храму, сама стає співучасником тих чи інших подій священної історії. Програма храмового розпису є комплексом взаємопов'язаних іконографічних сюжетів і базується на принципах, притаманних організації культурного простору (наприклад, архітектонічність, ієрархічність). На формування програми розпису (живопису) впливає архітектура храму, богословський сенс призначення храму, побажання замовника, раніше створений зразок, обраний для наслідування, духовно-мистецька атмосфера, місцеві традиції та культурно-історична ситуація. В результаті цих факторів виникають численні варіанти, своєрідні іконографічні та художні рішення. Вперше програма храмового розпису, яка з'явилася у Візантії, служила зразком для пізнішого монументального мистецтва православних, зокрема, давньоруських храмів.

Список використаної літератури

1. Гребенникова Д. А. Монументальная живопись в пространстве православного храма. Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. № 3, 2008.
2. Давидова М. Г. Значение термина «программа росписей» для церковного монументального искусства. Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства Москва, 2015. Вып. 3 (19).
3. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. Пер. с англ. Э.С. Смирновой. ред. и сост. А.С. Преображенский. Москва, 2001.
4. Касаткин П. И. Культурное пространство: аксиологический аспект. Проблемы культурологии. № 4. Москва, 2017.
5. Кузнецов Н. Г. Изучение и анализ композиционных особенностей проектирования настенной росписи православного храма. Мир науки, культуры, образования. № 5 (66) 2017.
6. Лазарев В. Н. История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986.
7. Лазарев В. Н. Система живописной декорации Византийских храмов IX–XI вв. Лазарев В. Н. Византийская живопись. Москва, 1971. С. 96–97.
8. Никитина Т. Л. Принципы формирования системы храмовых росписей в русском искусстве 1670–1680-х годов. Москва, 2011.
9. Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. Москва : ПСТГУ, 2007.
10. Стець И. М. Символизм и архитектурно-пространственная среда. Символика православного храма. Вестник ПсковГУ. Труды Псков. политех. ин-та. № 11.1. Псков, 2007.
11. Флоренский П. А. Соч. в 4-х т.: Т. 3 (2) / Сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой; ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев). Москва: Мысль, 623, [1]. 2000.
12. Флоренский П. А. История и философия искусства. Москва: Мысль, 2000.

References

1. Hrebennykova D. A. Monumentalnaia zhyvopys v prostranstve pravoslavnoho khrama. Vestnyk KHU ym. N. A. Nekrasova. № 3, 2008.
2. Davydova M. H. Znachenye termyna «prohramma rospysej» dlia tserkovnoho monumentalnoho yskusstva. Vestnyk PSTHU Seryia V. Voprosy ystoryy u teoryy khrystyanskooho yskusstva Moskva, 2015. Vyр. 3 (19).
3. Demus O. Mozayky vyzantyiskykh khramov. Pryntsyry monumentalnoho yskusstva Vyzantyy. Per. s anhl. Э. S. Smyrnovoi. red. y sost. A. S. Preobrazhenskyi. Moskva, 2001.
4. Kasatkin P. Y. Kulturnoe prostranstvo: akxyolohychesky aspekt. Problemy kulturolohyy. № 4. Moskva, 2017.
5. Kuznetsov N. H. Yzuchenye y analiz kompozytsyonnykh osobennostej proektyrovanyia nastennoi rospysy pravoslavnoho khrama. Myr nauky, kultury, obrazovanyia. № 5 (66) 2017.
6. Lazarev V. N. Ystoryia vyzantyskoi zhyvopysy. Moskva: Yskusstvo, 1986.
7. Lazarev V. N. Systema zhyvopysnoi dekoratsyy Vyzantyskykh khramov IX–XI vv. Lazarev V. N. Vyzantyskaia zhyvopys. Moskva, 1971. S. 96–97.
8. Nykыtyna T. L. Pryntsyry formyrovanyia systemy khramovykh rospysej v russkom yskusstve 1670–1680-x hodov. Moskva, 2011.

9. Sarabianov V. D., Smyrnova Э. S. Ystoryia drevnerusskoi zhyvopysy. Moskva : PSTHU, 2007.
10. Stets Y. M. Symvolyzm y arkhytekturno-prostranstvennaia sreda. Symvolyka pravoslavnoho khrama. Vestnyk Pskov HU. Trudu Pskov. polytekh. yn-ta. № 11.1. Pskov, 2007.
11. Florenskiy P. A. Soch. v 4-kh t.: T. 3 (2) / Sost. yhumena Andronyka (A. S. Trubacheva), P. V. Florenskoho, M. S. Trubachevoi; red. yhumen Andronyk (A. S. Trubachev). Moskva: Musl, 623, [1]. 2000.
12. Florenskiy P. A. Ystoryia y fylosofyia ykusstva. Moskva: Mysl, 2000.

ПРОГРАММА РОСПИСИ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Хлистун Юлия Игоревна – аспірантка,
Восточноукраинский национальный университет им. В. Даля, г. Северодонецк

Освещается проблема определения понятия «программа росписи православного храма» в контексте культурологии, а также соотношение терминов «программа», «система» и «схема» росписи православного храма. Уделяется внимание факторам, непосредственно влияющим на формирование программы храмовой росписи. В статье с точки зрения различных научных подходов раскрывается назначения монументальной живописи, обращается внимание на то, как влияет время на особенности храмовой росписи.

Ключевые слова: программа росписи православного храма, монументальная живопись, роспись, пространство храма, православный храм, иконографическая программа.

THE ORTHODOX TEMPLE PAINTING PROGRAM AS A CULTURAL PROBLEM

Khlistun Yulia – postgraduate student
East Ukrainian National University named after Vladimir Dahl
Severodonetsk city, Ukraine

The problem of definition of the concept «program of painting of an Orthodox church» in the context of cultural studies is covered, as well as the relationship of the terms «program», «system» and «scheme» of painting of an Orthodox church. Attention is paid to the factors that directly affect the formation of the program of temple painting. The article from the point of view of various scientific approaches reveals the purpose of monumental painting, draws attention to how time affects the features of temple painting.

Key words: program of painting of orthodox church, monumental painting, painting, space of church, orthodox church, iconographic program.

UDC 008:72.03

THE ORTHODOX TEMPLE PAINTING PROGRAM AS A CULTURAL PROBLEM

Khlistun Yulia – postgraduate student
East Ukrainian National University named after Vladimir Dahl
Severodonetsk city, Ukraine

Abstract. The research is devoted to the problem of defining the concept of «painting program for an Orthodox church» in the context of cultural studies. The article draws attention to how time affects the features of the temple painting. The relevance of this problem lies in the fact that in modern culturological studies the term «program of painting a temple» has been little studied, sometimes it has a contradictory and not quite clear definition, which requires clarification.

The aim of this article is to disclose the concept of «temple painting program» in the context of cultural studies, as well as to determine the factors influencing the formation of the «temple painting program».

Conclusion. Based on the study, it was established that the painting program of the Orthodox Church is a combination of canonical images subject to the principle of spatial-symbolic hierarchy of the church interior, the painting system of the Orthodox Church is a visible result of its painting program, the scheme is a set of canonical plots and images, designed for a specific (hierarchical) area of the temple (altar apse, domed sculpture, west wall, etc.), the scheme is the so-called unit in the program of temple painting.

The temple painting plays not only a decorative, or even teaching function, but, above all, a saving one, since a person who comes to the temple himself becomes an accomplice of certain events of sacred history. The temple painting program is a complex of interconnected iconographic subjects and is built according to the principles inherent in the organization of cultural space (for example, architectonicity, hierarchy). The formation of the painting program is influenced by the architecture of the temple, the theological meaning of the purpose of the temple, the wishes of the customer, the previously created sample chosen for imitation, the spiritual and artistic atmosphere, local traditions and the cultural and historical situation. As a result of these factors, there are numerous options, original iconographic and artistic solutions. The temple painting program that first appeared in Byzantium served as a model for the later monumental art of ancient Russian temples.

Key words: program of painting of orthodox church, monumental painting, painting, space of church, orthodox church, iconographic program.

Надійшла до редакції 1.10.2020 р.

УДК 7.025:008

СУЧАСНА РЕСТАВРАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ : ОСНОВНІ НАПРЯМИ, ЗАВДАННЯ ТА ПРІОРИТЕТИ

Рішняк Олег Богданович – керівник відділу реставрації живопису
ДП «Інститут «Укрзахідпроектреставрація», м. Львів
<http://orcid.org/0000-0002-2423-4843>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.388>
olegrishnyak@ukr.net

Стаття присвячена розгляду основних напрямів сучасної реставраційної діяльності, зокрема превентивній та інвазивній консерваціям, а також реставрації. Сформульовано основні завдання кожного напрямку, визначено передумови практичного проведення окресленого кола заходів та проаналізовано їхній вплив на об'єкт реставрації. Звернено увагу на важливе значення превентивної консервації для сфери охорони світової культурної спадщини та недостатнє використання напрацювань цього напрямку в українській реставраційній справі.

Ключові слова: реставраційна діяльність, превентивна консервація, консервація, реставрація, пам'ятка, твір мистецтва.

Постановка проблеми. Аналіз існуючих у сучасній світовій практиці шляхів розвитку реставраційної науки є важливим для усвідомлення діапазону її можливостей, а також правильного вибору практичних заходів у конкретних ситуаціях. Наголошення на пріоритетності превентивної консервації, необхідності усвідомлення її ефективності та переваг, повинно спонукати до перегляду деяких усталених підходів в українській пам'яткоохоронній галузі.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасній світовій реставраційній справі існує три основних напрями проведення реставраційних заходів: превентивна консервація, консервація та реставрація. Питанням превентивної консервації присвячено чимало наукових статей, з яких виділяються праці Р. Волера [13] і С. Міхальські [13], К. Кейпла [7] та ін. Особливу цінність має робота з менеджменту ризиків Дж. Ешлі-Сміта [6]. Інші два напрями, консервація та реставрація, є добре висвітлені у публікаціях Ю. Боброва [1] та В. Цитовича [5].

Метою статті є висвітлення світових тенденцій розвитку реставраційної діяльності, аналіз її основних напрямів та можливостей їх застосування в українській пам'яткоохоронній сфері.

Вклад основного матеріалу. Реставрація як наукова дисципліна поєднує у собі теоретичну базу і практичну діяльність. Усі практичні заходи реставраційної діяльності спрямовані на об'єкт реставрації і впливають на його матеріальну і нематеріальну структури, забезпечуючи тривале існування мистецького твору в часі. Сьогодні практична реставрація розвивається у трьох основних напрямках, кожен з яких передбачає окремий комплекс заходів і процесів. Це превентивна консервація, консервація і реставрація. Розвиток цих напрямів зумовлений як здобутками науково-технічного поступу, так і усвідомленням суспільством необхідності ефективного збереження культурної спадщини.

Превентивна консервація полягає «у непрямих діях спрямованих на запобігання руйнуванню шляхом створення оптимальних умов для збереження культурної цінності, наскільки це є сумісним з її суспільним використанням» [9; 2]. Вона включає такі важливі аспекти, як використання, зберігання, експонування чи навіть транспортування пам'яток культури. Другим вектором практичної реставрації є консервація (санаційна, інвазивна, інтервенційна), суть якої «в основному полягає в прямій дії на культурну цінність з метою стабілізації стану і припинення подальшого його погіршення» [9; 2]. Третій – реставрація, передбачає безпосереднє втручання в «пошкоджену чи зруйновану культурну цінність з метою полегшити її сприйняття, оцінку та розуміння, максимально поважаючи її естетичні, історичні і фізичні властивості» [9; 2]. Слід зауважити, що в Україні термін «реставрація» застосовується як у значенні комплексу практичних заходів, спрямованих на збереження пам'яток, так і в широкому понятті реставраційної діяльності.

Превентивна консервація як наукова концепція почала розвиватись із 1990-х років, проте заходи з усунення причин різноманітних руйнувань предметів та споруд, що мають мистецьку чи утилітарну цінність виконувались здавна [7; 18]. Предмети для зберігання, системи водовідведення, вентиляції, пожежного оповіщення створювались для запобігання різноманітним загрозам. В останні десятиліття превентивна консервація виокремилась у самостійну реставраційну дисципліну, ставши пріоритетним напрямом у світовій пам'яткоохоронній діяльності. Основна її ідея полягає в створенні і підтримуванні умов, при яких об'єкт буде зберігати свою матеріальну структуру і художню форму, не потребуючи прямого втручання. Неінвазивний характер превентивної консервації є одним із найпотужніших аргументів пріоритетності її розвитку.

Практичні заходи превентивної консервації пов'язані з моніторингом стану об'єкта, виявленням усіх чинників, які могли б пошкодити чи зруйнувати його, а також зменшення їхнього негативного впливу. Збереження нерухомих пам'яток, стан яких великою мірою залежить від умов зовнішнього середовища, передбачає широке коло превентивних заходів. Окрім вентилявання та водовідведення, встановлення систем протипожежної і охоронної сигналізації, благоустрою території додаються такі як створення охоронних та буферних зон, контроль екологічного забруднення, планування руху транспорту, управління потоками відвідувачів, розрахунок рекреаційного навантаження, прогнозування наслідків можливих стихійних лих, а також популяризація пам'яток задля підвищення їх суспільної значущості. Превентивна реставрація передбачає також моніторинг стану раніше законсервованих або відреставрованих пам'яток. Забезпечення необхідних умов зберігання є запорукою довговічності результатів виконаних робіт. Проведені на найвищому фаховому рівні реставраційні процеси не матимуть тривалого ефекту, якщо не передбачити необхідних заходів для їхнього подальшого зберігання.

Для збереження рухомих пам'яток, які переважно формують музейні колекції, фонди бібліотек, архівів, важливим є технічний стан споруд, у яких вони знаходяться. Особливі вимоги стосуються дотримання температурно-вологісного режиму фондів і експозиційних приміщень, їх освітлення, наявності охоронних і протипожежних систем тощо. Превентивні заходи також передбачені у випадку необхідності переміщення мистецьких творів у межах одного закладу чи транспортування їх за межі установи. Існують, наприклад, інструкції упакування творів малярства для транспортування, допустимі норми впливу ультрафіолетових променів на твори графіки чи використання спеціальних стелажів, контейнерів, шаф. Прогнозування можливих ризиків є одним з аспектів виставкової діяльності. Для цього при створенні музейних експозицій обов'язково формуються схеми руху відвідувачів, загальний моніторинг залів, обмеження доступу до експонатів.

Превентивні заходи не можуть бути одноразовими акціями. З огляду на можливі зміни параметрів середовища, в якому існує пам'ятка, вони вимагають системного виконання для контролю і своєчасного реагування. Наприклад, недостатнім буде щоденне, за словами Р. Волера і С. Міхальського, «ритуальне» [13; 7] вимірювання температури і вологості у фондів приміщеннях для підтримання визначених параметрів. Превентивні заходи передбачають встановлення причин можливих відхилень цих показників від встановленої норми і прийняття швидких рішень щодо їх усунення. Загалом превентивна консервація – це розуміння того, що означає профілактичне збереження, прийняття його як законної стратегії і щоденне застосування на практиці [11].

Надзвичайно широкий та багатоплановий спектр загроз, які повинна передбачати превентивна консервація, вимагає підготовки реставраторів відповідного профілю. До їхніх обов'язків повинно входити не виконання «традиційних» практичних реставраційних заходів, а прогнозування та оцінка ризиків, їх комплексний аналіз та опрацювання концепцій збереження пам'яток. Міжнародний досвід показує ефективність введення до державних пам'яткоохоронних структур посад реставратора, в обов'язки якого входить моніторинг загальної ситуації, виявлення потенційних загроз та своєчасне адміністративне реагування. З іншого боку такий спеціаліст завжди є комунікаційною ланкою між користувачами пам'яток та пам'яткоохоронними інституціями. У багатьох музеях світу вже існує посада реставратора з превентивної консервації, який несе відповідальність за збереження колекцій. В навчальних закладах існують спеціальні освітні напрями, розробляються національні програми [12; 11]. Слід додати, що превентивне збереження торкається досить широкого кола музейного персоналу: починаючи від директорів музейних установ, зберігачів фондів, наукових працівників і закінчуючи допоміжними службами. Всі вони повинні неухильно виконувати покладені на них обов'язки, адже в справі збереження надзвичайно важливими є і генеральні рішення, і відповідально виконані функції на найнижчому посадовому рівні. Оскільки в Україні офіційно не існує професії реставратора з превентивної консервації, то, відповідно, не здійснюється і освітня підготовка таких фахівців, а їхня відсутність у державних пам'яткоохоронних структурах має негативні наслідки, як для галузі збереження культурної спадщини, так і для культури загалом.

Із точки зору довготермінової перспективи превентивна консервація має значні економічні переваги. Хоча створення належних умов для безпечного існування пам'ятки потребує значних інвестицій, виконання превентивних заходів згодом приносить свої результати. Усунення джерел руйнівних впливів сьогодні, зменшує потребу проведення вартісної реставрації в майбутньому.

Сучасна наука пропонує декілька моделей превентивної консервації. Одна з них передбачає чотирирівневу систему, яка дає можливість приймати оптимальні рішення для усунення загроз колекціям [11]. Проте її універсальний характер дає можливість застосування до всіх об'єктів культурної спадщини. Вона включає виявлення загроз, обґрунтування ризику, визначення економічно ефективних засобів його вимірювання та розробку методів зменшення або усунення ризику. У свою чергу Р. Волер і С. Міхальські,

зауважили, що «збереження – це економічно ефективне зменшення загальної суми всіх прогнозованих ризиків» [13; 7] і запропонували більш узагальнену систему, виділивши три ключові її елементи:

- визначення масштабу всіх ризиків;
- прогнозування величини кожного ризику за умови незмінної ситуації;
- передбачення зміни величини ризику за умов покращення.

На думку вчених дана система аналізу ризиків дає можливість прогнозувати необхідні результати. Науковці вважають її «єдиним розумним підходом, який можемо використовувати для прийняття рішень щодо збереження» [13; 7]. Формулюючи завдання превентивної консервації, Дж. Ешлі-Сміт виводить поняття «управління ризиками» (з англ. «менеджмент ризиків») [6]. Запропонований термін якнайкраще розкриває суть превентивної консервації, адже виявлення та зменшення як реальних, так і потенційних загроз є її основною метою.

Отже, комплекс практичних заходів превентивної консервації узагальнено включає наступне:

- моніторинг оточення, яке впливає на стан об'єкта і за певних обставин може стати причиною його погіршення;
- виокремлення джерела, яке спричиняє погіршення стану об'єкту чи може призвести до такого в майбутньому;
- прийняття рішень і вироблення методології з усунення джерела, що спричиняє погіршення;
- встановлення бар'єру між об'єктом збереження і джерелом погіршення, при неможливості його повного усунення;
- контроль за джерелом погіршення при неможливості його усунення;
- прогнозування можливих ризиків для збереження об'єкта в майбутньому.

Сьогодні превентивна консервація є єдиним інструментом, який гарантує тривале збереження при мінімальному втручанні в структуру пам'ятки. Роль реставратора в цьому процесі зміщується в бік моніторингу і прогнозування стану об'єктів. У цій ситуації він стає «членом високо диференційованої групи фахівців, що обслуговують складну «екосистему» [8, с. 9]. Узгоджені дії цих фахівців спрямовані на запобігання пошкодженню чи руйнації кожного конкретного об'єкта зокрема і культурного надбання загалом. Як показує досвід останнього десятиліття, превентивна консервація, «ймовірно, є єдиним теоретичним підходом у збереженні, що дозволяє охопити одночасно цілі історичні ареали або колекції» [14; 172]. Важливість цього полягає не лише в економічній ефективності, а й у можливості стабільного збереження значних за розмірами об'єктів. «Сталий підхід до культурної спадщини є всеосяжною філософією» [10; 9], спрямованою, як на сьогоднішніх користувачів культурних надбань, так і на майбутні покоління.

Консервація є другим важливим напрямом реставраційної діяльності. Цей термін означає сукупність науково обґрунтованих заходів, які дозволяють захистити об'єкти культурної спадщини від подальших руйнувань і забезпечують збереження їхньої автентичності з мінімальним втручанням у їх існуючий вигляд [2; 43]. З появою поняття «превентивна консервація» для підкреслення різниці слово «консервація» часто застосовується з такими супутніми прикметниками, як «санаційна» (лікувальна), «інтервенційна», «інвазивна» (такі, що передбачають втручання). Консервація завжди спрямована виключно на збереження матеріальної структури твору і передбачає хіміко-технологічні види робіт – видалення поверхневих забруднень, знесолення, дезінфекцію, інсектицидну обробку, укріплення, гідрофобізацію та ін. Всеохоплюючий термін «консерваційно-реставраційні заходи», запозичений з російської реставраційної літератури, що прижився у вітчизняній практиці [1; 173–175]. сьогодні з наукової точки зору є анахронізмом. Сучасний поділ консервації на превентивну та інвазивну зруйнував смислову структуру цього поняття, яка передбачала виключно інтервенційні методи реставрації. З іншого боку, і в науці, і на практиці, вже відбулось розрізнення процесів консервації і реставрації, як двох окремих напрямів, що мають різні завдання. Тому у наш час не можливим є смислове об'єднання їх єдиним терміном.

Консервація пам'яток часто виступає як спосіб порятунку і стабілізації за умови неможливості проведення комплексу заходів, пов'язаних із реставрацією. В подібних випадках реставраційні заходи відкладаються на майбутнє, а консервація забезпечує існування об'єкту на певний період.

Усі операції, пов'язані з консервацією об'єктів мистецтва, є інтервенційними і, трансформуючи матеріальну структуру твору, можуть впливати на його художню складову. Часом це відбувається при насиченні адгезивними розчинами творів клеєвого малярства. Під час цього окремі пігменти нерідко змінюють тон, а загальна колористика стає яскравішою. Використання біозахисних препаратів деколи спричиняє потемніння каменю. Тому інвазивна консервація, на відміну від превентивної, вносячи необхідні зміни в матеріальну структуру об'єктів мистецтва, несе у собі певні

ризика пов'язані зі збереженням автентичності твору. Проте її ефективність часто є визначальним фактором для фізичного збереження пам'ятки.

Консервація є найкращим інструментом збереження культурної спадщини при потребі виведення з аварійного стану великих архітектурних об'єктів або значної кількості предметів мистецтва. Причинами їхніх пошкоджень можуть бути погані умови зберігання, техногенні катастрофи, стихійні лиха, військові дії тощо. В таких ситуаціях об'єктами консервації є як окремі пам'ятки, так і архітектурні ансамблі чи мистецькі колекції.

Інвазивна консервація, має свої основні завдання:

- визначення причини, місць і розмірів руйнування чи пошкодження об'єкта;
- пошук методів припинення руйнування і відновлення стабільного стану об'єкта;
- розроблення і впровадження методики для стабілізації об'єкта;
- вибір реставраційних матеріалів і проведення практичних заходів.

Отже, консервація, як окремий напрям реставраційної діяльності, оперує інтервенційними методами, спрямованими на збереження матеріальної структури об'єкта для зупинення його руйнування і стабілізації фізичного стану.

Реставрація є найширшим напрямом реставраційної діяльності, який не лише включає весь комплекс інвазивних консерваційних заходів, спрямованих на збереження матеріальної структури об'єкта мистецтва, але й передбачає низку інтервенційних процесів, які безпосередньо впливають на художню форму пам'ятки. Розкриття характерних ознак, відновлення втрачених або пошкоджених елементів [2; 42] інтегрують суб'єктивістські, творчі підходи в наукове тло сучасної реставрації. Поєднання наукового та художнього в одному виробничому сегменті вносить низку протиріч, залишаючи широкий простір для полеміки. Як слушно зауважив В. Цитович, реставрація перебуває між двома засадничо відмінними сферами діяльності людини – консервацією, що належить до сфери збереження пам'яток і реконструкцією, яка відноситься до сфери формотворчості [5; 41]. Проаналізувавши групи технологічних процесів, науковець розділяє повний реставраційний цикл на три основні етапи: реставраційна консервація; розкриття; естетична реінтеграція [5; 41]. Схожі думки знаходимо у дослідженнях Ю. Боброва, який, аналізуючи різноманітні тлумачення сучасників, диференціює реставрацію згідно її основних завдань: підтримування існуючого стану, виявлення культурно-історичного значення, відтворення первісного вигляду твору для його потенційної єдності [1; 57].

Хоча Венеційська хартія розглядає реставрацію як унікальний захід охорони пам'яток [3; 335], кожен із реставраційних етапів, трансформуючи твір несе певні ризики для його автентичності. *Підтримування задовільного стану твору* вимагає консерваційних заходів, які пов'язані з введенням в його структуру нових матеріалів, відмінних від авторських. Хоча виконання інвазивних процесів зумовлене необхідністю укріплення мистецького об'єкта, вони призводять до структурних змін, впливаючи на критерії автентичності. Все ж у загальному контексті процеси укріплення визнаються, як єдині, що можуть забезпечити структурну цілісність пошкодженої пам'ятки.

Виявлення історико-культурного значення твору в реставрації реалізується в процесі його *розкриття*. Цей процес переважно призводить до безповоротного видалення частин історично сформованого мистецького об'єкта задля презентації його актуальних для нашого часу ціннісних смислів. Пошук первісних художніх форм завжди відбувається за рахунок історичних нашарувань, здебільшого малоцінних, але часом і таких, що могли б розглядатись, як джерела історичної інформації або мають мистецьку цінність. Питання розкриття є одним із найбільш дискусійних у реставрації. В цій галузі не існує універсальних підходів і стандартних відповідей. Кожна ситуація вимагає окремого вивчення, а рішення приймаються на основі комплексних досліджень та глибокому аналізу потенційних ризиків.

Досліджуючи проблеми реставрації станкових творів, В. Цитович виокремив три основні види розкриття:

- з повним збереженням історичного шару, що передбачає розшарування твору з подальшим переносом його на нову основу;
- з фрагментарним збереженням історичних нашарувань, при якому частини пізнішого малярства зберігаються в межах втрат більш раннього;
- з повним знищенням історичних шарів [5; 44].

Відтворення первісного вигляду пам'ятки, іншими словами його *естетична реінтеграція*, зумовлена необхідністю візуального об'єднання її автентичних частин в одне ціле. Хоча пріоритетом світової реставраційної практики, є перш за все збереження, проте в реставрації архітектури, малярства, декоративно-ужиткових предметів достатньо широко застосовуються заходи із відтворення втрачених частин чи елементів мистецьких об'єктів для відновлення умовної цілісності пам'ятки. Наукова реставрація передбачає, що ці доповнення мають відрізнитися від автентичного

матеріалу. Для цього в реставрації малярства впроваджені методики тонування втрат за допомогою дрібних крапок (метод пуантелі) чи вертикальних штрихів (метод рігатіно). Проте часто, навіть у музейній практиці, зустрічаємо доповнення, які важко відрізнити від автентичних частин твору. В більшій мірі такий підхід культивується у комерційній чи утилітарній реставрації.

Усі вищезгадані аспекти реставрації стосуються і архітектурних пам'яток, хоча і передбачають певні особливості. Сприймаючи реставрацію, як специфічний творчий процес, завжди визнається необхідність пошуку вірного співвідношення міри розкриття та відновлення [4; 55]. Оскільки концепція стильової єдності вже стала історією, то в сучасній реставрації архітектурних споруд розкриття є пов'язані з дослідженням періодів будівництва та виявленням історичних змін у просторово-планувальному та художньому вигляді пам'ятки. В практичній площині це виявляється в облаштуванні зондажів із презентацією різночасових кладок, елементів конструкцій чи декору, монтажу оглядових вітрин для експонування історичних мощень підлог та залишків первісних фундаментів тощо.

Важливим аспектом існування архітектурних об'єктів є їхня утилітарна цінність. Тому такі реставраційні поняття як реабілітація, реконструкція, пристосування пов'язані з відновленням первісних чи набуттям пам'ятками нових функцій. Це «створює необхідні умови для їхнього постійного утримування та збереження. Завдяки практичному використанню пам'ятки втрачають свою відстороненість від сучасності, притаманну музейним предметам, і включаються до активного суспільного життя» [4; 55].

Через суб'єктивність підходів та залежність від людського фактора, процес доповнення втрат є найбільш суперечливим у реставрації. Його практична реалізація великою мірою пов'язана з художньою творчістю та реставраційною інтерпретацією. Широкий діапазон поняття в практичній площині може включати не тільки науково обґрунтовані необхідні заходи, але імітацію та фальсифікацію. Тому процеси виконання доповнень і реконструкцій завжди розглядаються в контексті професійної етики. Питання етичного ставлення до пам'ятки, розуміння її автентичної структури, сприйняття твору, як елемента міжчасової комунікації, повинні служити беззаперечними обмеженнями в практичних заходах з реінтеграції.

Незважаючи на суперечності та ризики, наукова реставрація не може категорично відмовитись від доповнень та реконструкцій. Адже часто утилітарна чи символічна цінність мистецьких об'єктів є запорукою їх сталого збереження. Розглядаючи реставрацію, як процес пошуку балансу між різними критеріями автентичності художнього твору, реінтеграцію можна сприймати як необхідний захід із відновлення критеріїв автентичності функцій та враження за рахунок критеріїв матеріальної структури і художньої форми.

Висновки. Сучасна реставраційна діяльність включає три основні напрями: превентивну консервацію, консервацію і реставрацію. Кожен із них має свої завдання, методи і практичні заходи. Хоча всі вони спрямовані на досягнення основної мети реставраційної діяльності – фізичного збереження матеріальних об'єктів культурної спадщини в їхній автентичності та історичній документальності, рівень їхнього впливу на мистецькі об'єкти є різним. Консервація та реставрація є методами прямої дії на об'єкт і незважаючи на позитивні результати, передбачають трансформації його матеріальних та художніх складових. Оскільки сучасна теорія реставрації сповідує концепцію найменшого втручання в автентичні складові твору, то світова наукова спільнота сьогодні приділяє велике значення превентивній консервації. Хоча методи нового напрямку не можуть справитись з усіма викликами та загрозами, які існують у сфері збереження, все ж теоретичні напрацювання в цій галузі є перспективними, а ефективність практичних превентивних заходів – значною.

Перспективи подальших досліджень є можливими у поглибленні вивчення всіх напрямів реставраційної діяльності, а особливо превентивної консервації. Це дозволить розширити її застосування в українській реставраційній діяльності.

Список використаної літератури

1. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. Москва: Эдсмит, 2004. 344 с.
2. Закон України про охорону культурної спадщини. *Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань* : зб. док. Київ: Ін-т культурології Академії мистецтв України, 2009. С. 40–71.
3. Міжнародна хартія з охорони та реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць (Венеційська). *Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань* : зб. док. Київ: Ін-т культурології Академії мистецтв України, 2009. С. 334–336.
4. Реставрация памятников архитектуры: уч. пособие для вузов / под об. ред. С.С. Подьяпольского. Москва: Стройиздат, 2000. 288 с.
5. Цитович В. І. Реставрація між парадигмою і теорією. *Пам'ятки України: історія та культура* : наук.-попул. ілюстр. журн. Київ, 2004. № 2. С. 30–57.
6. Ashley-Smith J. Risk assessment for object conservation. Boston, Oxford: Butterworth-Heinemann. 1999. 358 p.

7. Caple C. The History of, and an Introduction to, Preventive Conservation. *Preventive Conservation in Museums*. Ed. C. Caple. Oxford: Routledge. Leicester readers in museum studies, 2012. P. 18. (P. 9-23). URL: <http://www.routledge.com/9780415579704> (дата звернення 30.08.2020)
8. Dardes K., Druzik J. Managing the Environment. *The GCI Newsletter*. 2000. Vol. 15 (2). P. 4–9.
9. E.C.C.O. Professional Guidelines. P. 2. URL: http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_I.pdf (дата звернення 18.07.2020)
10. Henry M. C. From the Outside In Preventive Conservation, Sustainability, and Environmental Management. *The GCI Newsletter* 2007. Vol. 22 (1). P. 4–9.
11. Levin J. Preventive conservation. *The GCI Newsletter*, 1992. Vol. 7 (1). URL: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/7_1/preventive.html (дата звернення 29.08.2020)
12. Souza L., Pearson C., Antomarchi C. Preventive Conservation A Discussion. *The GCI Newsletter*, 2000. Vol. 15 (2). P. 10–13.
13. Waller R., Michalski S. Effective Preservation From Reaction to Prediction. *The GCI Newsletter*. 2004. Vol 19 (1) P. 4–9.
14. Wirilander H. Preventive Conservation: a Key Method to Ensure Cultural Heritage's Authenticity and Integrity in Preservation Process. *e-conservation magazine*. 2012. Vol. 6 (24). P. 165–176. URL: <http://www.econservationline.com/content/view/1081>

References

1. Bobrov Yu. G. (2004). *Teoriya restavratsii pamyatnikov iskusstva: zakonomernosti i protivorechiya* [Theory of restoration of monuments of art: patterns and contradictions]. Moscow: Edsmit. (In Russian).
2. Zakon Ukrainy pro okhoronu kulturnoi spadshchyny (2009). *Pamiatkoznavstvo: pravova okhorona kulturnykh nadban: zbirnyk dokumentiv*. [Law of Ukraine on protection of cultural heritage]. Kyiv: Instytut kulturolohii Akademii mystetstv Ukrainy. (In Ukrainian).
3. Mizhnarodna khartiia z okhorony ta restavratsii nerukhomykh pamiatok i vyznachnykh miets (Venetsiiska). (2009). *Pamiatkoznavstvo: pravova okhorona kulturnykh nadban: zbirnyk dokumentiv*. [International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (Venice)]. Kyiv: Instytut kulturolohii Akademii mystetstv Ukrainy. (In Ukrainian).
4. *Restavratsiia pamiatnykov arkhitektury: uch. posobyie dlia vuzov* (2000) / pod ob. red. S. S. Podiapolskoho. [Restoration of architectural monuments: manual for universities / ed. S. S. Podyapolsky]. Moskva: Stroizdat. (In Russian).
5. Tsytyvych V. (2004). Restavratsiia mizh paradyhmoiu i teoriieiu [Restoration of the paradigm and theory]. *Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura – Sights of Ukraine: history and culture*. 2. (In Ukrainian).
6. Ashley-Smith J. (1999). *Risk assessment for object conservation*. Boston, Oxford: Butterworth-Heinemann. (In English).
7. Caple C. (2012). The History of, and an Introduction to, Preventive Conservation. *Preventive Conservation in Museums*. Ed. C. Caple. Oxford: Routledge. Leicester readers in museum studies. (In English). URL: <http://www.routledge.com/9780415579704> (дата звернення 30.08.2020)
8. Dardes K., Druzik, J. (2000). Managing the Environment. *The GCI Newsletter*. Vol. 15 (2). (In English).
9. E.C.C.O. Professional Guidelines. P. 2. URL: http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_I.pdf (In English).
10. Henry M. C. (2007). From the Outside In Preventive Conservation, Sustainability, and Environmental Management. *The GCI Newsletter*. Vol. 22 (1). (In English).
11. Levin J. (1992). Preventive conservation // *The GCI Newsletter*. Vol. 7 (1). URL: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters (In English).
12. Souza L., Pearson, C., Antomarchi, C. (2000). Preventive Conservation A Discussion. *The GCI Newsletter*. Vol. 15 (2). (In English).
13. Waller R., Michalski, S. (2004). Effective Preservation From Reaction to Prediction. *The GCI Newsletter*. Vol. 19 (1). (In English).
14. Wirilander H. (2012). Preventive Conservation: a Key Method to Ensure Cultural Heritage's Authenticity and Integrity in Preservation Process. *e-conservation magazine*. Vol. 6 (24). URL: <http://www.econservationline.com/content/view/1081> (In English).

СОВРЕМЕННАЯ РЕСТАВРАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ, ЗАДАЧИ И ПРИОРИТЕТЫ

Ришняк Олег – реставратор, руководитель отдела реставрации живописи,
ГП «Институт «Укрзахидпроектреставрація», г. Львов

Статья посвящена рассмотрению основных направлений современной реставрационной деятельности, в частности превентивной и инвазивной консервации, а также реставрации. Сформулированы основные задачи каждого направления, определены предпосылки практического проведения очерченного круга мероприятий, и проанализированы их влияние на объект реставрации. Обращено внимание на важное значение превентивной консервации для сферы охраны мирового культурного наследия, и недостаточное использование наработок этого направления в украинской реставрации.

Ключевые слова: реставрационная деятельность, превентивная консервация, консервация, реставрация, достопримечательность, произведение искусства.

MODERN CONSERVATION ACTIVITY: MAIN DIRECTIONS, TASKS AND PRIORITIES

Rishnyak Oleh – restorer, head of the Department of painting restoration of the Ukrainian regional specialized Research and Restoration Institute «Ukrzahidproektrestavratsiya», Lviv

The article is devoted to the main directions of modern restoration activities, in particular preventive and invasive conservation, as well as restoration. The main tasks of each direction are formulated, the preconditions of practical carrying out of the outlined range of actions are defined, and their influence on the object of restoration is analyzed. Attention is drawn to the importance of preventive conservation for the protection of world cultural heritage, and insufficient use of developments in this area in the Ukrainian restoration business.

Key words: restoration activities, preventive conservation, conservation, restoration, monument, work of art.

UDC 7.025:008

MODERN CONSERVATION ACTIVITY :MAIN DIRECTIONS, TASKS AND PRIORITIES

Rishnyak Oleh – restorer, head of the Department of painting restoration of the Ukrainian regional specialized Research and Restoration Institute «Ukrzahidproektrestavratsiya», Lviv

The aim. The purpose of the article is to highlight global trends in the development of restoration activities, analysis of its main directions and the possibility of their application in the Ukrainian monument protection.

Research results. Modern restoration activities are developing in three main areas: preventive conservation, conservation and restoration.

The main idea of preventive conservation is to create and maintain conditions under which the object retains its tangible and intangible substances without the need for direct intervention in the structure. The non-invasive nature of preventive conservation is one of the most powerful arguments for the priority of its development. The set of practical measures of preventive conservation in general includes the following:

- monitoring of the environment that affects the condition of the object;
- isolation of the source, which causes deterioration of the object;
- development of a methodology to eliminate the source that causes deterioration;
- establishing a barrier between the object of preservation and the source of deterioration;
- control over the source of deterioration if it is impossible to eliminate it;
- forecasting risks for the preservation of the object in the future.

Conservation is the second important area of restoration activities. This term means a set of scientifically sound measures that protect cultural heritage sites from further destruction and ensure the preservation of their authenticity with minimal interference with their existing appearance. All operations related to the conservation of art objects are interventional and by transforming the material structure of the work, can affect its artistic component.

Conservation includes the following tasks: determining the causes, locations and extent of destruction or damage to the object; search for methods to stop the destruction and restore the stable state of the object; development and implementation of methods for stabilization of the object; selection of restoration materials and practical activities.

Restoration is the broadest area of restoration activities, which not only includes the full range of invasive conservation measures aimed at preserving the material structure of the art object, but also involves a number of intervention processes that directly affect the artistic form of the monument.

Identification of the historical and cultural significance of the work in the restoration is realized in the process of its disclosure. Reproduction of the original appearance of the monument, in other words, its aesthetic reintegration, due to the need to visually unite its authentic parts into one whole. The processes of disclosure, implementation of additions and reconstructions are always considered in the context of professional ethics.

Conclusions. Modern restoration activities include three main areas – preventive conservation, conservation and restoration. Each of them has its own tasks, methods and practical measures. Although all of them are aimed at achieving the main goal of restoration activities – the physical preservation of tangible cultural heritage in their authenticity and historical documentation, the level of their impact on art objects is different. Conservation and restoration are methods of direct action on the object and, despite the positive results, involve the transformation of its material and artistic components. Since the modern theory of restoration professes the concept of the least interference in the authentic components of the work, the world scientific community today attaches great importance to preventive conservation. Although the methods of the new direction cannot cope with all the challenges and threats that exist in the field of conservation, the theoretical developments in this area are promising, and the effectiveness of practical preventive measures is significant.

Key words: restoration activities, preventive conservation, conservation, restoration, monument, work of art.

УДК 379.85

ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ЗАРУБІЖНИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Крупа Інна – асистент кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-3930-5552>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.389>
stastv86@gmail.com

Вишневська Галина – кандидат культурології, PhD,
доцент кафедри міжнародного туризму, Київський університет культури, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0003-0923-5159>
wisna23@i.ua

Збереження об'єктів культурної спадщини в сучасних умовах є однією з ключових науково-теоретичних і практичних проблем, що виносяться на обговорення наукових конференцій та громадських дискусій. Стаття присвячена вивченню зарубіжного та вітчизняного досвіду щодо збереження культурної спадщини, ролі культурного потенціалу у розвитку туристичної діяльності.

Досвід використання в туризмі історико-культурної спадщини таких провідних країн світу як Великобританія, США та Канада, показує, що ефективно залучення пам'яток до сфери туризму можливе лише за наявності добре розвинутої туристичної індустрії, яка враховувала б взаємовпливи процесів пошквалювання туристичного бізнесу та стану збереження пам'яток.

Ключові слова: об'єкти культурної спадщини.

Актуальність дослідження. Пошук нових методів організації сучасних туристичних утворень включає в себе проблему збереження і використання об'єктів історико-культурної спадщини, як перспективних локацій туризму. Це дозволяє подолати фактори, що негативно впливають на стан їхньої охорони. Серед таких виділяють відсутність належного державного фінансування в передбачених бюджетом обсягах, низьку фінансову спроможність користувачів пам'яток, відсутність відповідних правових умов для залучення приватних інвестицій до справи охорони пам'яток, недостатня суспільна визначеність пріоритетності справи їх збереження.

Популяризація пам'яток засобами туризму сприятиме формуванню розуміння суспільної цінності історико-культурної спадщини. Використання в туризмі впливатиме на поліпшення матеріального стану пам'яткоохоронної справи, оскільки в цьому випадку пам'ятка отримує до 70 % коштів на своє утримання. Така пам'ятка є туристичним об'єктом.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Літературні джерела та публікації з теми статті охоплюють як міжнародну інформацію з проблем використання туристичних об'єктів, так і результати досліджень цих проблем українськими дослідниками.

Розглядові теоретичних основ збереження історико-культурної спадщини з залученням пам'яток у використанні в туризмі певна увага мітиться в роботах А. Гайдук [5], В. Гоблік [6], Л. Гонтаржевська [7], М. Мальської [12], Л. Кирилюк [10], О. Кузьмук [11], І. Смаль [13].

Методологія проведення роботи спирається на міждисциплінарний підхід. У роботі використано метод порівняння та узагальнення при висвітленні сутності та специфіки характеристики збереження історико-культурної спадщини. Системний аналіз застосовано для ілюстрації міжнародних зразків у збереженні історико-культурної спадщини та використання їх у туристичній практиці.

Слід зазначити, що при великій увазі до питання збереження і адаптації об'єктів історико-культурної спадщини недостатньо вивчена проблема використання існуючих історико-культурних об'єктів з їх архітектурного та природно-ландшафтного середовища в рекреаційних цілях. Для виявлення їх рекреаційного потенціалу необхідні відповідні дослідження.

Мета статті передбачає виявити значення об'єктів історико-культурної спадщини як перспективних базових локацій культурного туризму при формуванні регіональної туристичної рекреації та її взаємозв'язку з системою єврорегіонів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Велика увага у світовій практиці приділяється збереженню культурної спадщини і організації культурного туризму. Міжнародна рада з питань пам'яток і визначних місць (ICOMOS), Панєвропейська федерація культурної спадщини (Еуропа Nostra) координують зусилля країн із проблем використання пам'яток історії і культури в туризмі в Європі та світі, що сприяє соціокультурному та економічному розвитку країн та регіонів, розвиває міжкультурний діалог.

Досвід використання історико-культурної спадщини таких країн як Великобританія, США та Канада показує, що ефективно їх залучення до сфери туризму можливе лише за наявності розвинутої туристичної індустрії, яка враховувала б взаємовпливи процесів поживлення туристичного бізнесу та стану збереження пам'яток. Саме з цією метою у країнах активно проводиться не лише дослідження історії об'єктів історико-культурної спадщини, а й сучасний стан їх консервації для збереження та використання в інфраструктурі туристичного сервісу. В Україні робота в такому напрямі лише починається, а спроби найширшого залучення пам'яток до сфери туризму в більшості випадків зазнають невдач, оскільки не враховується специфіка їх функціонування як туристичних об'єктів [11].

У мешканців країн ЄС та США поступово зростає попит на культурний туризм («discovery» tourism), що передбачає знайомство з культурно-історичною спадщиною різних країн. В цьому сенсі культурний туризм можна розглядати як вид розвиваючого дозвілля і поставити в один ряд із відвіданням музеїв, бібліотек, місцевих пам'яток. Так, більше половини туристів, що відвідують Італію, цікавляться саме культурною спадщиною країни. Зважаючи на зростання освітнього рівня туристів, збільшення кількості туристів похилого віку, країни, в яких традиційно розвинений пляжний туризм, ведуть активний пошук додаткових пропозицій. Так, Міністерство культури Хорватії розробило стратегію розвитку культурного туризму, що передбачає використання культурного потенціалу не лише приморської, але і континентальної частини країни. Взаємними зусиллями науковців, діячів культури, туристичних фірм, власників готелів, бізнесменів культурні пам'ятки і події будуть перетворені на туристичний продукт, який урізноманітнить дозвілля туристів і сприятиме їх більш тривалому перебуванню в країні. Схожі програми існують в Іспанії, Португалії, Італії, Болгарії та інших країнах. Для політики Європейського Союзу щодо культурного туризму характерним є визнання:

- туризму як чиннику стимулювання місцевих ремесел, створення нових робочих місць, залучення молоді та безробітних на ринок праці;
- туризму як чиннику актуалізації культурної та архітектурної спадщини і джерела фінансових надходжень на охорону і реставрацію;
- туризму як фактору міжетнічної толерантності, способу осягнення іншої культури.

У європейських країнах депресивні регіони розглядають культурну спадщину і культурний туризм як джерело розвитку. Інтеграція окремих пам'яток культурної спадщини в туристичну сітку стимулює затвердження окремих програм реставрації, створенню нових музеїв, ресторанів традиційних страв, обладнанню місцевими жителями гостьових кімнат для туристів.

Для європейських країн є характерним рекламування власної культурної спадщини на телебаченні і радіо, стимулювання цікавості; проводяться маркетингові дослідження різних цільових груп (молодь, пенсіонери, діти, молоді пари, сім'ї); використовуються новітні ЗМІ.

Принципами сучасної туристичної політики європейських країн є децентралізація, делегування повноважень органам місцевого самоврядування, підтримка місцевих ініціатив, розвиток усіх форм туризму, всебічна співпраця державного, приватного та комерційного секторів [9].

Корисним світовим досвідом для Львівщини може виявитися приклад використання замків у культурно-історичному туризмі інших країн світу.

Наприклад, у Білорусі у 2012 р. у Несвіжському замку, який незадовго до цього був відкритий після реставрації, проведений палацовий бал, який підкорив всіх своєю розкішшю. Бал організований за сприяння керівництва Історико-культурного музею-заповідника «Несвіж», Міністерства культури Республіки Білорусь і Мінського облвиконкому.

Інший приклад – Мирський замок у Білорусі, який сьогодні поки ще робить перші кроки в бальній культурі. Однак саме він кілька століть тому призначався якраз для таких заходів: весілля, заручин, балів, прийомів. Найвідоміші бали проходили в ньому при Каролі Станіславі Радзивілла «Пане Коханко». Сьогодні ж в Мирському замку планується проводити бали, які будуть відтворювати атмосферу часів Речі Посполитої [1].

Окремим напрямом використання фортифікаційних споруд у туризмі є проведення історичних реконструкцій, які відбуваються у поєднанні з фестивалями. Наприклад, в іспанському замку Бельмонте – укріпленій резиденції на пагорбі Сан-Крістобаль, побудованій в 1456-1470 рр. в однойменному місті уже 5 років поспіль проходить фестиваль історичної реконструкції. Програма фестивалю включає дуелі і битви між арміями, ринок виробів ковалів і ремісників, дитячі майстер-класи, виставки історичного артилерії, соколине полювання і середньовічні ігри, а також музичні та танцювальні уявлення [2].

Доцільно розглянути і досвід Угорщини. Наприклад, у замках, де бували визначні діячі історії та культури, проводяться пам'ятні дні присвячені цим особам. У замку-музеї Естерхазі в м. Фертьод, де майже чверть століття прожив Й/ Гайдн та написана його «Прощальна симфонія», для прихильників класичної музики проводяться концерти під час щорічних фестивалів Гайдна. В 2009 р.

відзначалось 200 років із дня смерті композитора, здійснена низка спеціальних заходів на шанування пам'яті видатного музиканта.

У замку Брунсвік у м. Мартонвашар кілька разів гостював Людвіг ван Бетховен, який давав уроки гри на роялі графиням Брунсвік. Замок є центром «культу Бетховена» в Угорщині. Тут створено меморіальний музей Бетховена, де щорічно влітку проводяться концерти за творами композитора.

Деякі замки Угорщини включено до міжнародних туристичних маршрутів. Наприклад, королівський замок-музей в м. Гьоделе, входить до міжнародного туристичного маршруту «Маршрут Сісі». Цей замок слугував літньою імператорською резиденцією. Імператриця Австро-Угорщини Ержбет-Сісі прожила в замку понад 2000 днів. Для відвідувачів відкриті робочий кабінет імператора Франца Йосифа, гардеробна кімната та секретний салон королеви Ержебет. У замку обладнано кафе, де подається фірмова кави «Сісі» та «Марія Терезія», що користуються підвищеною популярністю у відвідувачів. Протягом року у замку-музеї в Гьоделе проводять різноманітні програми, від фестивалів класичної музики до «Різдвяних свят в замку». Також у багатьох замках та маєтках обладнані готелі [3; 21–34; 14].

Цікаві музичні фестивалі проводяться у Франції (долина Луари). У Бурже, Шартре, Орлеані і Туре знаходяться неймовірної краси готичні собори. Атмосфера соборів і замків Луари перетворюється під час виконання класичної музики як, приклад, на Фестивалі ренесансної музики в Кло Люсі – останній притулок Леонардо да Вінчі. А також на Фестивалі Сюллі Луарі або на Міжнародному органному фестивалі в Шартрі [3].

Прикладом для наслідування щодо використання історико-культурної спадщини Львівщини та інших регіонів може слугувати запровадження новітніх ІТ-технологій в музейних установах. Показати твори мистецтва, розміщені в музеях, якомога більшій кількості людей – таке завдання керівництва цих установ. Відмінними помічниками в цій справі стають технології, що забезпечують доступність музеїв в онлайн-просторі. Саме ж їх відвідування стає цікавою та інтерактивною взаємодією з експонатами. Для охоплення широкої аудиторії у провідних музеях світу йде активний процес оцифровки творів мистецтва. Чимало установ не лише показують свої колекції онлайн – вони дають можливість зробити віртуальну екскурсію своїми залами і розглянути певний витвір мистецтва [10].

Наприклад, Британський музей створив програму для дітей, яка дозволяє їм досліджувати заклад за допомогою доповненої реальності. Нещодавно запущена веб-сторінка, за допомогою якої можна досліджувати кабінет XVII ст., взаємодіючи з об'єктами в режимі реального часу [10].

Варто погодитися, що найприкріше в музеях – це заборона чіпати експонати. Національна портретна галерея Вашингтона вирішила цю проблему за допомогою 3D-технології. Музейники оцифрували кілька об'єктів: скелет мамонта, посмертну маску А. Лінкольна, літак братів Райт. Тепер кожен бажаючий може доторкнутися до бороди легендарного президента США, погладити мамонта або постукати по фюзеляжу першого в світі аероплана.

«Стіна колекцій» в Музеї мистецтв Клівленда удостоїлася номінації «Краща цифрова виставка». Великий, на всю стіну, сенсорний екран дозволяє одночасно ознайомитися з зборами музею кільком людям. Понад 3500 експонатів можна детально розглянути завдяки максимальному збільшенню, крім того, програма дозволяє сформувати власну віртуальну колекцію і додати її в особистий маршрут експозицію.

Британський музей у Лондоні перетворив щорічну акцію «Ніч у музеї» в захоплюючу віртуальну гру. З 2014 р. будь-який бажаючий може завантажити на GooglePlay або AppleStore спеціальний додаток «Секрет гробниці» і спробувати пройти заданий маршрут, відповівши на ряд питань. Переможцю випав унікальний шанс провести реальну ніч серед мумій в Єгипетській залі музею.

Досить оригінально використав 3D-технології шведський Музей Середземномор'я в Стокгольмі. За допомогою даної технології відбулося «оживлення» єгипетських мумій. Деталізована цифрова модель дозволяє відвідувачам пошарово вивчати вміст саркофага й анатомію мумії.

Музей історії польських євреїв у Варшаві використовує комп'ютерні технології заради ефекту повного занурення в традиції і побут єврейського народу. Аудіо- і відеоряд дозволяє відвідувачам опинитися в таверні, синагозі, школі, побачити з вікна віртуального трамвая панораму міста і вулиці минулого сторіччя, почути промову і національну музику східноєвропейських євреїв [4].

Цікавим напрямом популяризації історико-культурного туризму є проведення фестивалів місцевої культури, ремесел та традицій. Наприклад, в італійській Тоскані з 2007 р. щорічно проводиться фестиваль ремесел. Поки молодий фестиваль не відрізняється величезним розмахом і не може похвалитись тисячами учасників. Утім, щорічно на нього реєструються кілька десятків майстрів, успішних у різних галузях: ковалі, гончарі, ювеліри, різьбярі по дереву, мереживниці. Вони являють відвідувачам виставки-ярмарку сотні оригінальних робіт. Щороку фестиваль обирає для себе різні девізи. Відповідно до них будується і програма заходів, і експозиція виставок. Але, як правило, незмінним залишається одне – вірність ремісничим традиціям і спадкоємність поколінь майстрів Тоскани [15].

Проаналізувавши світовий досвід та впровадження інформаційних технологій в діяльність музеїв, можна сформулювати певні рекомендації, що покращать відвідуваність установи:

- створення віртуальних турів музейними експозиціями;
- формування аудіо гідів, зокрема й іноземними мовами;
- проведення мистецьких акцій, тематичних заходів на території музеїв;
- підвищення кваліфікації працівників музеїв;
- створення сайтів музейних установ;
- проведення активної промоційної діяльності;
- розміщення інформації про музеї на міжнародних туристичних порталах (наприклад, TripAdvisor та ін.);
- формування маркетингової стратегії просування музейних установ Львівщини та інших регіонів.

Доречним є застосування світового досвіду використання замків у туристичній діяльності, яких на території країни значна кількість. Можливі наступні шляхи використання замків:

- створення готельних комплексів в замках, що добре збереглися;
- проведення в замках костюмованих балів, театральних фестивалів, урочистих заходів;
- організація виставок;
- долучення замків до історичних реконструкцій та ін.

Висновки. В даний час особлива увага приділяється регіональному територіальному розвитку, де виділяються зони з особливими умовами використання території. У першу чергу до них належать території, на яких розташовані пам'ятки історико-культурної спадщини. До об'єктів історико-культурної спадщини належать нерухомі об'єкти, що виникли в результаті історичних подій і являють цінність з точки зору історії, містобудування, архітектури, археології, мистецтва, науки і техніки, а також збереження і розвитку соціальної культури (естетики, етнології, релігії тощо), і є джерелами інформації про розвиток суспільства.

Таким чином основними ознаками об'єкта історико-культурної спадщини є його автентичність, історична значимість і інформативність. Об'єкти історико-культурної спадщини, їх території, зони охорони в обов'язковому порядку відображені в історико-архітектурному опорному плані, де на основі аналізу історії їх створення та сучасного стану передбачаються заходи щодо їх охорони, можливості їх використання з метою соціально-економічного розвитку проєктованих територій. Сьогодні формується інший підхід до об'єктів історико-культурної спадщини – не лише як об'єктів, що володіють певним історико-культурним потенціалом, але й як можливість використання їх в економічній діяльності даної території. Тому найбільш ефективний вид спеціалізованої діяльності для подібних об'єктів – туристичний. Сучасні тенденції розвитку туризму з включенням об'єктів історико-культурної спадщини пов'язані з тим, що необхідний комплексний підхід щодо виявлення всього історико-культурного потенціалу історичного ареалу країни. Перераховані складові розглядаються не лише, як тло що забезпечує максимально сприятливий режим збереження і відновлення об'єктів історико-культурної спадщини, а й як необхідна частина відновлення історико-культурного середовища.

Список використаної літератури

1. Балы в белорусских замках: прекрасная традиция или разовое развлечение? (2016) Відтворено з: <http://www.tio.by/newspaper/19846>
2. В испанском замке можно увидеть исторические реконструкции (2016) Відтворено з: <http://www.travel.ru/news/2015/05/01/244967.html>
3. Вираг Ж. Венгрия. (2009) Замки, крепости, дворцы. Изд-во «Венгерский туризм». Вираг Ж. 42 с.
4. Высокие технологии в современных музеях (2016) Відтворено з: <http://www.culture.ru/materials/50729>
5. Гайдук А. Б. (2006) Интегрированный туристичний концерн – сучасна форма туристичного підприємства в умовах глобалізації. *Регіональна економіка*. (2). С. 204–211.
6. Гоблик В. В. (2007) Економічна суть кластерів та особливості їх утворення і функціонування у туристично- рекреаційній сфері. *Наук. вісник УжНУ. Серія «Економіка»*. (24). Ужгород. С. 151–159
7. Гонтаржевська Л. І. (2008) Ринок туристичних послуг в Україні: Навч. посіб. Донецьк: Східний вид. дім. 180 с.
8. Добро пожаловать в Долину Луары. (2016) Национальная туристическая организация Франции. Відтворено з: <http://ru.france.fr/ru/discover/31516>
9. Екологічний паспорт Хмельницької області (2019) Відтворено з: <http://oblrada.km.ua/menu/top/14>.
10. Кирилук Л. М. (2014) Перспективи створення туристичних кластерів на території Поділля. Симферополь. Таврический нац. ун-т. *Геополитика и экогеодинамика регионов*. 10 (2). С. 580–583.
11. Кузьмук О. (2016) Культурний туризм як інструмент формування національної ідентичності. Відділ соціокультурних та етнонаціональних досліджень Відтворено з: <http://old.niss.gov.ua/Monitor/desember08/23.htm>

12. Мальська М. П., Антонюк Н. В., Занько Ю. С., Ганич Н. М. (2012) Країнознавство: теорія та практика. Підруч.. Київ: Центр уч. літ. 528 с.
13. Смал І. В. (2010) Туристичні ресурси світу. Ніжин: Вид-во Ніжин. держ. ун-ту ім. М. Гоголя. 336 с.
14. Фестиваль ремесел в Тоскане (2016) Відтворено з: <http://www.calend.ru/holidays/0/0/2838/>
15. Фортеця Меджибожа (2018) Відтворено з: <http://mezhibozh.com>

References

1. Baly v belorusskikh zamkakh: prekrasnaia traditciia ili razovoe razvlechenie? (2016) Retrieved from: <http://www.tio.by/newspaper/19846> (in Belarus)
2. V ispanskom zamke mozno uvidet istoricheskie rekonstrukcii (2016) Retrieved from: <http://www.travel.ru/news/2015/05/01/244967.html> (in Russian)
3. Virag Zh. Vengriia. (2009) Zamki, kreposti, dvortcy. Izd-vo «Vengerskii turizm». 42 p. (in Russian)
4. Vysokie tekhnologii v sovremennykh muzeiakh (2016) Retrieved from: <http://www.culture.ru/materials/50729> (In Ukrainian)
5. Haiduk A. B. (2006) Intehrovanyi turystychnyi kontsern – suchasna forma turystychnoho pidpriemstva v umovakh hlobalizatsii. *Rehionalna ekonomika*. (2). P. 204-211. (In Ukrainian)
6. Hoblyk V. V. (2007) Ekonomichna sut klasteriv ta osoblyvosti yikh utvorennia i funktsionuvannia u turystychno-rekreatsiini sferi. *Naukovyi visnyk UzhNU. Serii «Ekonomika»*. (24). Uzhhorod. С. 151–159 p. (In Ukrainian)
7. Hontarzhavska L. I. (2008) Rynok turystychnykh posluh v Ukraini: Navchalnyi posibnyk. Donetsk: Skhidnyi vydavnychi dim. 180 p. (In Ukrainian)
8. Dobro pozhalovat v Dolinu Luary. (2016) Natsionalnaia turisticheskaia organizatsiia Frantsii. Retrieved from: <http://ru.france.fr/ru/discover/31516> (In Ukrainian)
9. Ekolohichni pasport Khmelnytskoi oblasti (2019) Retrieved from: <http://oblrada.km.ua/menu/top/14>. (In Ukrainian)
10. Kyryliuk L. M. (2014) Perspektyvy stvorennia turystychnykh klasteriv na terytorii Podillia. *Symferopol. Tavrycheskyi natsyonalnyi unyversytet. Heopolytyka y ekoheodynamyka rehyonov*. 10 (2), с. 580–583 (In Ukrainian)
11. Kuzmuk O. (2016) Kulturnyi turizm yak instrument formuvannia natsionalnoi identychnosti. *Viddil sotsiokulturnykh ta etnonatsionalnykh doslidzhen* Retrieved from: <http://old.niss.gov.ua/Monitor/desember08/23.htm> (In Ukrainian)
12. Malska M. P., Antoniuk N. V., Zanko Yu. S., Hanych N. M. (2012) Krainoznavstvo: teoriia ta praktyka. *Pidruchnyk*. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury. 528 p. (In Ukrainian)
13. Smal I. V. (2010) Turystychni resursy svitu. Nizhyn: Vydavnytstvo Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Hoholia. 336 с. (In Ukrainian)
14. Festyval remesel v Toskane (2016) Retrieved from: <http://www.calend.ru/holidays/0/0/2838/> (In Ukrainian)
15. Fortetsia Medzhybozha (2018) Retrieved from: <http://mezhibozh.com> (In Ukrainian)

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ЗАРУБЕЖНЫЙ И УКРАИНСКИЙ ОПЫТ

Крупа Инна – асистент кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

Вишнеvska Галина – кандидат культурології, PhD, доцент кафедри міжнародного туризму, Київський університет культури, м. Київ

Сохранение объектов культурного наследия в современных условиях является одной из ключевых научно-теоретических и практических проблем, выносимых на обсуждение научных конференций и общественных дискуссий. Статья посвящена изучению зарубежного и отечественного опыта по сохранению культурного наследия, роли культурного потенциала в развитии туристической деятельности.

Опыт использования в туризме историко-культурного наследия таких ведущих стран мира как Великобритания, США и Канада, показывает, что эффективное привлечение памятников в сферу туризма возможно только при наличии хорошо развитой туристической индустрии, которая учитывала бы взаимное процессов оживление туристического бизнеса и состояния сохранности достопримечательностей.

Ключевые слова: объекты культурного наследия, туризм, сохранение памятников, культурный потенциал.

PROBLEMS OF CONSERVATION OF CULTURAL HERITAGE: FOREIGN AND UKRAINIAN EXPERIENCE

Krupa Inna – university educator, department of hotel, restaurant and tourist business, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Vyshnevskaya Halyna – Ph.D. in Culturalology, associate professor of the department of Tourism of the Kiev University of Culture, Kyiv

The preservation of cultural heritage in modern conditions is one of the key scientific, theoretical and practical problems submitted for discussion of scientific conferences and public discussions. The article is devoted to the study of foreign and domestic experience in preserving cultural heritage, the role of cultural potential in the development of tourism activities.

The experience of using the historical and cultural heritage of such leading countries of the world as Great Britain, the USA and Canada in tourism shows that the effective attraction of monuments in the tourism sector is possible only if there is a well-developed tourism industry that takes into account the mutual processes of revitalizing the tourism business and the state of conservation of attractions.

Key words: cultural heritage sites, tourism, preservation of monuments, cultural potential.

UDC 379.85

PROBLEMS OF CONSERVATION OF CULTURAL HERITAGE: FOREIGN AND UKRAINIAN EXPERIENCE

Krupa Inna – university educator, department of hotel, restaurant and tourist business, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Vyshnevska Halyna – Ph.D. in Culturjlogy, associate professor of the department of Tourism of the Kiev University of Culture, Kyiv

The aim of this paper the devoted to the study of foreign and domestic experience in preserving cultural heritage, the role of cultural potential in the development of tourism.

The preservation of cultural heritage in modern conditions is one of the key scientific, theoretical and practical problems submitted to the discussion of scientific conferences and public discussions.

The experience of using the historical and cultural heritage of such leading countries of the world as Great Britain, the USA and Canada in tourism shows that the effective attraction of monuments in the tourism sector is possible only if there is a well-developed tourism industry that would take into account the mutual processes of revitalizing the tourism business and the state of conservation of attractions.

Research methodology. The method of comparison and generalization was used in the work, with the help of which the essence and specificity of preservation of historical and cultural heritage is revealed.

Results. The main features of the object of historical and cultural heritage are its authenticity, historical significance and informativeness. At the present stage, a new approach to the objects of historical and cultural heritage is being formed - not only as objects with a certain historical and cultural potential, but also as an opportunity to use them in the economic activities of the territory. Therefore, the most effective type of specialized activity for such facilities – tourism.

Novelty. The current trends in tourism development with the inclusion of objects of historical and cultural heritage are connected with the fact that a comprehensive approach is needed to identify the entire historical and cultural potential of the country's historical area.

Key words: cultural heritage sites, tourism, conservation of monuments, cultural potential.

Надійшла до редакції 18.06.2020 р.

УДК 792.82:7.071.2(477) Лифар

ТВОРЧИСТЬ СЕРГІЯ ЛИФАРЯ : ДОСЯГНЕННЯ У МИСТЕЦТВІ ХОРЕОГРАФІЇ

Турчак Леся Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант,

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

<http://orcid.org/0000-0002-0490-8732>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.390>

lessit@ukr.net

Досліджено спадщину балетмейстера, хореографа, педагога С. М. Лифаря в українське та світове мистецтво танцю. Проаналізовано творчий шлях і доведено його значний внесок у світове мистецтво танцю. Наголошено на важливості його новаторського підходу до тогочасних постановок, організаторських здібностях, які допомогли в роботі з балетом «Grand Opera» у досить складний історичний період. Означено особливості його роботи, які називають «неокласикою» балету («Падіння Ікара», «Сюїта у білому»). Він здійснив понад 200 постановок, працював художнім керівником у «Grand Opera» майже 30 років. Не зважаючи на те, що основну частину свого життя митець прожив за кордоном, він вважав себе українцем і відхилив пропозицію стати громадянином Франції.

Ключові слова: Серж Лифар, балетмейстер, хореограф, балет, «Grand Opera».

Постановка проблеми. Серед митців, які зробили значний внесок в українське та світове мистецтво танцю почесне місце належить киянину, балетмейстеру, педагогу, реформатору французького балету Сержу Лифарю. Події, що відбувались на території України наприкінці XIX – поч. XX ст., змусили багатьох митців залишити Україну. Вони отримали визнання далеко за межами Батьківщини, а їх творчість вплинула на розвиток не лише українського, а й світового мистецтва.

Однак, із певних причин про творчість митців тривалий час було нічого не відомо, або інформація замовчувалась, оскільки вони перебували в еміграції. Цілісної картини досягнень українців, творчість яких вплинула на світове мистецтво – немає. Цим і зумовлений вибір теми дослідження.

Останні дослідження та публікації. Попри те, що Лифар був і залишається відомою особистістю у світі, в Україні його творчість тривалий час залишалась поза увагою наукової спільноти. Лише із здобуттям Україною державної незалежності, з'явилися публікації, присвячені діяльності митця. Його творчості присвячено роботи Зінич О.: «Серж Лифар хореограф і хореолог: аспекти взаємодії музики і танцю» [7], в яких здійснено аналіз творчості хореографа крізь призму співвіднесеності музики і танцю; у роботі «Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху» розглянуто різні форми пластичного руху та нової балетної пластики на прикладі напрямів французького танцювального театру ХХ–ХХІ ст. [6].

У праці Ю. Станішевського: «Українець Серж Лифар – зірка світового балету» досліджено біографічний та творчий шлях балетмейстера [18]. Київському періоду в житті митця присвячена стаття Курінної М. [13]. Метою дослідження Чепалова О.: «Творче кредо С. Лифаря та його внесок у розвиток теорії танцю» стало виявлення аспектів теоретичних положень балетмейстера у світлі актуальних понять теорії танцю і її практичних (творчих) виявів [21].

Мета статті – з'ясувати внесок балетмейстера, хореографа, педагога С. М. Лифаря в українське та світове мистецтво танцю.

Виклад матеріалу дослідження. Сергій Михайлович Лифар (1904–1986 рр.) – танцівник, хореограф-постановник, педагог; теоретик і реформатор балетного мистецтва ХХ ст., походив з української дворянської родини, яка мала козацьке коріння.

Навчання у гімназії поєднував із заняттями в Київській консерваторії за класом скрипки, а потім – фортепіано; співав у хорі Софійського собору [3].

Як свідчать спогади Лифаря, він мріяв бути музикантом, однак через травму руки не зміг займатися музикою. Дізнавшись, що на заняттях Ніжинської танцюють під музику Шумана і Шопена, він з'явився в її школі («Школа руху»). Саме тоді, майбутній балетмейстер зрозумів, що «знайшов свій шлях» [14; 21], незважаючи на достатньо дорослий вік (16 років) для того щоб починати навчання.

Курінна М. зазначає, що Лифар не одразу отримав згоду на навчання, не вступив до «Школи руху», але став учнем «Центростудії», яку створили для підготовки молодих фахівців до різнобічної сценічної практики у сфері «пролетарської культури». Саме там він мав можливість відвідувати клас Б. Ніжинської [13].

Про те, що бажання танцювати межувало у С. Лифаря з фанатизмом стверджує Чепалов О. Можливо це і допомогло майбутньому артисту в тому, що його не бентежило критичне ставлення педагога до його танцю [22; 49]. Однак, 1921 р. Б. Ніжинська залишила Київ. Навчання С. Лифаря у відомого хореографа було не тривалим, він освоїв лише елементарні основи балетної техніки. Працювати потрібно було багато і майбутній балетмейстер вирішив займатись самостійно.

У «Спогадах Ікара» митець зазначав: «усього я досяг самотужки, в себе перед дзеркалом, працюючи з безжальною наполегливістю, виконуючи найскладніші вправи до повної знемоги» [14; 22].

Самостійне навчання дало певний позитивний результат, майбутнього балетмейстера підтримували Г. Воробйова (одна з найкращих учениць «Школи руху») та Ю. Давидов (музично-театральний діяч), у своїх спогадах С. Лифар згадував їх із вдячністю [13].

Деякі джерела подають інформацію про те, що Б. Ніжинська запросила Лифаря до Парижу для того, щоб працювати в «Російському балеті». Як зазначав хореограф, особисто його не запрошували. За рекомендацією Ніжинської, Дягілев (засновник і художній керівник «Російського балету») запросив із Києва п'ять найкращих учнів. Така подорож була небезпечною, на той час кордони України закрили, за спробу залишити країну суворо карали, один із запрошених відмовився і поступився місцем С. Лифарю [14; 22].

Після ризикованої втечі з батьківщини, майбутній хореограф 1923 р. приїхав до Парижу. Перш ніж отримати провідні партії в балеті, йому довелося докласти чимало зусиль, наполегливо працювати, навчатися у балетмейстера Е. Чекетті (відомий італійський хореограф-віртуоз). Він починав кар'єру з епізодів у виставах «Російських сезонів». 1923 р. Дягілев залучив Лифаря до участі у постановці «Блакитний експрес» [8].

Завдяки творчим здібностям та певною мірою протекції Дягілева, хореограф досить швидко був у числі провідних солістів, танцював у балетах М. Фокіна, Л. М'ясніна, Д. Баланчіна, Б. Ніжинської. Репертуар Лифаря тривалий час був досить обмеженим, на думку проф. О. Чепалова, це частково пояснює, чому згодом балетмейстер досить вільно поведився з академічними рухами, «переробляючи» їх за особистими уподобаннями та називав їх «неокласикою» [22; 50].

1925 р. С. Лифар, танцював провідну партію Борея в балеті В. Дукельського «Зефір і Флора», наступного сезону – принца в «Лебединому озері». З 1929 р. виконував головну партію у «Блудному сині» С. Прокоф'єва (у постановках Л. Мясніна та Дж. Баланчина в антрепризі «Російські сезони») [3].

Після смерті С. Дягілева (1929 р), трупа «Російські сезони» завершила свою діяльність, у віці 25 років С. Лифар очолив балетну трупу «Grand Opera». Тоді ж дебютував як балетмейстер із новою версією «Байки про Лисицю, Півня, Кота та Барана» І. Стравінського. Справжній успіх прийшов після постановки балету «Творіння Прометейя» на музику Л. Бетховена [22; 50].

Як зазначає О. Зінич творами «Байка...» і «Творіння Прометейя» Лифар «віддав данину» авангардистським пошукам у сфері балетного мистецтва, характерним для трупи Дягілева [7; 129].

О. Чепалов також вважає, що тривалий час у творчості С. Лифаря був відчутний вплив естетичних і художніх смаків С. Дягілева (1872–1929 рр.). В той же час балетмейстер уже починав нові творчі пошуки і використовував досвід інших митців, таких як П. Валері та Ж. Кокто [21; 14]. До нових пошуків у сфері хореографічного мистецтва хореографа також заохочувала дружба з П. Пікассо, С. Прокоф'євим, Е. Саті [14; 48-49].

Робота керівником балетної трупи вимагала від С. Лифаря не лише творчих, а й організаторських здібностей, постановки мали відповідати тогочасним тенденціям. У той час в Європі панував новий філософський і мистецький рух (модернізм), тому нові ідеї та зміни в сфері мистецтва підтримувались суспільством, творчою спільнотою. На той час хореограф мав авторитет, репутацію та своє бачення балету.

У «Спогадах Ікара» відображено розуміння ситуації митцем: «Треба було втримати ці досягнення. А ще влитися у трупу, ресурсів якої я не знав і яка вбачала в мені іноземця, зі своїми традиціями, «Прометей» здавався їм революційним. Насправді ж цей балет винятковий у повному сенсі цього слова, зіштовхнув два світи: світ трупи опери, що загрузла в минулому сповненому чарів і вишуканості й інший, який через мене прагнув бачити мистецтво у всіх його проявах, підтвердити його життєздатність, актуальність, правдивість. Випробування має стати суворим Уже перший інцидент стривожив мене. Роками в балеті музика й танець не йшли в унісон» [14; 40].

Нові погляди С. Лифаря знайшли відображення у «Маніфесті хореографа», в якому викладено його теорію «незалежності музики від танцю». Формула проста: ритм був єднальною ланкою між музикою і танцем, «усе ритмічне не обов'язково є танцювальним, ми не можемо рухами тіла передати будь-який музичний розмір; і до будь-якого ритму можна прищепити музику – отже саме музиканту потрібно підкорятися, компонувати, співпрацювати з хореографом, і їхній спільний твір, безумовно вирає в єдності. В балеті за танцем має бути перше і останнє слово. ». Він закликав до простоти і природності на сцені. Радив молодим хореографам «Слухати своє тіло, іти за ним...» [14; 52].

Погляди щодо бачення балету і співвідношення музики і танцю знайшли своє відображення у постановці «Ікар». Ідея з'явилась у 1930 р., після подорожі до Греції (1932 р.), також, як зазначає О. Чепалов, на це вплинули спогади з юнацьких років, коли майбутній балетмейстер сумував за батьківщиною і роздумував про те, чому людині не дано літати [22; 51].

Хореограф, готуючись до постановки, замовив музику, проте згодом вирішив, що жодна музика не зможе передати простоту, стриману, сувору красу грецького міфу. «Політ, а потім падіння Ікара могли відлунювати лише тишею або глухими ударами людського серця», – саме так вважав митець [14; 53].

1935 р. відбулася презентація балету «Ікар». На той час постановка стала новаторською, оскільки в ній відмовились від музичного супроводу, замінивши його на ритм. С. Лифар прагнув продемонструвати принципи самодостатності танцю, його незалежності від музики [7; 130].

Модернізм в Європі відкрив нові погляди та культурно-мистецькі рухи у суспільстві. Хореографічне мистецтво також зазнало змін. Лифар вважав, що: «поява «Маніфесту...» та «Ікара» відкрила шлях неокласиці» [14; 52].

Неокласицизм – означає різні художні явища, які своїми виражальними формами тяжіють до традицій античного мистецтва. Неокласицизм відображає античність не як культурний ідеал, а як засіб відображення соціокультурних проблем за допомогою асоціацій і деконструкції. Сьогодні термін «неокласицизм» вживається для позначення класичних тенденцій в культурі ХХ століття [2].

У літературі залишається спірним питання, хто є засновником неокласицизму в балеті. Ними вважають і С. Лифаря, і Дж. Баланчина (хореограф грузинського походження, певний час працював в Європі, згодом у США) [15].

Лифар наполягав, що він ввів у науковий обіг термін «неокласика». Хоча на думку проф. О. Чепалова, це право належить Дж. Баланчину, який 1928 р., здійснив постановку неокласичного опусу Стравінського «Аполон Мусагет» [21].

Д. Бернадська зазначає, що в основі творчості Дж. Баланчіна лежать традиції російської академічної школи кінця XIX ст. та неокласичні новації самого Баланчіна [2].

Однозначної думки стосовно того, кому конкретно завдячуємо появі даного терміну немає, думки дослідників різняться. Сам Лифар так пояснював чому його називали «неокласиком»: «бо виступаючи проти акробатичних трюків і викрутасів, якими прагнули поліпшити старе як світ мистецтво, заявляв, що традиція настільки багата, що як музика, лише з сімома нотами може обновлятися до безкінечності, так і танець зі своїми чіткими «позиціями» є самодостатнім і може виразити що завгодно й адаптуватися до будь-якої партитури, навіть до віршів. Проте, хоча для передпліччя існує п'ять позицій, для кистей рук позиція є лише одна» [14; 77].

Робота у «Grand Opera» вимагала не лише творчих здібностей, балетмейстер проявив себе як вдалий організатор і керівник. Він розширив репертуар театру, здійснив понад двісті балетних постановок серед них: «Творіння Прометейя» на музику Л. ван Бетховена (1929 р.), балети «Ікар» – на власні ритми, оркестрування А. Онеггера і Ж. Сіфера (1935 р.), «На Дніпрі» – С. Прокоф'єва (1932 р.), «Давид» на музику М. Мусорського – К. Дебюсі, аранжування В. Рітті (1936 р.), «Жоан і Царісси» на музику В. Егка (1942 р.), «Сюїта в білому» – на музику Е. Лало (1943 р.), «Міражі» – А. Соре (1944 р.), «Федра» – Ж.Оріка (1950 р.), «Ромео і Джульєтта» – С.Прокоф'єва (1955 р.) та ін. [7; 129].

У роки окупації Парижу продовжив працювати у «Grand Opera», створював нові хореографічні постановки, 1943 р. презентував постановку – «Сюїту в білому», яка отримала схвальні відгуки [3].

Після визволення Парижа митця звинуватили в колабораціонізмі. На думку Д. Делуш (французький режисер, сценарист, продюсер і художник) недруги з'явилися у С. Лифаря через його необережні політичні вислови. Він був знаковою фігурою і те, що не відвернувся від окупантів Парижу, згодом принесло йому неприємності [9]. Через це балетмейстер змушений був переїхати до Монако, там організував трупу «Новий балет Монте-Карло» [3].

Успіх був настільки очевидним, що викликав занепокоєння в палаці Гарньє. Балетна трупа підписала петицію, в якій висловлювала занепокоєння тим, що позбавлені «найталановитішого і найвинахідливішого з хореографів», обмежені в репертуарі і ризикують «зачахнути» через брак талантів.

З Лифаря зняли заборону виступати на французькій сцені і 27 листопада 1946 р. він виконав сім па-де-де у залі Плейель (*salle Pleyel*) одному з самих великих залів XX ст. [14; 84].

1947 р. митець повернувся до Парижа і розпочав підготовку до сезону 1948 р. та турне по Данії, Австрії і США. Того ж року він створив при театрі Інститут хореографії (Французьку академію танцю) і продовжував керувати балетною трупою у «Grand Opera».

Із 1955 р. викладав історію і теорію танцю в Сорбонні, розробив власну систему підготовки артистів балету. Того ж року його визнали найкращим танцівником і хореографом Франції, нагородили відзнакою «Золота туфелька» (міжнародна нагорода в галузі хореографії). 1957 р. став засновником і ректором Паризького університету танцю. Написав понад 20 праць із проблем балету (зокрема, «Маніфест хореографа», 1935 р., «Історія балету», 1966 р.).

Робота С. Лифаря, його стиль, вплинули на розвиток європейського балетного мистецтва другої пол. XX ст. [3].

Митець прагнув створити балет, у якому ритм народжувався з танцю, а не навпаки. Його неокласичний стиль проявився також у постановці балету «Сюїта в білому», який балетмейстер вважав «словником» академічного танцю, підсумком його еволюції та результатом ставлення до класичної балетної спадщини. В балеті «Сюїта в білому» у певній послідовності сольні, дуетні та масові епізоди сприймалися як парад танцювальних форм кінця XIX ст. У композиції спостерігалось протиставлення та контрастні перебудови танцювальних груп. Балерини одягнені у білі туніки, танцівники – у чорне трико та легкі білі сорочки (завдяки цьому балет отримав іншу назву «Чорне та біле» у відновленні 1977 р.) [15]. Лифар побудував хореографічну композицію на двох паралельних площинах – власне на планшеті сцени та помості ар'єрсцени з боковими сходами. Геометричність побудови відчувалась і в побудові танців [21].

Балетмейстер писав (у «Спогадах Ікара») про те, що його метою була реформа балету як із точки зору виразності жестів і рухів людського тіла, емоційного наповнення танцю, так і з точки зору співвідношення між танцем і музикою. «Прометей» (1929 р.), «Ікар» (1935 р.), «Давид» (1937 р.), «Оріана і Принц кохання» (1938 р.), «Лицар і дівчина» (1941 р.), «Жоан із Царісси» (1942 р.), «Сюїта в білому» (1943 р.), «Міражі» (1944 р.), «Федра» (1950 р.), «Фантастичне весілля» (1955 р.), «Ромео і Джульєтта» (1955 р.), ці постановки, на думку хореографа, свідчили про дієвість його переконань і поглядів. «Подібно до ліри, тіло здатне творити певну внутрішню музику, яка до гармонії рівноваги додає гармонію прекрасного» [14; 145].

Значення Сергія Михайловича Лифаря у хореографічному мистецтві ХХ ст. важко переоцінити. Період його керівництва балетом «Grand Opera» в Парижі тривав майже 30 років (1929–1958 рр.) [15].

Загалом він поставив у «Grand Opera» понад 200 балетних вистав. Був ректором Університету танцю, професором Вищої школи музики, почесним президентом Всесвітньої Ради танцю ЮНЕСКО та головою її французького національного комітету [17].

1958 р. Лифаря звільнили з театру. За однією з версій причиною стала необхідність більш сучасного репертуару. Для балетмейстера це стало несподіванкою. Певний час він сподівався, що все зміниться, але звісток від керівництва «Grand Opera» не було. 1959 р. митець став професором Вищої школи музики Франції по кафедрі теорії і історії мистецтв. Написав підручник «Історія балету: від традицій до модерну». 1960 р. Лифаря обрали професором міжнародної літньої академії в Ніцці, художнім керівником і головним балетмейстером свята з нагоди ювілею приєднання Ніцци до Франції. Він здійснив постановки балетів у Швеції, Польщі, Німеччині і Болгарії. Проте в «Grand Opera» його вистави поступово зникли з афіш [19; 75].

1972 р. із нагоди сторіччя Дягілева, С. Лифаря не запросили до театру, до Національної бібліотеки. Таке ставлення засмучувало балетмейстера, про це він писав у спогадах: «Уже вкотре – ніякої вдячності. Це глибока рана, яка досі не заживає у моєму серці» [14; 147].

Митець захоплювався не лише балетом. Він збирав стародруки ХVI–ХІХ ст. Особливе місце в бібліотеці балетмейстера посідала «Пушкініана», найдорожчими речами якої були 10 оригіналів листів поета до Гончарової, рідкісні видання, інші раритети [3]. Після звільнення з «Grand Opera» С. Лифар захопився образотворчим мистецтвом. Роботи нараховували понад сто картин і малюнків, основний сюжет яких – балет, танець і рух загалом. У 1972–1975 рр. проведено виставки у Каннах, Парижі, Монте-Карло, Венеції. Лифар доволі стримано ставився до свого захоплення, зауважував що він не художник, а лише хореограф, який малює [3].

Не зважаючи на певні непорозуміння, пов'язані із звільненням у «Grand Opera», балетмейстера шанували у Франції. Крім почесних нагород він отримав пропозицію Президента Шарля де Голля стати громадянином його країни. Митець відмовився, його відповідь звучала так: «я ніколи не був і не буду французом, бо я українець і батьківщина моя Україна і мій улюблений Київ». Про те що Лифар пам'ятав і сумував за Україною свідчить його автобіографічна книга «Страдные годы» (Париж 1935 р.), в якій він згадував Київ, пейзажі Дніпра, свою родину, минуле України [18; 9].

Лифар мріяв поставити свої балети на сценах Москви і Києва, але за радянської влади це не могло статися. Він зміг приїхати до Радянського Союзу лише 1961 р. разом із дружиною; в якості туриста відвідав Київ, Москву, Ленінград, Тбілісі [3].

Помер Сергій Михайлович Лифар 1986 р. у Швейцарії (похований у м. Сен-Женев'єв-де-Буа Паризького регіону).

Лише з часом на батьківщині змогли вшанувати пам'ять відомого українця. 1994 р. Національна академія хореографії України заснувала Міжнародний конкурс балету ім. Сержа Лифаря, який проходить щорічно [17]. Із 1995 р. у Києві проводять Міжнародний фестиваль балету «Серж Лифар де ля данс».

2003 р. на березі Женевського озера (Швейцарія) відкрито бронзовий пам'ятник С. Лифарю у вигляді Ікара. Цю роботу виконали В. Чепелик (скульптор) і В. Сокульський (архітектор). Пам'ятник виготовлено на кошти Київської міськради. На трикутній меморіальній дошці є напис: «Україна – своєму геніальному синові на честь 100-річчя». Того самого року вдову Лифаря (графіню Лілан д'Алефельд Лаурвіг) нагороджено орденом княгині Ольги І ступеня (за визначний внесок у популяризацію у світі культурно-мистецької спадщини України й добродійну діяльність).

2006 р. за сприянням фундації «Дні України» та МЗС України Лифарю відкрито пам'ятник (скульптор А. Валієв) у приміщенні Театру опери та балету в Монако.

Вдова Лифаря передала Україні реліквії з архіву чоловіка: Київській бібліотеці ім. Лесі Українки – майже 2 тис. видань з його книгозбірні; Музею історії Києва – частину епістолярію, афіші; Музею історичних коштовностей України – «Золота тувелька»; Національному музею історії України – особисті речі Лифаря (зокрема, його перші пуанти), скульптурні й живописні портрети, сценічні костюми тощо [3].

21 грудня 2017 р. у Музеї української діаспори (м. Київ) відкрилась виставка «Дарую Києву. Серж Лифар». Широкому загалу представили вибрані експонати з приватної колекції С. Лифаря, які згідно його волі були передані до Києва із Швейцарії. Через тридцять один рік по смерті С. Лифаря до рідного міста видатного хореографа надійшло понад 400 унікальних видань, рукописів, листів, документів [1].

Висновки. Сергій Михайлович Лифар став знаковою фігурою для мистецтва танцю у світі, зокрема Франції. Працював майже 30 років у «Grand Opera» (м. Париж), де поставив понад 200

балетних вистав. Його творчість вирізнялася новітніми постановками та підходами до балету («Ікар», «Сюїта в білому» та ін.). Здійснив реформу балету, відзначився новаторськими поглядами на хореографію, його поняття краси танцю полягало в гармонії тіла, його виражальних можливостях.

Він прагнув до реформи балету, як із точки зору виразності жестів, рухів людського тіла, емоційного змісту танцю, так і щодо співвідношення між танцем та музикою [22; 59].

Свої погляди та переконання митець виклав у теоретичних працях та мемуарах: «Маніфест хореографа», мемуари «Страдніе годы», «Мемуари Ікара», «Історія балету» та ін.

Список використаної літератури

1. Афіша. Виставка «Дарую Києву. Серж Лифар». *Вечірній Київ*. 12.12.2017. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/vystavka-daruyu-kyuevu-serzh-lyfar>. (дата звернення: 12.08.2020).
2. Бернадська Д. Розвиток неокласичного балетного стилю в хореографії ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 8. С. 77–82.
3. Вернигор Д. Українець – зірка світового балету (До 115-річчя Сержа Лифаря). URL: <http://www.ud.gdip.com.ua/wp-content/uploads/2020/02/79.pdf> (дата звернення: 11.08.2020).
4. Голубець М. Олександр Архипенко. *Громадський вісник*. 1922. 16–18 серп.
5. Зільберман Ю. А. Володимир Горовиць в культурному середовищі Києві кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.01 / Київ, 2004. 17 с.
6. Зінич О. Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 4 (28). С. 80–89.
7. Зінич О. Серж Лифар хореограф і хореолог: аспекти взаємодії музики і танцю. *Студії мистецтвознавчі*. 2013. Вип. 3–4. С. 127–136.
8. Льєнко І. М. Просторові конфігурації Сержа Лифаря. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2008. Вип. 21. С.272–278.
9. История балета: Серж Лифарь – блудный сын мирового балета. *Iskusstvo-zvuka*. 03.04. 2017. URL: <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com/43166.html> (дата звернення: 10.09.2020).
10. Калущька Н. Б. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Київ, 2001. 21 с.
11. Кубриш Н. Р. Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Кавалерідзе : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.05 / Київ, 2004. 20 с.
12. Кузьменко І. Д. Бурлюк в історії українського авангарду (1907–1920 рр.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Миколаїв, 2014. 20 с.
13. Курінна М. Серж Лифар: від київської Центростудії до паризької опери. *Мистецтвознавчі студії*. 2012. № 1. С. 86–91.
14. Ліфар С. Спогади Ікара. / пер. Г. Малець. Київ: Пульсари, 2007. 192 с.
15. Медвідь Т. А. Феномен Сержа Лифаря в світовому хореографічному мистецтві. *Науково-дослідна робота молодих учених: стан, проблеми, перспективи*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 2013 р. 2–6 грудня Херсон : ХДУ, 2013. С. 117–124.
16. Салій С. Хорові обробки в творчості Олександра Кошиця. *Молодь і ринок*. 2010. № 5. С. 57–60.
17. Срібна М. Внесок української балетної школи в європейське та світове хореографічне мистецтво (на матеріалах національного музею історії України) *Етнічна історія народів Європи*. Вип. № 46. С. 116–119.
18. Станішевський Ю. Серж Лифар – повернення на батьківщину. Спогади Ікара. Київ : Пульсари, 2007. С. 9.
19. Станішевський Ю. Українець Серж Ліфар – зірка світового балету: монографія. Київ : Сучасність, 2009. 92 с.
20. Стельмащук Г. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. Львів : Апріорі, 2013. 520 с.
21. Чепалов О. І. Творче кредо С. Лифаря та його внесок у розвиток теорії танцю *Танцювальні студії*. КНУКіМ. № 1. 2019. С. 10–19.
22. Чепалов О. Хореографічний театр західної Європи ХХ століття: монографія. Харів : ХДАК, 2007. 343 с.

References

1. Afisha. Vystavka «Daruii Kyievu. Serzh Lyfar». *Vechirniy Kyiv*. 12.12.2017. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/vystavka-daruyu-kyuevu-serzh-lyfar>.
2. Bernadska D. Rozvytok neoklasychnoho baletnoho styliu v khoreohrafiі XX stolittia. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2014. Vyp. 8. S. 77–82.
3. Vernyhor D. Ukrainets – zirka svitovoho baletu (Do 115-richchia Serzha Lyfaria). URL: <http://www.ud.gdip.com.ua/wp-content/uploads/2020/02/79.pdf>.
4. Holubets M. Oleksandr Arkhynenko. *Hromadskyi visnyk*. 1922. 16–18 serp.
5. Zilberman Yu. A. Volodymyr Horovyts v kulturnomu seredovyshchi Kyievi kintsia XIX – pochatku XX stolittia : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01 / Kyiv, 2004. 17 s.

6. Zynych O. Mova plastyky v suchasnomu frantsuzkomu baletnomu (plastychnomu) teatri: metamorfozy form rukhu. *Studii mystetstvoznavchi*. 2009. № 4 (28). S. 80–89.
7. Zynych O. Serzh Lyfar khoreohraf i khoreoloh: aspekty vzaiemodii muzyky i tantsiu. *Studii mystetstvoznavchi*. 2013. Vyp. 3–4. S. 127–136.
8. Iliencko I.M. Prostorovi konfihuratsii Serzha Lyfaria. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*. 2008. Vyp. 21. S.272–278.
9. Istorija baleta: Serzh Lifar' – bludnyj syn mirovogo baleta. *Iskusstvo-zvuka*. 03.04. 2017. URL: <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com/43166.html>
10. Kalutska N. B. Mystetska diialnist Oleksandra Koshytsia v konteksti muzyky XX stolittia : avtoref. dys ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Kyiv, 2001. 21 s.
11. Kubrysh N. R. Mifopoetyka skulptury O. Arkhytenka ta I. Kavaleridze : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.05 / Kyiv, 2004. 20 s.
12. Kuzmenko I. D. Burluk v istorii ukrainskoho avanhardu (1907–1920 rr.) : avtoref. dys. ... kand. ist. nauk : 07.00.01 / Mykolaiv, 2014. 20 s.
13. Kurinna M. Serzh Lyfar: vid kyivskoi Tsentrostudii do paryzkoj opery. *Mystetstvoznavchi studii*. 2012. № 1. S. 86–91.
14. Lifar S. Spohady Ikara. / per. H. Malets. Kyiv: Pulsary, 2007. 192 s.
15. Medvid T. A. Fenomen Serzha Lyfaria v svitovomu khoreorafichnomu mystetstvi. *Naukovo-doslidna robota molodykh uchenykh: stan, problemy, perspektyvy: materialy Vseukr. nauk. - prakt. konf. 2013 r. 2-6 hrudnia Kherson : KhDU*, 2013. S. 117–124.
16. Salii S. Khorovi obrobky v tvorchosti Oleksandra Koshytsia. *Molod i rynek*. 2010. № 5. S. 57–60.
17. Sribna M. Vnesok ukrainskoi baletnoi shkoly v yevropeiske ta svitove khoreorafichne mystetstvo (na materialakh natsionalnogo muzeiu istorii Ukrainy) *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. Vyp. №46. S. 116–119.
18. Stanishevskiy Yu. Serzh Lyfar – povernennia na batkivshchynu. *Spohady Ikara*. Kyiv: Pulsary, 2007. S. 9.
19. Stanishevskiy Yu. Ukrainets Serzh Lifar – zirka svitovoho baletu: monohrafiia. Kyiv : Suchasnist, 2009. 92 s.
20. Stelmashchuk H. Ukrainski myttsi u sviti. *Materialy do istorii ukrainskoho mystetstva XX st*. Lviv : Apriori, 2013. 520 s.
21. Nepalov O. I. Tvorche kredo S. Lyfaria ta yoho vnesok u rozvytok teorii tantsiu Tantsiuvalni studii. *KNUKiM*. № 1. 2019. S. 10–19.
22. Chepalov O. Khoreorafichniy teatr zakhidnoi Yevropy XX stolittia: monohrafiia.X: XDAK, 2007. 343 s.

ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ ЛИФАРЯ: ДОСТИЖЕНИЯ В ИСКУССТВЕ ХОРЕОГРАФИИ

Турчак Леся Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент, докторант,
Киевский национальный университет культуры и искусств,
г. Киев

Исследован вклад балетмейстера, хореографа, педагога С. М. Лифаря в украинском и мировом искусстве танца. Проанализирован творческий путь и доказан его значительный вклад в мировое искусство танца. Подчеркнута важность его новаторского подхода к постановкам танца, организаторских способностях, которые помогли в работе с балетом «Grand Opera» в достаточно сложный исторический период. Отмечено особенности его работы, которые называют «неоклассикой» балета («Падение Икара», «Сюита в белом»). Он совершил более 200 постановок, работал художественным руководителем в «Grand Opera» около 30 лет. Несмотря на то, что основную часть своей жизни художник прожил за границей, он считал себя украинцем и отклонил предложение стать гражданином Франции.

Ключевые слова: Серж Лифарь, балетмейстер, хореограф, балет, «Grand Opera».

SERGE LIFAR'S ARTISTIC ACTIVITY, ACHIEVEMENTS IN CHOREOGRAPHY

Turchak Lesia Ivanivna – Candidate of Art Criticism, Assistant Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts

We have studied the contribution of Ukrainian ballet master, choreographer and pedagogue Serge Lifar to the Ukrainian and world art of dance. We have analyzed his creative path and proved his substantial contribution to the world art of dance. We have underlined the importance of his innovative approach to the stage productions of that time, organizing skills that helped him work with Grand Opera ballet during a rather hard historical period. We have outlined the special features of his work that are called the “neoclassics” of ballet (*The Fall of Icarus, Suite in White*). He has staged over 200 ballets and has been an art director of Grand Opera for almost three decades. Despite the fact that the artist had lived most of his life abroad, he considered himself a Ukrainian and rejected an offer to become a citizen of France.

Key words: Serge Lifar, ballet master, choreographer, ballet, Grand Opera.

UDC 792.82:7.071.2(477).Лифар

SERGE LIFAR'S ARTISTIC ACTIVITY, ACHIEVEMENTS IN CHOREOGRAPHY

Turchak Lesia Ivanivna – Candidate of Art Criticism, Assistant Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts

The purpose of this article is to establish the contribution of Ukrainian ballet master, choreographer and pedagogue Serge Lifar to the Ukrainian and world art of dance.

The research *methodology* consists of a range of *methods*: historical, biographical, theoretical. The abovementioned methodological approach allows studying the question of historical data relating to the events in Ukraine that led to the emigration waves, find out certain biographical facts and analyze the artist's creative activity.

Even though Serge Lifar was and is a famous figure in the world, the scientific community of his native country failed to pay attention to his work for a long time. Only after Ukraine had gained independence, there were publications devoted to the artist's activity. The future choreographer moved to Paris in 1923. At the age of 25, he became a director of Grand Opera ballet group. This job required not only creative and organizing skills, the stage productions were to meet the tendencies of that time. Serge Lifar expressed his new views in *Choreographer's Manifest*, and later in *Icarus* production and others. The artist has been a director of Grand Opera for almost three decades, staged over 200 ballets, written a range of theoretical works, done a series of neoclassic ballet productions, and been a famous figure in Europe. He has won many awards, including *Golden Slipper* – an international choreography prize.

Conclusion. Serge Lifar was a landmark figure for the art of dance in the world, particularly in France. He has reformed the ballet, had innovative views of choreography. His notion of the beauty of dance lied in body harmony and its expressive capabilities. He strived to reform the ballet in terms of expressiveness of gestures, body movements, emotional content and correlation between dance and music. He described his ideas and convictions in theoretical works and memoirs.

Key words: Serge Lifar, ballet master, choreographer, ballet, Grand Opera.

Надійшла до редакції 22.10.2020 р.

УДК 791.83

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЦИРКУ У КІНЕМАТОГРАФІ

Пожарська Олена Юріївна – здобувачка вищої освіти
ступеня доктора філософії 034 – культурологія, Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв,
м. Київ

<http://orcid.org/0000-0002-1181-9375>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.391>
elena.artkiev@gmail.com

Циркове мистецтво досліджено у контексті його репрезентації в кінематографі. Відзначено, що циркове мистецтво є середовищем постачання символів, образів, метафор, виконуючи таким чином функцію гармонізуючого компонента культури. Зазначено, що циркові образи активно використовуються митцями, оскільки здатні впливати на міру сумісності ідеї і явища, свободи і необхідності, індивідуального і суспільного, абсолютного і відносного. Зроблено висновок, що використовувані у кінематографі циркові образи, інтерпретуючись індивідуумом, стають одним із способів сприйняття і тлумачення світу. «Циркова» метафора бере участь у трансляції наявного соціокультурного досвіду і в створенні нового, сприяє побудові образу світу, виконує функцію передавання найбільш істотної культурної інформації.

Ключові слова: цирк, циркове мистецтво, циркові образи, циркові жанри, кінематограф.

Актуальність проблеми. Для сучасного етапу розвитку гуманітаристики характерним є активізація уваги науковців до цирку як феномена культури. Його осмисленню сприяє виявленню динаміки змін, що відбуваються на різних історичних етапах розвитку культури й, зокрема, в культурному просторі України. Дослідницький «ренесанс» у вивченні цирку та циркового мистецтва останнім часом обумовлений високою затребуваністю цирку, перетворенням його на потужний соціокультурний інститут, функціонування якого в сфері культури забезпечує виконання ним певних соціальних функцій, вироблення значущих для суспільства світоглядних стратегій та культурних цінностей.

Огляд останніх публікацій з теми дослідження. На необхідність глибокого й всебічного дослідження цирку як мистецько-видовищної форми культури, аналізу проблем розвитку циркової галузі,

вивчення шляхів формування циркознавства звертають увагу сучасні вітчизняні дослідники (О. Поспелов, Ю. Романенкова, К. Станіславська, Ю. Шаповалова та ін.). Вагомим внеском у становлення української наукової школи циркознавства стали дослідження Г. Курінної «Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури» (Харків, 2008), М. Малихіної «Циркове мистецтво України 20–30-х років ХХ століття» (Київ, 2016), С. Шумакової «Генезис и еволюция харьковской школы циркового искусства» (Харків, 2015), свідчить про вагомні наукові розробки та достатньо сформовані традиції дослідження цирку, які в своїй більшості мають мистецтвознавчу спрямованість. Однак питання репрезентації цирку в культурних практиках, зокрема в кінематографі, досі залишається мало дослідженим.

Мета статті – розглянути цирк як об'єкт художньої рефлексії ХХ – поч. ХХІ ст. на матеріалах його репрезентації в кінематографі як одній з найбільш показових сфер рецепції циркових образів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зближення цирку і кіно, які з моменту виникнення останнього відповідали художнім пошукам ХХ ст., є закономірним. На розвиток ігрового кіно і цирку істотно вплинули суспільно-політичні зміни й ідеологічні настанови, які значно деформували циркову традицію і сформували образотворчу специфіку кінематографа. Зародження циркової теми в кінематографі припадає на початок ХХ ст.: у 1910–1920-х рр. лаконічне німе кіно, що вимагало динаміки і перебільшеної виразності, запозичило у цирку його сценки, трюки, номери і створило свої власні малі форми гротескного і трюкового зображення, згодом багато в чому сприйняті і перейняті цирком. Це була єдина, ніколи більше не повторювана епоха взаємного збагачення схожими прийомами і сценами.

На початку ХХ ст. у великій кількості демонструвалися комедії і серії комедій з одним героєм, який потрапляв в безглузді ситуації. Такими були Ідіотик (В. Лазаренко), Дядя Пуд (В. Авдєєв), Жакоміпо та ін. [3]. Відомі актори-маски і в кінематографі США і Західної Європи – крім образів, що стали класикою жанру, Ч. Чапліна, Б. Кітона, Г. Ллойда, це: «Фатті» Роско Арбокла і «Чіч» Ч. Марина (США), «Юло» Ж. Таті, «Жандарм» Луї де Фюнеса, «Франсуа Перрен» П. Рішара (Франція); «Фантоці» П. Віладжіо (Італія) та ін. Основними цирковими жанрами, затребуваними в кіно того часу були боротьба, дресура, клоунада і кінна вольтижировка. Молодий кінематограф виявився неймовірно привабливим для артистів цирку. З одного боку, вони нарікали на навмисність, химерність кіно, а з іншого – непомітно для себе втягувалися в цей захоплюючий процес і від безпосередньо циркових колізій і жанрів переходили до типових для 1910-х років наслідувальних комедій і мелодрам, де їх професійні здібності часто приносилися в жертву комерційним законам кінематографа. Фактично кіно фіксувало циркові досягнення для історії, завдяки кінематографу цирк отримав можливість залишитися на півці для майбутніх поколінь.

Серед фільмів, що репрезентують цирк до 1917 р., виокремлюються такі як: «Про що ридала скрипка» (1913 р.), «Арена помсти» (1914 р.), «Жінка-сатана» (1915 р.), «Нащадок диявола» (1917 р.), «Забудь про камін, у ньому згасли вогні» (1917 р.). Мелодраму «Про що ридала скрипка» (фільм не зберігся) і пригодницький фільм «Арена помсти» (фільм не зберігся) зняв майбутній класик німого кіно, радянський кінорежисер Я. Протазанов. Сценарій «Арени помсти» написав В. Авдєєв, який зіграв у ньому і головну роль – борця-чемпіона С. Тарханова. Обидві картини були про тяготи циркового життя. У той час з'являються й фільми про циркових артистів – «Жінка-сатана» (1915 р.), «Нащадок диявола» (1917 р.). Помітною подією стала картина «Забудь про камін, у ньому згасли вогні», 1917 (фільм не зберігся), знята популярним режисером П. Чардиніним у розпал революційних подій і під кінець мелодраматичної і романтичної епохи. Цей фільм, що жив за старими законами кінематографа, мав величезний успіх і багато в чому завдяки цирковому сюжету.

Після революції 1917 р. циркова тема слугувала романтичною, трюковою основою для створення образу нової людини – борця за нове і світле майбутнє. Одним із перших «агітфільмів» про цирк став «Сміливець», знятий за сценарієм А. Луначарського у 1919 р., який захоплено ратував за співдружність цирку і кіно. Л. Кулешов зняв у 1929 р. картину про цирк і громадянську війну «Два-Бульді-Два», одним з авторів цього циркового фільму був О. Брик.

Режисер Г. Козінцев у 1927 р. за участю Л. Трауберга зняв романтичну картину «С.В.Д.», що мала значний успіх у глядачів. Цирк, який сприймався раніше як «низьке» мистецтво, в картині Г. Козінцева постає мистецтвом «високим». Разом Г. Козінцев і Л. Трауберг поставили «Пригоди Октябрини» в манері циркової клоунади, сам по собі сюжет яких для циркової теми нічим не примітний. Однак у фільмі знімалися циркові артисти, які викладали в ФЕКС (фабрика ексцентричного актора – творче об'єднання, театральна і кіномайстерня). Особлива стилістика ФЕКС вирізняла й інші картини – «Мішка проти Юденича» (1925 р.), «Чортове колесо» (1926 р.), де знімалися циркова артистка Я. Жеймо і професіонали манежу Л. Арнольд, А. Цереп, М. П'ятецький.

Фільм «Червоні дияволята» (1923 р., реж. І. Перестіані) – перший радянський фільм, в якому близькі за часом історичні події поєднувалися з цікавими трюками і романтичним пафосом. Картина

стала класикою радянського кіно. Напружені моменти і захоплюючі трюки поставили фільм в один ряд із ковбойськими і пригодницькими картинами, знятими на Заході. Сюжет фільму не мав нічого спільного з історією, але демонстрував чудеса героїзму борців за радянську владу і багато трюків, заснованих на силі, спритності, сміливості. Тріо «червоних дияволят» стало надзвичайно популярним, а виконавці головних ролей отримали в 1927 р. подяку від А. Луначарського, який назвав цю картину «запаморочливим мистецтвом» [2].

У 1930-ті рр. ситуація в кіно, як і в країні, змінюється. Пафос боротьби і революційна романтика поступаються зовнішньому тиску країни, всеперемагаючим веселощам і торжеству парадів на Красній площі, один з яких і вінчає картину Г. Александрова «Цирк» – грандіозне полотно, що стало одним із найпомітніших подій середини 1930-х рр. Із фільму «Цирк» свідомо зробили великомасштабну ідеологічну картину епохи, в яку повинні були увійти всі кліше кінематографа та всі еталони нової влади. Завдяки своїм оригінальним рішенням циркових номерів й атракціонів, фільм «Цирк» став винятковим явищем у кіномистецтві, оскільки вплинув на радянський цирк. Породжені фантазією кіно видовища незабаром почали з'являтися на цирковій арені. Ця картина, що стала культовою і закріпила на екрані досягнення радянської влади, являла собою такий історичний феномен, як міф «радянського демократизму», а також стала породженням численних запозичень у кінематографі, цирку та спорті подальших десятиліть.

Повоєнні десятиліття в зображенні цирку кінематографом не можуть розглядатися як одне ціле. Суспільство кожне десятиліття другої пол. XX ст. історично змінювало свої пріоритети і цілі. Водночас не можна не відзначити одну загальну для десятиліть другої пол. XX ст. тенденцію: відхід безпосередньо від життя цирку. Так, у 1950-х рр. винятковий успіх цирку і циркових фільмів пояснювався відходом радянського глядача від тягара війни та повоєнної розрухи, прагненням до оптимістичної теми відродження людини з мужнім характером і сильною волею. Цьому сприяли картини, безпосередньо пов'язані з життям артистів цирку. В середині 1950-х рр. про цирк знято кілька картин, що належать до малого жанру. Прикладом невеликого фільму-скетчу, або «кіно-жарту», став короткометражний фільм «Самовпевнений Карандаш» (1955 р.). На початку 1950-х років з'явилися фільми-дивертисменти про цирк: «На арені цирку» (реж. Л. Варламов, 1951 р.) і «Арена сміливих» (режисери С. Гуров, Ю. Озеров, 1953 р.). Але якщо художньо-документальний фільм «Арена сміливих» відходить від показу самого циркового простору, то у фільмі «На арені цирку» все максимально наближене до реальної вистави на манежі. Доречним виявився і закадровий коментар, який пояснював глядачеві призначення снарядів і зміст циркових термінів. Цей фільм-концерт зберіг і доніс до наших днів виступи В. Дурова, Е. Кіо, сестер Кох, жонглера Н. Ширая, повітряних гімнастів С. Разумова і П. Чернеги, групи еквілібристів Є. Мілаєва, «карайські ігри» під керівництвом В. Плінера, дресированих ведмедів В. Філатова і багато інших номерів, які можна переглянути лише у цьому фільмі. Ознайомчі, навчальні тенденції таких неігрових картин зробили з них «наочний підручник», «абетку циркової майстерності» для майбутніх поколінь.

У 1950-х рр. на екрані панує дивовижне розмаїття циркових жанрів. У фільмі «Приборкувач тигрів» (1954 р.) можна побачити дресирування хижаків, мотогонки, ілюзію. У комедії «Борець і клоун» (1957 р.) – атлетику, клоунаду, гімнастику. У картині «Новий атракціон» (1957 р.) – дресирування хижаків і дрібних тварин. В опереті «Містер Ікс» (1958 р.) – повітряну гімнастику, еквілібристику, жонглювання, ілюзію, клоунаду. Так, фільм «Приборкувач тигрів» став популярним в СРСР, атрибути ефектного костюма приборкувачки згодом з'явилися і на манежі. Хоча сам образ приборкувачки хижаків був багато в чому рекламним, прикрашеним, але для кінематографа це була ще одна можливість використати вдалий прийом контрасту: жіночність героїні і її ризиковану чоловічу професію. Незвичайний резонанс, викликаний появою в кінематографі героїні-приборкувачки, надалі перейшов у 1960-ті рр., коли на екрани почали виходити фільми про дресировальника хижаків: «Смугастих рейс», «Сьогодні новий атракціон», «Три товстуни».

Для 1960-х рр. у кінематографі характерне зародження психологізму й індивідуальності, але водночас відхід від простору манежу і пильний інтерес до закулісних проблем. Основним цирковим жанром у кінематографі 1960-х рр. стало дресирування хижаків, що дало можливість показати мужність жінок-дресировальниць. Крім цього, дресирування хижаків давало змогу продемонструвати в кіно безліч комічних ситуацій. Ще з часів «Цирку» Ч. Чапліна (1929 р.) і «Цирку» Г. Александрова (1936 р.) стало зрозуміло, що епізоди з хижакими можуть стати кращими в комедії, якщо ввести в епізод не приборкувача, а дилеганта. У 1960-ті рр. комічність таких ситуацій особливо виразно проявилася в комедії «Смугастих рейс» (1961 р.). Однак зміна настроїв у другій пол. 1960-х років помітна вже у фільмі «Сьогодні – новий атракціон» (1966 р., режисери А. Дудко, Н. Кошеверова), де тема жіночого дресирування, яка вичерпала себе, набуває характеру злої пародії на колись модний сюжет, а повернення дії в простір манежу виглядає штучним. Важливо відзначити, що наприкінці 1960-х зроблена спроба звернутися до досить рідкісного на той час на екрані жанру ілюзії у фільмі П. Тодоровського «Фокусник» (1967 р.).

У 1970-ті рр. кінематограф намагався повернути в цирк атмосферу загальної радості 1930-х і 1950-х рр., бездумних веселощів і тріумфу радянської демократії. Це звернення до минулих перемог у 1970-ті рр. успіху не мало, оскільки звело тему цирку у кіно до «спортизації» і вихолощування усього природного. Тенденції помилкової оптимізації особливо помітні в картинах «Цирк запалює вогні» (1972 р.), «Великий атракціон» (1974 р.) і пізніше – «Під куполом цирку» (1989 р.). На тлі суспільного життя з його проблемами такі картини вже не користувалися популярністю, а лише викликали роздратування фальшивим зображенням радянської дійсності.

У ряді картин кінематограф відобразив циркове минуле країни, прагнучи збагатити тему пригодницькою динамікою, трюками, драматичними колізіями. У фільмі «Повітроплавець» (А. Вехотко, П. Трощенко, 1975 р.) показано початок ХХ ст., у картині «Еквілібрист» (Л. Нечаєв, 1976 р.) – цирк часів Другої світової війни, в драмі «Циркачонок» (В. Бичків, 1979 р.) – епоху Громадянської війни. Тоді ж екранізуються літературні твори: фільми «Клоун» (реж. В. Андреев, 1971 р.), «Клоун» (реж. М. Медюк, 1980 р.), «Каштанка» (реж. Р. Балаян, 1975 р.) та ін.

Особливо слід відзначити телефільм «Клоуни» режисера Ф. Фелліні, знятий у 1970 р. Фільм є частково документальним, частково художнім. Фелліні зі знімальною групою подорожував по Європі, відвідуючи цирку Парижа, Рима, Мюнхена, брав інтерв'ю у знаменитих клоунів минулого, нині забутих. Крім того, до фільму увійшли автобіографічні замальовки з провінційного дитинства, відтворено легендарні клоунські номери.

1980-ті рр. пов'язані з песимізмом у суспільстві і, зокрема, в культурі. Пошуки індивідуальності, характерні також для 1960-х, змінюються в 1980 рр. індивідуалізмом, егоїзмом, відокремленням від суспільства людини цирку. Артисти-невдахи стали героями картин «Двоє під однією парасолькою» (Г. Юнгвальд-Хилькевич, 1983 р.), «Розсмішіть клоуна» (М. Рашеев, 1984 р.), «Мій улюблений клоун» (Ю. Кушнерьов, 1986 р.). Кінематограф знову вдається до екранізацій класики і синтезу різних видовищних мистецтв. Екранізується «Білий пудель» О. Купріна («Улюбленець публіки» О. Згуріди, І. Клдїашвілі, 1986 р.), виходить фільм-оперета «Під куполом цирку» (В. Семаков, 1989 р.). Але пошуки кінематографа не мають успіху. Перетворення циркової професії на рутину, на світ одноманітної виснажливої праці та внутрішньо-цехових інтриг, а також зміни в суспільно-політичному житті і перехід до інших ідеологічних настанов призвели наприкінці 1980-х рр. до тимчасової відмови від розробки циркової теми в ігровому кіно.

На початку 1990-х рр. комерціалізація мистецтва змусила кіно запозичувати найбільш касові сюжети західного кінематографа. У цирковій темі почалася тиражована експлуатація «чорних» сюжетів, у яких циркові артисти поставали лиходіями. Про це явище свідчить фільм про цирк «Чорний клоун» (реж. Б. Галкін, 1994 р.). Головний герой, цирковий артист, виявився серійним вбивцею в душі модних американських трилерів – «Клоуни-вбивці з відкритого космосу» (реж. Чарльз, Едвард і Стівен Чіодо, 1988 р.), «Воно» (реж. Томмі Лі Уоллес, 1990 р.) та ін. Але й ці сюжети не вкоренилися в кінематографі надовго. Сама форма циркової вистави також зазнала змін, все більше набуваючи характеру комерційного видовищного шоу, тобто, по суті, – вистави, насиченої трюками та спецефектами. Кінематограф опинився осторонь цього процесу, поступившись театру, який прагнув стати «піонером» у відображенні циркової тематики на підмостках сцени.

У ХХІ ст. – у період всеосяжного поширення масової культури кінематограф, як найбільш популярний та поширений її носій, залишається багатющим джерелом інформації. У світі технологій, що стрімко розвиваються, і високого темпу життя, коли друковане слово відходить на другий план, кіно набуває особливої ролі у формуванні світогляду цілих поколінь. Реальність у художній культурі – найважливіша естетична та світоглядна проблема. Версія дійсності у «великій постановці життя» – зокрема на екрані – визначає ставлення до цієї реальності й саму реальність, про що свідчать численні фільми останніх десятиліть. Так, на початку 2000-х рр. на екрани вийшов серіал «Карнавал» (2003–2005 рр., реж. Р. Гарсія та ін.) – це шоу про будні американських циркачів часів Великої депресії. У центрі сюжету – історія юного Б. Хокінса, який вміє зцілювати хворих і воскрешати мертвих ціною життів інших людей.

Фільм «Дзеркальна маска» (2005 р.) – казка за сценарієм Н. Геймана. П'ятнадцятирічна Хелена з сім'ї циркачів мріє про те, щоб вирватися з цього оточення і жити звичайним життям. Після чергової її сварки з батьками мати Хелени сильно захворіла, і дівчинка винить у цьому себе. Напередодні операції, яку повинні зробити матері, Хелені наснився сон про дивний світ, в якому живуть дві королеви, химерні створіння, жителі в масках.

Короткометражна драма з Н. Вуйичем у головній ролі, призер кількох фестивалів незалежного кіно «Цирк метеликів» (2009 р.) – це фільм про добро, віру і право на краще життя, в якому є місце і для людей з фізичними обмеженнями, це фільм про свято, можливе навіть у скрутні часи.

У 2010 р. на екрани вийшов фільм «Фантастичний цирк» (Словенія, Ірландія, Фінляндія, Швеція, 2010 р.). Це циркове шоу, яке розповідає, причому без реплік, своєму глядачеві трагічну історію, це картина, яка зачіпає душу глядача. «Слон» (2010 р., Росія) – добра і сумна історія подорожі циркового слона. Він захворів і їде в трейлері в останню путь, його хочуть приспати. Але замість сумної поїздки Бодхі відправляється в дивну подорож, повну пригод, несподіваних поворотів і радісних зустрічей.

«Сумна балада для труби» (2010 р.) – хуліганська арт-хаузна комедія і драма, удостоєна венеціанського Срібного лева за кращу режисерську роботу. Фантасмагорія про війну, цирк, клоунів і любовний трикутник, в який виявиться залучена вся країна. Режисер Алекс де ла Іглесія уміло поєднував світ цирку і політичні чвари франкістської Іспанії. У центрі сюжету – протистояння рудого і білого клоунів, закоханих у циркову акробатку. Ця ворожнеча доведе головних героїв до кровопролиття.

«Води слонам!» (2011 р.) – це фільм, в якому чудовий візуальний ряд відтворює атмосферу 1930-х рр. і, незважаючи на те, що циркових номерів у фільмі мало, дає достатньо інформації, щоб отримати уявлення про життя цирку зсередини. Так само, як і фільм «Клоун» (2011 р.), сюжет якого змальовує невеселу реальність мандрівного цирку «Есперанса», артисти якого – батько та син – по-різному ставляться до труднощів і втрат, розмірковуючи про плани на майбутнє та власні можливості і прагнення.

«Оз: Великий та Могутній» (2013 р.) – фільм про циркового фокусника, схильного до шахрайства, який вирішив за допомогою своїх трюків здобути славу і багатство, скориставшись легковірністю жителів країни Оз.

Особливо слід відзначити фільм «Cirque du Soleil: Казковий світ в 3D» (США, 2012 р.). Це фільм-вистава від знаменитого на весь світ Цирку дю Солей. Тут немає настільки звичних для телеглядача реплік із боку акторів, та й акторів у фільмі немає. Головні герої – це акробати, професіонали своєї справи, які одним рухом тіла можуть розповісти історію.

Фільм «Шоколад» (Франція, 2016 р.) – біографічна драма про людину, яка стала першим чорношкірим клоуном у Франції. На початку ХХ ст. у Франції активно розвивалася нова клоунська діяльність. Раніше для роботи в цирку запрошувалися лише білошкірі артисти, але потім ситуація змінилася. Чорношкірий чоловік приходить до цирку, щоб своїми виступами смішити людей. Він працював у парі з білим клоуном, і їхній дует був дуже популярний, оскільки номери вибудовувалися на знуцаннях білого над чорним.

«Найбільший шоумен» (США, 2017 р.) – картина про реально існуючого керівника цирку Фінеаса Тейлора Барнума, який зібрав унікальних людей, заснував мандрівну циркову трупу і став одним з основоположників світового шоу-бізнесу. Цей фільм не лише автобіографія людини, яка подолала складності, а яскравий і барвистий мюзикл – свято, яке можна включити однією кнопкою.

Фільм «Дамбо» (США, 2019 р.) розповідає про новонароджене слоненя, чиї неймовірно великі вуха одразу стають предметом для постійних жартів і глузувань. Однак виявляється, що слоненя вмів літати, і власник цирку разом із енергійним підприємцем вирішують нажитися на його незвичайних здібностях. Це фільм про перемогу добра і щирості над жадібністю, дружби і взаємодопомоги – над меркантильністю і корисливістю, про загальнолюдські цінності, якими й повинні керуватися люди у своєму ставленні до світу.

Висновки. Циркові образи активно використовуються митцями, адже постають як спосіб переосмислення світу – від драми окремої особистості до всеосяжної метафори. При цьому циркове мистецтво як осередок символів, образів, метафор, виконує функцію гармонізуючого компоненту культури. Виявлення та інтерпретація символів, образів, метафор, запозичених із цирку в різних видах мистецтва, є важливою проблемою сучасної культурології, оскільки ці символи, образи, метафори є своєрідними кодами культури. «Циркова» метафора стає способом трансляції наявного соціокультурного досвіду, створення нового та передає найбільш істотну культурну інформацію.

Сучасні візуальні практики спрямовані на нові, не характерні для циркового мистецтва площини – в світ абстрактних ідей та гострих соціальних підтекстів. Застосовуючи циркову риторичку – буфонаду, переодягання, лицедійство, епатаж на межі трюку, фокус, оптичну ілюзію, гротеск, несподівані зіставлення, художники отримують можливість говорити несерйозною мовою на серйозні теми. Загалом тема репрезентації цирку у художній культурі є вкрай мало вивченою, відтак ця проблематика потребує подальшого ґрунтовного вивчення.

Список використаної літератури

1. Курінна Г. В. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури : дис... канд. миств. : 26.00.01. Харків, 2008. 240 с.
2. Луначарский А. В. О массовых празднествах, эстраде, цирке : сб. / вступит. статья и коммент. С. Дрейдена. Москва : Искусство, 1981. 424 с.

3. Макаров С. М. Советская клоунада : учеб. для отделений режиссуры цирка театр. ин-тов и училищ эстрадно-цирк. иск-ва. Москва : Искусство, 1986. 272 с.
4. Малихіна М. А. Циркове мистецтво України 20–30-х років XX століття : дис...канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2016. 217 с.
5. Пожарська О. Ю. Циркове мистецтво як об'єкт художньої рефлексії. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 88–97.
6. Поспелов О. О. Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII–XIX ст.). *Вісник КНУКіМ*. Вип. 40. 2019. С. 57–65.
7. Романенкова Ю. В. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений*. № 3 (79), бер. 2020. С. 69–73.
8. Станіславська К. І. Цирк як мистецько-видовищна форма XX ст. *Культура і сучасність*. 2011. № 2. С. 220–224.
9. Шаповалова Ю. С. Сучасне циркове мистецтво України в контексті міжнародного культурно-мистецького співробітництва. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 94–101.
10. Шумакова С. М. Генезис и эволюция харьковской школы циркового искусства : дис... канд. искусств: 26.00.04. Харьков, 2015. 288 с.

References

1. Kurinna H. V. Dramaturhiia tsyrkovoї vystavy v konteksti karnavalno-smikhovoi kultury : dys. na zdob. nauk. stupenia. kand. mystetstvoznav. : 26.00.01. Kharkiv, 2008. 240 s.
2. Lunacharskiy A. V. O massovyih prazdnestvah, estrade, tsirke : sb. / vstupid. statya i komment. S. Dreydena. Moskva : Iskustvo, 1981. 424 s.
3. Makarov S. M. Sovetskaya klounada : ucheb. dlya otdeleniy rezhissuryi tsirka teatr. in-tov i uchilisch estradno-tsirk. isk-va. Moskva : Iskustvo, 1986. 272 s.
4. Malykhina M. A. Tsyrkove mystetstvo Ukrainy 20–30-kh rokiv XX stolittia : dys. na zdob. nauk. stupenia kand. mystetstv. : 26.00.01. Kyiv, 2016. 217 s.
5. Pozharska O. Yu. Tsyrkove mystetstvo yak obiekht khudozhnoi refleksii. *Kultura Ukrainy*. 2018. Vyp. 62. S. 88–97.
6. Pospelov O. O. Tsyrkove mystetstvo u naukovomu dyskursi (kinets XVIII – XIX st.). *Visnyk KNUKіM*. Vyp. 40. 2019. S. 57–65.
7. Romanenkova Yu. V. Suchasna ukrainska tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannia krainy u svitovomu kulturnomu prostori. *Molodyi vchenyi*. № 3 (79), berezen. 2020. S. 69–73.
8. Stanislavska K. I. Tsyryk yak mystetsko-vydovyshchna forma XX st. *Kultura i suchasnist*. 2011. № 2. S. 220–224.
9. Shapovalova Yu. S. Suchasne tsyrkove mystetstvo Ukrainy v konteksti mizhnarodnoho kulturno-mystetskohoho spivrobitnytstva. *Kulturolohichna dumka*. 2018. № 14. S. 94–101.
10. Shumakova C. M. Genesis i evolyutsiya harkovskoy shkolyi tsirkovogo iskusstva : dis. na soisk. uchenoy stepeni kand. iskusstv: 26.00.04. Harkov, 2015. 288 s.

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЦИРКА В КИНЕМАТОГРАФЕ

Пожарская Елена Юрьевна – соискатель высшего образования степени доктора философии 034 – культурология, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Цирковое искусство исследовано в контексте его репрезентации в кинематографе. Отмечено, что цирковое искусство является средой поставки символов, образов, метафор, выполняя таким образом функцию гармонизирующего компонента культуры. Отмечено, что цирковые образы активно используются художниками, поскольку способны влиять на степень совместимости идеи и явления, свободы и необходимости, индивидуального и общественного, абсолютного и относительного. Сделан вывод, что используемые в кинематографе цирковые образы, интерпретируясь индивидуумом, становятся одним из способов восприятия и толкования мира. «Цирковая» метафора участвует в трансляции имеющегося социокультурного опыта и в создании нового, способствует построению образа мира, выполняет функцию передачи наиболее существенной культурной информации.

Ключевые слова: цирк, цирковое искусство, цирковые образы, цирковые жанры, кинематограф.

CIRCUS REPRESENTATIONS IN CINEMA

Pozharskaya Elena – graduate of the degree of Doctor of Philosophy 034 – culturology, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to analyze the circus as an object of artistic reflection of the XX – early XXI century, on the materials of its representation in cinema as one of the most revealing spheres of reception of circus images. The research methodology is based on the application of a culturological approach, which involves identifying and studying the links of circus art with all other cultural phenomena, as well as dialectical – to justify cause-and-effect relationships, disclosure of

differentiation and integration, which contributed to an objective assessment modern circus art. The scientific novelty lies in the fact that knowledge about circus art as an object of artistic reflection, in particular in cinema, has been further developed. The article presents and analyzes films of the XX – early XXI centuries in chronological order, which are a clear reflection of the convergence of circus and cinema. It is concluded that circus images are actively used by artists, because they appear as a kind of way to rethink the world – from the drama of the individual to a comprehensive metaphor.

Key words: circus, circus art, circus images, circus genres, cinema.

UDC 791.83

CIRCUS REPRESENTATIONS IN CINEMA

Pozharskaya Elena – graduate of the degree of Doctor of Philosophy 034 – culturology, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to analyze the circus as an object of artistic reflection of the XX – early XXI century. on the materials of its representation in cinema as one of the most revealing spheres of reception of circus images.

The research methodology is based on the application of a culturological approach, which involves identifying and studying the links of circus art with all other cultural phenomena, as well as dialectical – to justify cause-and-effect relationships, disclosure of differentiation and integration, which contributed to an objective assessment modern circus art.

The scientific novelty lies in the fact that knowledge about circus art as an object of artistic reflection, in particular in cinema, has been further developed. The article presents and analyzes films of the XX – early XXI centuries in chronological order, which are a clear reflection of the convergence of circus and cinema.

It is **concluded** that circus images are actively used by artists, because they appear as a kind of way to rethink the world – from the drama of the individual to a comprehensive metaphor. At the same time, circus art as a center of symbols, images, metaphors, serves as a harmonizing component of culture. Identification and interpretation of symbols, images, metaphors, borrowed from the circus in various arts, is an important problem of modern culturology, because these symbols, images, metaphors are unique codes of culture. The «circus» metaphor becomes a way of translating the existing socio-cultural experience, creating a new one and conveying the most essential cultural information. Modern visual practices are aimed at new, not typical of circus art planes – in the world of abstract ideas and sharp social subtexts. Applying circus rhetoric – buffoonery, disguise, hypocrisy, outrage on the verge of a trick, trick, optical illusion, grotesque, unexpected comparisons, artists get the opportunity to speak in frivolous language on serious topics.

Key words: circus, circus art, circus images, circus genres, cinema.

Надійшла до редакції 2.10.2020 р.

УДК 77.024+658.8:7.03'06

ФЕНОМЕН «КОЛУМБА». УСПІХ СТРАТЕГІЙ ПРОВІНЦІЙНОГО ФОТОКЛУБУ

Бабій Надія Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
<http://orcid.org/0000-0002-9572-791X>;
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.392>
nbabij26@gmail.com

Дослідження присвячене висвітленню творчої та суспільної діяльності фотоклубу «Колумб», м. Тисмениці, Івано-Франківської області в контексті розвитку актуальних мистецьких та культурних тенденцій 80-х років ХХ – поч. ХХІ ст. Визначено ключові експерименти фотохудожників із формою, натурою та змістом. Наголошено, що завдяки новаторським стратегіям фотоклуб не лише пропагує творчість талановитих митців, а й створює культурні та соціальні проекти, що популяризують регіон у світовому культурному просторі: виставки сучасної фотографії, творчі пленери, соціальні проекти, що привертають увагу до питань розвитку регіону.

Ключові слова: фотоклуб «Колумб», розвиток сучасного фотомистецтва.

Постановка проблеми. Фото як найвиразніше з концептуальних мистецтв зламав тисячоліть, активно осмислюється сьогодні культурологами та мистецтвознавцями. Свідченням уваги є численні проекти, пов'язані з Харківською школою фотографії 90-х років у Pinchuk Art Centre, участь франківських та львівських постмодерністів у проектах «Швидкорозчинний час» та Flashback Мистецького Арсеналу. Увагу до локальних процесів демонструє гучна виставка мисткині з Криворівні Параски Плитки Горицвіт.

У 90-х роках ХХ ст. Західна Україна була в епіцентрі суспільно-політичних та культурно-мистецьких процесів. Саме тут проявили себе культурні феномени, визнання яких сьогодні беззаперечне. Аналізуючи актуальні мистецькі процеси, зокрема І міжнародне бієнале «Імпреза», «Станіславський феномен», низку революційних театральних новацій, фестивалів неформального та фольклорного

мистецтва, зауважимо на активному розвитку нових мистецьких практик, у числі яких фотографія, що раніше пов'язувалась лише з документальною хронікою, салонною фотографією. Діяльність фотоклубу «Колумб» була суголосна новаціям, вплинула на розвиток медіа-культури регіону.

Методологія дослідження. Головною емпіричною базою дослідження стала діяльність членів фотоклубу «Колумб» м. Тисмениця, Івано-Франківської обл. Для вирішення завдань як основний, використаний метод інтерв'ю, актуальні методи теоретичного аналізу документів, спостереження, аналогії, порівняльного аналізу.

Наукова новизна роботи полягає у висвітленні комплексної діяльності провінційного фотоклубу в контексті розвитку актуальних тенденцій національної культури. Визначено також ключові експерименти фотохудожників із формою, натурою та змістом.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Фотографія, як суперечливе, рефлексивне міждисциплінарне явище аналізується в есеях багатьох модерних та постмодерних авторів: Ш. Бодлера, Р. Барта, С. Зонтаг [2–3, 11]. Категоріальний вимір актуального, як «ціннісного на сьогодні» виявляє В. Єшкілев [5]. Проблематиці розгляду естетичних якостей фотографії присвячена робота почесного учасника фотоклубу «Колумб» В. Пилип'юка [9]. Серед найновіших матеріалів, що оприлюднюють мистецькі експерименти учасників клубу видання «Перший відмін-ок» (2018) [8].

У схемі «Взаємозв'язки та стилістичні особливості візуальної культури в Станіславівано-Франківську в ХХ–ХХІ ст.» подані імена учасників фотоклубів із зазначенням компетентності «салонна фотографія», однак, одночасно фото цих авторів розміщені серед візуального ряду, що демонструють суголосність з актуальними візуальними практиками кін. ХХ – поч. ХХІ ст. [8; 3–4, 26, 52].

Джерельна база локалізована в архіві Народного фотоклубу «Колумб», друковані видання переважно публіцистичного характеру [12–15], діяльність організації, за дрібними виключеннями, ніколи не висвітлювалась у культурологічних та мистецтвознавчих працях. У дослідженні використані й рідкісні друковані афіші та каталоги з виставок 80–90-х р. [6–7], оригінальні фотографії П. Дроб'яка, Р. Кондрата, Я. Проціва, Т. Яковина, Д. Петрини.

Мета статті – висвітлити суспільну та творчу діяльність фотоклубу «Колумб», його роль у розвитку актуальної візуальної культури Івано-Франківська кінця ХХ – початку ХХІ ст., визначивши ключові напрями та практики у творчості фотохудожників.

Вклад основного матеріалу дослідження. Аналізуючи бурхливий розвиток фотографії наприкінці ХХ ст., відзначаємо її всезагальність, що дозволила проникненню цих медіа до усіх ділянок людського буття.

На негативну роль фотографії, що схильна догоджати публіці, звертав увагу Ш. Бодлер (1859 р.), зазначаючи: «Новоявленими сонцевірами оволоділо формене безумство та нечуваний фанатизм» [3]. Масова культура, побутові практики у фотографії пов'язані насамперед із розвитком технологій, а не освітніми процесами, появою миттєвих знімків, фотокамер-«мільниць». Доступність пододала емоційну складову, стала причиною тотального захоплення світу, за словами С. Зонтаг «хронічним вуайеризмом», через що усі події набувають однакових змістів, стаючи однорівневими [11; 3]. Однак, наприкінці ХХ ст. через складність технологічного процесу фотографія була ще відносно рідкісним явищем. Елітарність стала поштовхом до появи нового жанру концептуального мистецтва, що оперував осмисленою діяльністю, акцентуючи моменти, що транслуються культурою. Висвітлюючи події, фотографія сама ставала текстом, перетворюючи об'єктивну реальність на комікс. Глядач, не роздумуючи над тим, бачить дійсність через побачене, пережите уже кимось. Однак, саме на цьому етапі стикаємось із моментом втрат: надто відверті емоції, критичні стани, за словами Р. Барта, нецікаві, оскільки не мають правдивості. «Природність образів, що не звеличуються і жодним чином не коментуються, змушують глядача, не обмеженого присутністю фотографа-деміурга, задаватись питаннями, виробляти власну думку» [2; 63]. Аналізуючи мистецьке та масове у фотографії Івано-Франківщини доби розквіту діяльності «Колумба», Я. Проців наводить метафору «снайпера» і «кулеметника» [12].

Народний фотоклуб «Колумб» заснований 1984 р. у м. Тисмениця, Івано-Франківської обл. при районному відділі культури. Учасниками стали аматори-фотографи, що прийшли в цю технічну галузь, маючи лиш початкові навички обробки фотоплівки. Окрім голови клубу Р. Кондрата, інженера за фахом, із місцевого середовища долучились Б. Мохняк, І. Постолювський, Ю. Медвіль, Л. Стасів, Ю. Кукудяк, В. Струк. Серед найвідоміших, що перейшли до тисменицького фотоклубу з регіональних, назвемо самоука П. Дроб'яка, фахового віолончеліста Я. Проціва, доктора фізико-математичних наук Д. Петрину.

Попри усю маргінальність локації, ця творча організація завдяки чіткій самоорганізації, спільній меті, що полягає у колективному просуванні, інституалізації фото-творчості через каталогізацію, виставкову, суспільну діяльність, сьогодні посідає одне з провідних місць серед подібних у всеукраїнському масштабі, має широкі контакти з фотоклубами світу. Учасники спільноти належать до

числа провідних фотохудожників, розвивають найрізноманітніші жанри та техніки, суголосні часові. Говорячи про діяльність тисменицького фото клубу, акцентуємо увагу на визначних позиціях, найперше найменш дослідженій репортажній діяльності, що зафіксувала суспільно-політичні та, особливо, культурні феномени зламу тисячоліть і сьогодні є джерелом дослідження цих процесів.

Фотографії П. Дроб'яка, Р. Кондрата опубліковані як анонімні у виданнях, що висвітлюють культуру регіону 90-х рр. [8], обробка негативів все ще потребує окремих досліджень. Іншими важливими віхами діяльності є фото-творчість учасників клубу, тісно вплетена у мистецьке середовище Івано-Франківська та його феноменів, однак не стала частиною «Станіславського феномену». Окремо зазначимо про участь у творенні нових клубних проєктів, що стали феноменами нового тисячоліття. Пояснюючи особність клубу у 90-х роках, Я. Проців зауважує: «Це був ніби «провал» для Франківська... Кондрат усі найкращі сили фотографії перетягнув у Тисменицю ... Фактично, в Україні як фотографічний центр знають саме Тисменицю ... все варилося, кухня була в Тисмениці...» [12].

Розглядаючи «колумбівську» фотографію в контексті мистецьких феноменів 90-х рр., співвідносимо її з колективними практиками просування культурного продукту. Творення актуальних змістів була суголосна світовим тенденціям, що пізнавались через виставкові проєкти². Нова образність фотографії пов'язувалась із широким спектром естетичних складових: задум, композиція, експресія, виразність, а також і акцентом на авторстві. Технології розвивались в аналоговому полі, фотографічні експерименти наближені до графічних, пізніше колажної фотографіки, їх цінність полягала в обмеженості накладу, унікальності відбитка, непередбачуваності негативу, тощо. Визначаючи за фотомистецтвом елітарність, професійність, тим самим визначаємо за нею деформаційний засіб, що перетворює буденність на поле художньої творчості. Важливу роль відіграє імерсивність фото-проєктів, що дозволяє залучити глядача до активних дій, перформативності. Відповідно активність, суспільна оцінка свідчить про контекст акції та виявляє роль фотографа у суспільстві.

Унікаючи технічних правок, що засвідчує чистоту стилю, роботи П. Дроб'яка характеризується увагою до монохромних контекстів. Найперше це «фактурна» фотографія, базована на вичлененні незвичних ракурсів з архітектурного чи побутового середовища, де співавтором образу є світло. Ця практика пов'язує Дроб'яка з творчістю фотографів-абстракціоністів 20-х рр: Родченко, Ман Реєм, Ласло Моголі-Надем. За словами Е. Гааса: «Фотографа-безпредметника об'єкт зйомки зовсім не цікавить: змістом знімка є сам фотограф – його почуття, реакція на видимий світ... у барвах і формах» [9; 57].

Успіх робіт засвідчений багатьма виставками: персональною (1989 р.) в рамках I міжнародної бієнале «Імпреза», спільною з художником І. Панчишином та архітектором З. Соколовським у Каунасі (1986 р.), виставкою «Шести» (І. Панчишин, М. Вітушинський, М. Яковина, З. Атлантова, М. Базак, П. Дроб'як) в Івано-Франківську (1988 р.).

Іншим помітним проєктом стала «Мемогія'94» спільно з Івано-Франківським державним художнім музеєм [7]. Проєкт був першим в Україні, що відкрито демонстрував фото меморіальної пластики у природному середовищі, унікаючи музеєфікації. Виставка досліджувала контексти пам'яті, де ідея смерті є даністю, а цвинтарні фігури стали суб'єктами цієї даності. Перформативність посилена театралізованим антуражем: підлога вузьких музейних зал засипана опалим листям, що спричиняло неймовірний шурхіт. Звуки доповнювало музикування скрипальки Л. Литвинчук, з-під листя виривалось світло кольорових ламп. Експлікація, написана мистецтвознавцем В. Мельником, стала фактично кураторською інтерпретацією експозиції.

Окремо зазначимо на тематиці суб'єктивного «паломницького» фотопортрету, завдяки якому 1996 р. П. Дроб'як отримав відзнаку EFIAP (Художник міжнародної категорії фотомистецтва). Паломництво розглядається як культурна практика автора, його співпереживання у пошукові істинних образів. Прозаїчні назви робіт: «Змова», «Розмова-1», «Під дощем», «Погляд» зроблені задовго до появи стріт-фото як жанру. Митця, як і у «Меморії», заворожує простота обличчя – переважно немолодих горянських типажів. Наголосимо на значенні серійності вказаної колекції, що є ретранслятором відвертої присутності. Найпростішими засобами, унікаючи афектації, він досягає надзвичайної виразності, а статична композиція визначальна: головний персонаж переважно розміщується прямо по центру, демонструючи відмову фотографа від подвійної гри, акцентуючись лише на фіксації миті. Саме ця відвертість майстра відображена у поезії Ю. Андруховича «Фотопавло»: «І хто нарешті винен, що з нас такі моделі, / що клацає в порожнє щелепа-апарат? / Таким, як наші, пискам – не місце у музеї, / бо ми – не те що камінь чи дикий виноград» [1].

Додамо, що робітня митця на вул. Гординського була у 90-х місцем зібрання інтелектуальної тусовки. Серед його близьких друзів та шанувальників письменники, філософи, художники, архітектори, мистецтвознавці, театralи. Саме середовище, як і інші альтернативні тусовки Івано-

Франківська, було ключем до розвитку таланту П. Дроб'яка, однак «Колумб» виявився стабільним об'єднавчим фактором, що допоміг реалізувати, зафіксувати цей зріз мистецтва.

Інший погляд фотографа на модель, як пасивного провідника, демонструє перформанс О. Рубановської та Т. Яковина «Світ тварин Анни» (1997 р.), утілений у поліграфічному альбомі та окремо експонований як концептуальна виставка [10]. Задум проекту полягав у пошуку діалогу між власним «Я-моделі» та «Я-персонажів», відтворених в анімалістичній ілюстрації О. Рубановської. Щоб поєднати два різні тексти, необхідно було створити спільний код. Ключем до нього і стала фотографія, що перетворила тіло перформерки на пластичний символ, співзвучний до мальованих образів.

Серед експериментів кінця ХХ ст. відзначимо еротичну фотографію. Попри особливий попит на жанр у той період, у роботах «колумбівців» відсутня відверта сексуальність³. Вони – деконструктори тіла, що стає чистим об'єктом, позбавленим тілесності. Оголеність природи сприймається як об'єктивна естетична реальність, що може бути перенесена на будь-який предмет. Тут знову, як в абстракції, важлива емоція митця, а не моделі. У роботах Я. Проціва цього періоду обігруються уречевлені метафори: скрипка, віолончель, м'яч, дзеркало. Жіноче тіло при цьому використовується фрагментарно, або ж включене до складної фігуративної композиції. Чорно-біла інтерпретація дозволяє зосередитись на змістах, уникаючи фізіологічних розглядувань.

Педант та віолончеліст, Я. Проців у час аналогових технологій захоплювався складними методиками фотографіки: ізогелія, ФДП; пізніше одним із перших оволодів графічними редакторами та експериментував із концептуальними колажами. Серед найвідоміших серій: «Німфи небесні» (2004 р.) [8; 52], «Пікассо» (2010 р.) [8; 26] – де залучені практики оп-арту, боді-арту.

Іншим аспектом концептуалізації реальності фотографією є руйнування меж, що визначають прекрасне. Аналізуючи визнані міжнародною спільнотою фото Р. Кондрата: «Випадок на виставці», «Сімейна фотографія», виконані у стилістиці «низького», «побутового», зауважуємо на прагненні автора звільнити оголеність від загальноновизнаних критеріїв краси. Використовуючи жарт, іронію, митець акцентує увагу на відмінностях, недосконалої, перетворюючи їх на предмет захоплення. Фото «Випадок на виставці» є своєрідним трансформером, оскільки створене в експозиції першої у Івано-Франківську еротичної фотовиставки, як постановочне. Сімейне фото, що представляє групу оголених: Р. Кондрата, його вагітну дружину, дитину, було наслідком візуального сприйняття, рефлексії на гротескно творчість Яна Саудека.

XXI ст. окрім технологічного пришвидшення відзначається новими ідеями, у яких вулиця, натовп – творці культурних змістів. Митець – мультикультурна особистість. Колективні практики нівелюються перед індивідуальними, а соціальні мережі заміщують виставковому презентацію. Перетворення речовості на об'єкт поклоніння, підміна змістів відображені у серії робіт Д. Петрини Food fetish (2016 р.). У ній фрукти, частини риби, птиця, зеленина «викладаються в химерні колажі, геральдичні картинки, постери-посили до шлункової чи політичної ідеології глядача. Вимощенні на круглих тацях композиції створюють гастрономічні герби, знаки-вказівники до гурманних уподобань, смаків, перетворених у візуальний ряд і зафіксованих в мертву натуру. Натюрморт трансформується в портрет» [14]. Посил глядача до рефлексій на творчість Арчимбольдо, інтерпретований з огляду на інтелектуальні ігри гіпермодерної епохи. Самоіронія, звернення до «Квітів зла» Бодлера проглядається в серіях: Street faces, Моцак.

Повертаючись до суспільних проєктів «Колумба» відзначимо найголовніші. В числі перших кураторська виставка «Імпреза-фото», що відбувалась у рамках III міжнародного бієнале (1993 р.) [6]. У статті до каталогу львівський фотохудожник С. Баран зазначає, що «найбільш вдалі фотосалони відбуваються не в столицях, де дикий темп життя і нервово збудження глядача не дають змоги спокійно і з насолодою спілкуватись із фото-картинами, а в малих містах і містечках, де немає кон'юнктури і фарисейства» [6; 124]. Автор зазначає також про ідеї щодо великих міжнародних проєктів, пов'язаних з Івано-Франківськом. Назвемо найважливіші з реалізованих. Так, 1995 р. започатковано міжнародний фотоконкурс «Природа», що 1998 р. змінив формат на бієнале, а далі доповнився карпатським пленером. У концепції – дослідження взаємин людини і довкілля, конфлікту цивілізації та природи, урбаністичного середовища, екзотичних крайобrazів, флори і фауни, ленд-арт [15].

2007 р. розпочата робота Національного бієнале «Фотопортрет» [4]. Організатори зазначають, що окрім досліджень у галузі класичного фотопортрету, вони відкриті до експериментальних, концептуальних робіт. У складі журі, окрім фотографів та мистецтвознавців визначні художники, пов'язані з актуальним мистецтвом (М. Яремак). Фотоклуб має партнерські стосунки із західноєвропейськими професійними клубами, активно організовує обмінні виставки, презентації робіт молодих фотохудожників, вузько-тематичні концептуальні акції. Цінності «Колумба» істинні досі для його засновників, важливі для нових учасників, серед яких і професійні художники: Т. Павлик, М. Джичка. Серед гучних соціальних практик – виставка-проєкт «Місто, якого немає» (2014 р.),

організація міжнародного фото-пленеру, присвяченого пам'яті П. Дроб'яка у с. Дмитровичі, Львівської обл., що згодом переріс в інші культурні громадські ініціативи, зокрема й започаткування Дня с. Дмитровичі [13].

Висновки. Переконаємось, що фотоклуб «Колумб» посідає одне з чільних місць серед творчих спілок України. Наприкінці ХХ ст. він був залучений до постмодерного мистецького середовища Івано-Франківська, однак зберіг окремішність у своєму самовираженні. Діяльність провадилась у просторі колективних проєктів та індивідуальної творчості. Учасники фотоклубу активно експериментували з традиційними жанрами, практикували в актуальних напрямках візуалізації форми та змістів. Особливо відзначимо, що завдяки новаторським стратегіям фотоклуб не лише пропагує творчість талановитих митців, а й створює культурні та соціальні проєкти, популяризуючи регіон у світовому культурному просторі: виставки сучасної фотографії, творчі пленери, соціальні проєкти, що привертають увагу до питань розвитку регіону.

Примітки

¹ Зі слів Р. Кондрата: У 1988 р. почали брати участь і через кілька років були повноцінними гравцями міжнародних салонів. Щороку брали участь у 50-60-ти міжнародних виставках: Англія, Малайзія, Австралія; щотижня відправляли одночасно 70–80 робіт. Загалом працювали в одному фарватері з іншими українськими фотоклубами, мали приблизно однакову кількість нагород, але за кілька років нас знала вже вся Україна. Впродовж тих років, вважаю, запорука нашого успіху у моїх менеджерських талантах. Інтерв'ю Н. П. Бабій з Р. Кондратом, проведене 13.11.2019. *Приватний архів Н. П. Бабій.*

² *Там же:* Їм (міжнародні клуби) був цікавий наш матеріал з огляду на етнографію, інший колоритний регіон. Але і нас представляли без різниці в географії – могли приписати до Росії, Литви, Білорусії ... Коли було це піднесення, це листування, то вже заводили окрему папку на кожну виставку, орієнтувались на смаки журі, перетасовували роботи і відділяли по папках – Англія, Австралія, Франція. *Приватний архів Н. П. Бабій.*

³ *Там же:* З приводу еротики, то колективних виставок такої тематики не було і ніде таких виставок не було, ми не надсилали. Ніхто на цьому особливого акценту не робив. Однак були окремі виставки з окремими роботами. Жанр на той час мав таке табу над собою, дівчата відмовлялись зніматись оголеними, але було своє товариство, де такі експерименти розвивались як мистецтво. *Приватний архів Н. П. Бабій.*

Список використаної літератури

1. Андрухович Ю. (1989). Фотопавло. 2.04.2020. Режим доступу: <https://onlyart.org.ua/yurij-andruhovych-fotopavlo/>
2. Барт Р. Фото-шоки. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. Москва: Прогресс, 1989. С. 61-63.
3. Бодлер Ш. Современная публика и фотография. 2.04.2020. Режим доступу: <http://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html>
4. Виставка «Фотопортрет-2019». 2.04.2020. Режим доступу : <https://www.ifkm.if.ua/page206.html> (дата звернення: 1.04.2020)
5. Єшкілев В. (б. р.). Проблема Актуального в літературі. Плерома. Глосарійний корпус. 6.02.2020. Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-av.htm>
6. Імпреза'93. Каталог III міжнародної бієнале станкових мистецтв в Івано-Франківську 3.12 – 30.01 1993. Івано-Франківськ. Львів: Міжнар. фонд «Відродження». 128 с.
7. Меморія'94. Фотовиставка Павла Дроб'яка. Івано-Франківськ: Галицька рай. друк., 1994.
8. Перший відмін ок. Незалежне мистецтво Івано-Франківська. Дев'яності-нульові. Тексти, візії, персони. Івано-Франківськ: «ArtHuss», 2018 304 с.
9. Пилип'юк В. Естетичний аспект фотомистецтва. *Теле- та радіожурналістика*, 2012. Вип. 11 С. 54-64
10. Рубановська О. Світ тварин Анни. Івано-Франківськ: Лілея-НВ., 1987.
11. Сонтанг С. О фотографии / пер. с англ. Гольшев В. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 272 с.
12. Ярема Проців: «В Коломії сформувався як фотохудожник» 2.04.2020. Взято з: <https://dzerkalo.media/news/yarema-protsiv-v-kolomii-sformuvavsya-yak-fotohudojnik>
13. Best of ФотоПАВЛО (2018). 2.04.2020. Режим доступу : <http://gk-press.if.ua/best-of-fotopavlo/>
14. Fud-fetish. 2.04.2020. Режим доступу : <http://best.foto.ua/gallery/639592-fud-fetish/>
15. XIII Національна бієнале Природа 2020 (фотоконкурс) URL: <https://www.prostir.ua/?grants=xiii-natsionalna-bijenale-pryroda-2020-fotokonkurs>

References

1. Andrukhovych Yu. (1989). Fotopavlo. 2.04.2020. [online]. Available at: <https://onlyart.org.ua/yurij-andruhovych-fotopavlo/> [in Ukrainian].
2. Bart R. (1989). Foto-shoki. Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika. Moscow: Progress. pp. 61-63. [in Russian].
3. Bodler Sh. Sovremennaya publika i fotografiya. 2.04.2020. [online]. Available at: <http://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html> [in Russian].
4. Vystavka «Fotoportret-2019». 2.04.2020. [online]. Available at: <https://www.ifkm.if.ua/page206.html> [in Ukrainian].

5. Ieshkiliev V. The actual problem in the literature. *Pleroma*. Glossary building. 6.02.2020. [online]. Available at: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-av.htm> [in Ukrainian].
6. «Impreza–93» The third international biennale. Exhibition of the exhibition in Ivano-Frankivsk December 3 - January 30, 1993 [in Ukrainian].
7. Memoria'94. Fotovystavka Pavla Drobiaka [Memoria'94. Photo Exhibition by Pavel Drobiak]. (1994). Ivano-Frankivsk: Halytska raionna drukarnia [in Ukrainian].
8. Pershyi vidmin-ok. Nezalezhne mystetstvo Ivano-Frankivska. Devianosti-nulovi. Teksty, vizii, persony [The nominative case. Independent Art of Ivano-Frankivsk 1990–2000 s. Texts, visions, personalities]. (2018). Ivano-Frankivsk: «ArtHuss».[in Ukrainian].
9. Pylypiuk V. (2012). Esthetic aspect of photoart. *Tele- ta radiozhurnalistyka*. № 11. P. 54–64 [in Ukrainian].
10. Rubanovska O. (1987). Svit tvaryn Anny. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. [in Ukrainian].
11. Sontang S. (2013) On photography. Moscow: OOO «Ad Marhynem Press»
12. Iarema Protsiv: «V Kolomyi sformuvavsia yak fotokhudozhnyk»2.04.2020. [online]. Available at: <https://dzerkalo.media/news/yarema-protsiv-v-kolomii-sformuvavsya-yak-fotokhudozhnik> [in Ukrainian].
13. Best of FotoPavlo (2018). 2.04.2020. [online]. Available at: <http://gk-press.if.ua/best-of-fotopavlo/> [in Ukrainian].
14. Fud-fetish. 2.04.2020. [online]. Available at: <http://best.foto.ua/gallery/639592-fud-fetish/>
15. XIII Natsionalna biennale Pryroda 2020 (fotokonkurs). 1.04.2020. [online]. Available at: <https://www.prostir.ua/?grants=xiii-natsionalna-bijenale-pryroda-2020-fotokonkurs>

ФЕНОМЕН «КОЛУМБА». УСПЕХ СТРАТЕГИЙ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ФОТОКЛУБА

Бабий Надежда Петровна – кандидат искусствоведения, доцент
доцент кафедры дизайна и теории искусства,
Прикарпатский национальный университет им. В. Стефанька,
г. Ивано-Франковск

Исследование рассматривает творческую и общественную деятельность фото-клуба «Колумб», г. Тисменица, Ивано-Франковской обл. в контексте развития актуальных тенденций 80-х годов XX – начала XXI в. Определены ключевые эксперименты фотохудожников с формой, натурой и смыслами. Отмечено, что благодаря новаторским стратегиям фото-клуб не только популяризирует творчество талантливых художников, но и создает культурные и социальные проекты, популяризирует регион в мировом культурном пространстве: выставки современной фотографии, творческие пленэры, социальные проекты, привлекают внимание к вопросам развития региона.

Ключевые слова: фото-клуб «Колумб», развитие современного фотоискусства.

THE PHENOMENON OF «COLUMBUS». THE SUCCESS OF THE STRATEGIES OF THE PROVINCIAL PHOTO CLUB

Bavii Nadiia – Assistant Professor of the department of design and art theory
of Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The study is devoted to creative and social activities of the photo club, «Columbus», of the Tysmenitsa town, Ivano-Frankivsk region during the 80-s of XX century to the present day.

For the first time the complex activities of the provincial photo club development is illuminated in the Ukrainian cultural studies in the context of current trends of national culture. The key experiments of photographers with the form, nature and content are identified.

It is noted that through the innovative strategies, the club doesn't only promote the works of talented artists, but also creates a cultural and social projects, popularizes the region in the world cultural space: contemporary photography exhibition, creative workshops and social projects, attracting attention to the issues of regional development.

Key words: photo club «Columbus», development of modern photography.

UDC 77.024+658.8:7.03'06

THE PHENOMENON OF «COLUMBUS». THE SUCCESS OF THE STRATEGIES OF THE PROVINCIAL PHOTO CLUB

Bavii Nadiia – Assistant Professor of the department of design and art theory
of Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The study is devoted to creative and social activities of the photo club, «Columbus», of the Tysmenitsa town, Ivano-Frankivsk region during the 80-s of XX century to the present day.

The purpose of the article. To explore the groundbreaking work of photo club Columbus in the late twentieth century, to define the role of photographers of the photo club in the development of the modern visual culture of Ivano-Frankivsk and their place in the russian cultural space. **Tasks:** to elucidate the features of regional art photography in the late twentieth century, to perform innovative strategy for the integrated activities of the photo club.

Object of research are the photographers of the photo club of Tysmenytsia «Columbus».

The *subject of study* is the strategy of collective creativity of the photo club at the end of the twentieth century and their impact on the perception of contemporary photography as the direction of visual art.

The methodology of the study. The main empirical base for the study was the work of members of the photo club «Columbus» of the city Tysmenytsia, Ivano-Frankivsk region. For the decision of tasks used the methods of theoretical analysis of documents, observation, analogy, comparative analysis of the survey.

Scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time in the Ukrainian cultural studies illuminated the complex activities of the provincial photo club development in the context of current trends of national culture. Identified key experiments of photographers with the form, nature and content.

Conclusions. It is proved that the photo club «Columbus» is one of the leading places among the creative unions of Ukraine, quite famous among the European and world photographers. At the end of the twentieth century members of the photo club experimented with the traditional genres: portrait, landscape, also practiced in the relevant areas of visualization forms and meanings. It is noted that through the innovative strategies, the club doesn't only promote the works of talented artists, but also creates a cultural and social projects, popularizes the region in the world cultural space: contemporary photography exhibition, creative workshops and social projects, attracting attention to the issues of regional development.

Key words: photo club «Columbus», development of modern photography.

Надійшла до редакції 6.04.2020 р.

Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 328.11.7

НАРОДНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ФАКТОР НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<http://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.393>
sergiy_vsv@ukr.net

Рецензія на монографію: Фабрика-Процька О. Р. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація. Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника»; підприсемець Супрун В. П., 2020. 492 с. + 24 іл.

Одним із важливих питань сучасної гуманітаристики є комплексне осмислення культурно-мистецьких процесів на регіональному, всеукраїнському та міжнародному рівнях. Актуальним постає й пошук методологічних стратегій, які б дозволили дослідити проблему культурної ідентичності простору багатоетнічних регіонів. Однією з таких контактних зон значної кількості культур є етнографічне розмаїття населення Карпатського регіону.

Авторка зазначеної вище монографії – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Ольга Фабрика-Процька – впродовж тривалого часу розробляє проблематику музичної регіоналістики, про що засвідчує й її попереднє монографічне дослідження пісенної культури лемків України¹, а також численні статті в наукових виданнях України та зарубіжжя, опубліковані останнім часом.

Особливості розташування українців регіону в смузі міжетнічного прикордоння, зокрема України, Словаччини, Польщі, постійна небезпека бути асимільованими викликали захисну протидію, насамперед, у відстоюванні власного культурного простору. Така протидія сприяла збереженню самобутньої народної творчості лемків і русинів, яка і в наш час окремими реліктами засвідчує високий духовний потенціал етносу. Саме ці аспекти й стали провідними в аналізованій монографії.

Вивчення музичної культури лемків та русинів Карпатського регіону несе в собі розмаїття інформації про історію горян, їх світогляд, морально-етичні норми, пісні, обряди, танець, народне мистецтво загалом, теоретичне осмислення яких є одним з основних напрямів вивчення у культурології. Актуальність проблематики підкреслюється й її суголосністю до процесів європейських історичних та мистецтвознавчих досліджень² потребою осмислення особливостей динаміки і сучасного стану функціонування музичної фольклорної традиції лемків і русинів на пограниччі України, Польщі, Словаччини в контексті їх культурної ідентичності.

Об'єктом зацікавлення авторки є музична культура тієї частини української етнічної спільноти, якій властиві різні історичні найменування в залежності від країн, де вони живуть: лемки, руснаки, руси, малоруси, карпаторуси, русини, підкарпатські русини, закарпатські русини, русини-українці, рутени тощо. Вони більш-менш компактно заселяють регіон Північно-Східної Словаччини в словацько-україно-польському пограниччі (русини) та обабіч головного Карпатського хребта від рік Сяну з Солинкою на сході до Попраду з Дунайцем на заході, між Польщею і Словаччиною (лемки).

Метою дослідження О. Фабрики-Процької є специфіка буття народної музичної культури лемків і русинів Карпатського географічного ареалу упродовж ХХ – поч. ХХІ ст. у її різноманітних формах функціонування (збереження, відродження, трансформації) як чинника національної ідентифікації. Для реалізації мети виокремлено взаємопов'язані завдання, що слугували основою структурування роботи.

Монографія складається зі вступу, чотирьох розділів («Джерельні та теоретико-методологічні засади вивчення музичної культури лемків і русинів», «Історико-культурна ідентифікація карпатського пограниччя», «Характеристика народної музичної культури лемків та русинів Карпатського регіону ХХ – початку ХХІ століття», «Інституційність функціонування культури лемків і русинів: досвід України та діаспори»).

Рецензована монографія порушує складні питання на перетині сучасної історії, культурології, етномузикознавства та краєзнавства, розширює спектр питань функціонування міжетнічних та внутрішньо-етнічних контактів, окреслює складні площини національної й культурної ідентифікації

та асиміляції. Авторка залучає до джерельної бази чимало різнопланових і різночасових джерел (наукових, публіцистичних, мемуарних, аудіо-візуальних), що дає можливість їй глибше пізнати історію, фольклорну традицію, культуру лемків та русинів України, Польщі та Словаччини. Ілюстрації монографії суттєво доповнюють теоретичний матеріал роботи, а наведені нотні зразки сприяють унаочненню розуміння популярності та поширення лемківських і русинських пісенних традицій на сучасному етапі.

Погляд на народну музичну культуру крізь призму ідентифікації дав змогу авторці простежити сучасні тенденції у середовищі лемків-переселенців в Україні, лемків Польщі та русинів на території Східної Словаччини. Такий підхід вимагає високої організованості, цілеспрямованості, наполегливості, мобільності, віри у дослідницько-пошуковій роботі, проведеної як на теренах України, так і Словаччини та Польщі. Як результат, дослідниця отримала цікавий емпірично-фактологічний матеріал і досвід особистої комунікації як із представниками субетносів вищезгаданих країн, так і з митцями професійного та аматорського рівня.

Наукова новизна монографії не викликає сумнівів, оскільки її визначає системний підхід до комплексного наукового осмислення музичного фольклору і його трансформації як маркерів культурної й етнічної ідентичності його носіїв, введення до наукового обігу значної кількості іноземних джерел, аудіовізуальних та нотних матеріалів.

Визначення пріоритетних фольклорних обрядових і необрядових жанрів музичної культури лемків і русинів Карпатського регіону та динаміка їх побутування дозволили авторці дослідити зразки трансформації фольклорної традиції лемків і русинів, що репрезентовані мистецькими формами виконавства, фестивального руху, музейництва. Трансформаційні процеси, що відбулися в останні десятиліття, на жаль, зумовили втрату безпосереднього середовища побутування музичного фольклору лемків і русинів. Їх вторинні форми репрезентації сьогодні представлені на концертних сценах Словаччини виступами Піддуклянського мистецького народного ансамблю «ПУЛС», фольклорними колективами «Курівчан» (Курів), «Карпатянин-сеньйор», «Свидничанка», дитячим фольклорним ансамблем «Маковичка» (Свидник) та ін., фольклорними колективами «Лемковина», «Кичера», «Лемківський перстеник», «Грабовчане», «Веретено», гуртами «Лабірськи бетяре», «Серенча» та ін. – у Польщі, народною аматорською хоровою капелюю «Бескид» (Івано-Франківськ), ансамблем пісні і танцю «Лемковина» (Львів), народним самодіяльним лемківським фольклорно-етнографічним ансамблем пісні і танцю «Студенька» (Калуш) і ін. колективами України.

Серед співаків Словаччини, які популяризують русинську народну пісенність слід назвати М. Мачошкову, Г. Сервіцьку, М. Кондачову. В Україні лемківську пісенну культуру популяризують Г. Чеберенчик (Аничка), С. Федина, Х. Соловій, О. Муха, Г. Баранкевич, вокальна формація «Піккардійська терція», гурт «Плач Єремії», «Kozak System». На території Польщі відомою є співачка Ю. Дошна.

Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону в наш час яскраво відображена на численних міжнародних й регіональних фольклорних фестивалях лемківської і русинської культури, а саме: «Дзвони Лемківщини» (м. Монастирська, Тернопільська обл.), «Гомін Лемківщини» (м. Зимна Вода, Львівська обл.), «Лемківські пацюрки» (м. Монастирська, Тернопільська обл.), «Лемківська Ватра» (м. Ждиня, Польща), «Світ під кичерою» (с. Курів), Свято культури русинів-українців у Свиднику, Фестиваль фольклору русинів-українців Словаччини у Камійонці (Словаччина), Фестиваль виконавців народних та авторських пісень русинів-українців Словаччини «Маковицька струна» (м. Бардіїв, м. Пряшів, Словаччина) та ін.

Суспільно-культурну складову сфери побутування музичної культури субетнічних груп доповнює і характеристика діяльності міських і обласних суспільно-культурних товариств «Лемківщина» (Україна), «Всеукраїнського товариства «Лемківщина» (ВУТЛ), Львівської молодіжної громадської організації «Молода Лемківщина» (ЛМГО «Молода Лемківщина»), Світової федерації українських лемківських об'єднань (СФУЛО) в Україні, «Об'єднання лемків Польщі» (ОЛП), «Стоваришіння лемків», «Лемко Союз» (США), «Організація Оборони Лемківщини» (США) тощо.

Авторка у висновках констатує, що «починаючи з 90-х років ХХ ст. соціополітичні трансформаційні процеси, що відбуваються у Польщі, Словаччині та Україні, сприяють асиміляційним процесам, розвитку колонізації та словакізації українців у цих країнах». Проте, незважаючи на субетнічну та поліетнічну розмаїтість культурного простору України та сусідніх держав із своєрідними особливостями регіонів, усіх українців поєднують спільні риси етноментальності, фольклору, мови тощо.

Важливо, що вивчення народної музичної культури Карпатського пограниччя знайде своє безпосереднє теоретичне і практичне використання. Матеріали монографії сприятимуть подальшим дослідженням у культурології, мистецтвознавстві, фольклористиці, можуть бути використані в навчальній роботі в курсах із культурології, етнографії, етномузикології, музичного краєзнавства, народно-інструментального виконавства та ін.

Примітки

¹ Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків України (XX–XXI ст.): монографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2013. 328 с.

² Szyndler M. Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego. Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacje: monografia. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017. 360 s.

ХРИСТІАНСЬКО-ВІЗАНТІЙСЬКИЙ БАЗИС КУЛЬТУРИ БРИТАНІЇ-АНГЛІЇ Й РУСИ-УКРАЇНИ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ

Андросова Дарія Володимирівна – доктор мистецтвознавства, професор,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової
<http://orcid.org/0000-0002-5951-8416>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.394>
dashaelena@gmail.com

Рецензія на монографію доцента кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової Соколової А. В. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Монографія. Астропринт. Одеса, 2020. 312 с.

Монографія «Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України» доц. А. Соколової присвячена дослідженню феномена культурних зв'язків країн Британії-Англії і Русі-України. Авторка відстежує численні і різноманітні релігійно-культурні контакти британців і русів, а згодом англів і українців від доби Київської Русі і, фактично, до початку XIX ст., коли яскравим явищем культурного життя Англії і Європи загалом стає Оксфордський (тракторіанський) рух, спрямований на об'єднання Неподіленої церкви через діалог Англіканства з Православ'ям.

Виявлено причини тяжіння британського язичництва до християнських цінностей, розглянула етапи виникнення і зміцнення релігійно-культурних відносин Британії і Русі, пов'язані з традиціями візантійського Православ'я та місіонерством британсько-ірландських ченців у Русі, а також шлюбними відносинами між візантійськими, британськими та князівськими династіями доби Середньовіччя.

А. Соколова розглядає витoki й еволюцію жанру англійської маски, що став унікальним явищем в історії світової культури. Дослідники з багатьох країн світу зверталися до проблеми вивчення жанру Масок як «раннього» тюдоровського, так і «пізнього» стюартовського періоду. Найчастіше ці розвідки мали узагальнюючий характер. Тож уперше в українському науковому просторі А. Соколова представила матеріали англомовних видань про витoki англійської Маски, пов'язаної з друїстичними зібраннями, язичницьким святкуванням Сатурналій і протосалонними візантійськими театральномузичними бенкетами.

Язичницькі коріння вистав англійських придворних Масок мають аналогії з імператорськими театральномузичними виставами, бенкетами, зібраннями аристократії в ранній Візантії, що, поза сумнівом, мало безпосередній вплив на британсько-кельтську, англійську, слов'яно-руську і українську культуру. Маски ставилися в рамках загальноприйнятих норм суспільства, підпорядкованого законам суворої ієрархії, суспільства, в якому строго дотримувалися патріархальні цінності. Завдяки участі Королеви та її придворних дам у виставах, помітною стала тенденція до збалансованого перерозподілу гендерних ролей у суспільстві. Функція Маски – продемонструвати фінансову стабільність Англії іноземним послам.

В аналізованій монографії підкреслено сакральноритуальний аспект танцю, який через відповідні танцювальні традиції Франції та Італії, наслідував візантійську театралізовано-церемоніальну спадщину.

Природа англійського придворного танцю, по суті, космополітична. Саме танець у Масці є засобом залучення багатонаціональної аудиторії вищого стану. В процесі танцю глядач отримував можливість «проникнути» до англійського двору, зрозуміти його устрій, перейнятися «духом» придворної культури Англії. Танець робив Короля Розпорядником світу, розкривав його божественне призначення.

У духовній культурі Британії-Англії простежуються спільні коріння. Так, бардівська спадщина мала аналогії з кобзарською спадщиною в Україні. Можна відстежити паралелі і між традиціями кельтських друїдів, давньоруських волхвів та українських козаків-характерників. І сьогодні англіканське й католицьке віросповідання засвідчують укоріненість православних традицій, пов'язаних із візантійським християнським Сходом.

Авторкою висунуто цікаву гіпотезу щодо українських «благородних» «Вечорниць» і англійських придворних «Масок», які можна розглядати як духовно-політичний театр. «Вечорниці» і «Маски» базувалися на політико-виховній основі, поведінковому стереотипі аристократів. Тому доречно провести паралель із протосалонними зібраннями імператорського візантійського «театру», а також із ранніми салонними зібраннями аристократів Франції.

Монографія «Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України» становитиме інтерес для дослідників, педагогів, студентів сфери гуманітарного знання, а також усіх зацікавлених у поглибленні знань про творчі контакти народів Британії-Англії і слов'ян. Наукова новизна і обґрунтованість висунутих положень аналізованої праці є очевидною і заслуговують схвалення.

УДК 398.12.85

ИСТОРИЯ АРМЯНСКОЙ ДИАСПОРЫ УКРАИНЫ: ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Чукасян Левон Бабкенович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории армянского искусства, Ереванский государственный университет, г. Ереван
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.395>

Рецензия на монографию: Гаюк И. Культура армянской диаспоры Украины: исторический дискурс. Львів: ТзОВ «Простір-М», 2019. 488 с., іл.

Монография доцента кафедры менеджмента искусств Львовской национальной академии искусств И. Гаюк написана на основе фундаментального каталогизационного исследования и соответствующей аналитико-синтетической работы, результатом которой стала опубликованная в 2012 г. «Иллюстрированная энциклопедия армянской культуры в Украине». Однако, автор не остановилась на достигнутом и продолжила работу в этом направлении. В рецензируемую монографию вошли новые исследования И. Гаюк, которые не только углубили уже имеющиеся в энциклопедии наработки, но и ввели в научный обиход совершенно новые материалы, найденные автором в архивах Измаила, Харькова, Черновцов, существенно дополнив и расширив первоначальную базу исследования. Автор вполне справилась с анонсированной ею главной задачей монографии – воссозданием целостной картины культурно-исторической жизни армянских колоний на украинских землях, используя для этого, в первую очередь, прочтение и анализ тех артефактов - предметных свидетельств культурной жизни армян, которые она выявила (и описала) в государственных музеях Украины. Существование армянских колоний в разных взаимодействующих культурных полях – автохтонном украинском, политически доминантных польском и российском, – создало особый социокультурный феномен – собственно армянскую диаспору в Украине. При этом, как доказала И. Гаюк, благодаря формированию защитных механизмов и сохранению коллективной исторической памяти, чему в значительной мере способствовала Армянская церковь, армяне украинской диаспоры вопреки заметной ассимиляции, тем не менее не утратили собственной культурной идентичности, сохранили базовые мировоззренческие установки, которые являлись императивными для армянского культурного континуума.

Особенно следует положительно отметить выявленные и описанные автором изменения, происшедшие в различных сферах культурной жизни армянских колоний Украины под влиянием новых социокультурных условий.

Существенным дополнением в монографии, с нашей точки зрения, является включение в монографию раздела, анализирующего роль Армянской церкви – как Апостольской, так и Католической – в сохранении коллективной исторической памяти и этно-культурной идентичности армян Украины.

Однако, ценность данной монографии состоит не только в ее научной составляющей: хорошо известно, что коммуникативные пропасти между культурами стали особенно ощутимыми в XXI веке. А повышение межкультурной компетентности народов-коммуникантов, стимулирование их кросс-культурной чувствительности благодаря знанию кодов других культур – один из наиболее эффективных путей преодоления коммуникативных пропастей. Помимо этого, познавая другого, познаем себя. Опыт этот нетравматический и интересный - открытия всегда расширяют горизонты.

При этом, Ирина Гаюк не претендует на то, чтобы представлять «единственно правильную версию» функционирования армянской диаспоры в Украине: это всего лишь один из возможных способов ее прочтения, но ее прочтение выполнено на высоком научном уровне и заслуживает серьезного внимания. Естественно, что такой объем материала и широкие – чтобы не сказать –

неограниченные, временные рамки исследования стали причиной описательности в подаче части информации без углубленного ее анализа. Однако, учитывая пространственно-временные границы работы, избежать этого в рамках одной монографии (не многотомной) было невозможно.

Монография имеет все необходимые для научной работы составляющие: анализ источников и литературы, концептуальную и методологическую базу исследования, серьезную систему ссылок.

Считаю, что работа выполнена на высоком научном уровне и может быть рекомендована к публикации.

УДК 494.23.477

ТЕАТР ЗАКАРПАТТЯ: ШЛЯХ ДО ЙОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ (1930-1945 рр.)

Андрійцьо Василь Михайлович – завідувач кафедри мистецьких дисциплін, доцент, КЗ «Ужгородський інституту культури і мистецтв» Закарпатської облради, м. Ужгород

Шетеля Наталя Ігорівна – кандидат психологічних наук, директор КЗ «Ужгородський інститут культури і мистецтв» Закарпатської облради, м. Ужгород
<http://orcid.org/0000-0001-8810-4805>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.396>
noritsu16@ukr.net

Здійснено спробу на матеріалах архівів, спогадів та непоодиноких праць, зокрема й української діаспори здійснити реконструкцію становлення театрального життя на Закарпатті, виявити підстави його професіоналізації та акцентувати увагу на постатях, які стояли у керівництва театральним рухом. Наголошується на специфіці роботи театральних гуртів, аналізується їх репертуар. Доводиться думка про те, що театральне життя 1920–1940-х років на Закарпатті відрізняло чимало спільних із театральним рухом у Західній Україні цієї доби загалом рис. Запропонований матеріал, на думку авторів, складе оригінальну сторінку історії театрального руху на Закарпатті.

Ключові слова: Театральний рух, професіоналізація культурного життя, Закарпаття, суспільно-політичні обставини.

Актуальність проблеми. Програма національно-культурного відродження, задекларована українською державою, в числі її пріоритетів передбачає й поглиблене вивчення регіональної культурної практики, акцентування на розмаїтих напрямках якої надало б добру нагоду для відновлення історичної пам'яті населення. А з іншого боку, повноцінна історія мистецтв країни неможлива без деталізованої і неупередженої регіональної її історії. І в цьому зв'язку чи не найоригінальніший культурний регіон за національним складом населення, його культурною діяльністю тощо, яким є Закарпаття, являє чи не яскравішу сторінку національної культури.

Огляд останніх публікацій. Зазначена тема має поки що незначну історіографічну базу, втілену в окремих наукових публікаціях Т. Росул [13], В. Андрійцьо [1–2], фрагментах монографічних досліджень з історії регіональної культури та мистецтва Г. Ігнатовича [8], Ю-А. Шерегія [15], Баглай Й. [3] та інших дослідників, праці яких торкаються різноманітних складових культурної діяльності місцевого населення, в яких стверджується, що театр, зокрема й аматорський для молоді 20–30-х років ХХ ст. відіграв надзвичайно важливу ідентифікаційну роль і став провідним консолідуючим чинником у добу становлення нової культурної ситуації на Закарпатті.

До цієї інформації слід додати й значну базу джерельну, втілену у численних спогадах, діячів українського театрального мистецтва [11], публікацій місцевих краєзнавців [9], у розвідках яких, хоча й досить строкато і почасти надто емоційно – розглянуто чи відновлено сторінки регіональної історії культурного розвитку населення регіону, його шлях до державної незалежності, за якими можна певною мірою реконструювати сторінки становлення регіонального театру. Тож спираючись на такі, поки що розрізнені факти, спробуємо відтворити сторінки професіоналізації театральної справи цього самобутнього етнорегіону країни.

Вклад матеріалу дослідження. Наприкінці 20 – початку 30-х років ХХ ст. аматорські театри досить активно розгортають свою діяльність у західноукраїнському етнорегіоні, незважаючи на те, до складу яких держав входять ці території, оскільки театр у суспільній свідомості вважається чи не найголовнішим чинником не лише організації дозвілля, але й відповідної соціалізації молоді [10]. Переважна більшість цих гуртків формується при громадських організаціях, «Просвіті», «Соколах», «Руській Бесіді» та інших аналогічних угрупованнях, організаційно-культурна діяльність яких мала змогу запровадити цю чи не найпопулярнішу форму. Тим більше, що у «театральній сфері» також досить переконливо виявляється не лише політичне, але й мовно-правописне протистояння, намагання використати театральну сцену як важливий фактор національної самоідентифікації.

В. Гренджа-Донський вважав, що: «Про українську культуру на Закарпатті можна говорити від 9 травня 1920 р, коли засновано «Просвіту», яка всю культурно-освітню працю взяла на себе» [7; 445]. Руський культурно-освітній комітет в Ужгороді розпочав роботу в грудні 1919 р. Згодом при ньому організовано драматичний гурток. Однак досить швидко театр згорнув свою діяльність, а гурток було підпорядковано в окрему комісію «Просвіти», де колектив працював під особистим наглядом голови «Просвіти» Ю. Брацайка та голови театральної комісії А. Волошина. Аматори розгорнули широку діяльність і за короткий час (із 7 липня по 21 серпня 1921 р.), зіграли низку вистав: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Жидівка-вихреста» І. Тогобочного, «На перші гулі» С. Васильченка, «Жартівниця» М. Альбіковського, «Пані штукарка» О. Володського.

Наприкінці липня 1920 р. на Закарпаття прибуває частина колишньої Української республіканської капели, керованої О. Кошицем, під назвою «Кобзар», на чолі якої стояв О. Приходько. І вже у вересні-жовтні 1920 р., драматичний гурток «Просвіти» та учасники «Кобзаря» об'єднаними силами зіграли дві вистави: «Ой, не ходи, Грицю та й на вечорниці» М. Старицького та «Ясні зорі» Б. Грінченка, що призвело до реалізації ідеї створення українського театру, який обрав собі назву «Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді.

На урочистому відкритті театру 15 січня 1921 р. із промовою виступив А. Волошин: «Наш театр, має бути школою життя, громадською інституцією, котра благородно впливає на маси, проводить думки духовного цивілізованого життя» [6; 235–237].

У вересні 1921 р. біля керма театру, запрошений «Просвітою», стає М. Садовський і виводить Руський театр на професіональну основу. Після його від'їзду (1923 р.) цю важливу навчально-виховну діяльність (1934 р.) продовжує новий його керівник О. Загаров.

Нова генерація театральної молоді, що пройшла початковий вишкіл театрального мистецтва при Руському театрі, по завершенню навчання виїжджає на роботу, де, окрім фахової самореалізації, бере активну участь у створенні драматичних гуртків при читальнях і школах на теренах від Ужгорода до Ясіня, що значно урізноманітнює вільний час населення, об'єднує його біля культурних осередків. Лише 1931 р. у краї працювало 285 драматичних гуртків, зокрема й від Товариства. ім. О. Духновича – 155 (враховуючи і гуртки Пряшівщини), «Просвіти» – 55, чеських – 14, словацьких – 4, угорських – 41, німецьких – 6, ін. – 10 [3; 115], що засвідчує високий рівень суспільної свідомості й організаційної культури місцевого населення та роль громадських організацій у цьому процесі.

Помітний вплив на аматорський рух мали й активні дії «Нової генерації» – молоді закарпатської інтелігенції – випускників празьких навчальних закладів, які, ще навчаючись в Ужгороді, були слухачами курсів Руського театру, брали участь у його виставах чи окремих масових сценах.

Завершивши навчання та визначившись із подальшою сферою професійної самореалізації, вони включаються в театральний процес як активні учасники вистав, а інколи і як керівники драматичних гуртків. Саме з цих ентузіастів і зародився державний театр Закарпаття, в складі якого переважала місцева молодь і якому судилося стати національним маяком Карпатської України під назвою «Нова Сцена».

На початку 1930 р. крайовий Уряд починає реалізацію відомого меморандуму Пешека-Еренфельда, спрямованого на «русинський вектор» театру, а через нього й «чехізацію» місцевого населення. І вже 9 червня того ж року Уряд надсилає на місця розпорядження, за яким місцеві аматори повинні подавати письмове прохання чеською мовою для отримання дозволу для показу своїх вистав.

Згодом Уряд організує Театральні курси для керівників аматорського театру, де окремі лекції читаються чеською мовою, що значно ускладнює театральну активність артистів, проте не зупиняє їхню діяльність. І вже на початку 1931 р. аматорські колективи «Веселка» та «Верховина» об'єдналися для подальшого спротиву.

7 лютого відбулися установчі збори товариства «Драматично-музичний гурток «Веселка»» в Ужгороді. До складу новоствореного колективу увійшло 25 осіб; головою управи обрано С. Куцина; тоді ж затверджено й Статут та інші установчі документи. Місцем дислокації «Веселки» стала репетиційна кімната колишнього Руського театру.

Для першої прем'єри обрано п'єсу Ю. Шерегія «Нова генерація» в переробленому і скороченому автором варіанті, на відміну від постановки, яку здійснювала «Верховина». До виконання ролей запрошено С. Куцина, Ю. Шерегія, Ю. Сопка, Є. Вереша, К. Кулачика, К. Медвіда, С. Петрашка, В. Федаку, Ф. Саса, Й. Вереш-Теслевич, Н. Роман, Н. Стрипську, В. Теслевич. Режисером виставу був М. Біличенко [1; 36].

Потрібно відзначити, що вже перші демонстрації відродженої «Веселки» принесли їй популярність і визнання. Після прем'єрних демонстрацій «Нової генерації» в Перечині, Великому Березному преса відзначала «добрий початок культурно-освітньої праці» і висловила побажання, щоб управа «Веселки» й надалі влаштовувала такі імпрези, які тішать не лише сільську публіку, а й місцеву інтелігенцію [1; 36]. Це

стимулювало пошук нового репертуару. Комедія «Весілля з перешкодами» (Мішель М. і Е.-М.Лабіш), стала фактично першою п'єсою нового часу, прем'єра якої відбулася 16.05 1931 р. в Ужгороді. Постановка також мала помітний резонанс і місцева преса відзначила професійний підхід до її реалізації як режисера, так і акторів (В. Теслевич, Кулаченко) та Є. Вереш [1; 36].

У квітні 1931 р., у зв'язку із запрошенням на іншу роботу Ю. Шерегія (до Хустської гімназії), він організовує гастролі «Веселки» в Хусті, де демонструються вже дві вистави: «Весілля з перешкодами» та «Нова генерація». Ролі виконували: Дося – В. Теслевич, Гриць – Є. Вереш, дяк – С. Петрашко, Гафійка – Й. Теслевич, Олена – К. Надь, Аbruш – С. Куцина, Васильчук – В. Йосипчук [1; 36]. Зважаючи на успіх і розголос у регіоні (самодіяльним акторам легше було долати ідеологічні перешкоди та й функціонував він виключно на місцевій ініціативі), з «Веселкою» налагоджують контакти відомі постаті, зокрема М. Аркас, який за підтримки А. Волошина упродовж року (1928-1929 рр.) стає ідейним натхненником професійного українського театру, що знаходився у занепаді. І в цьому плані місцеві активісти, зосереджені в Управі «Крайового союзу руських народно-просвітніх товариств на Підкарпатській Русі» (гол. А. Волошин), намагаються створити специфічний театральний центр [15; 208], який би відновив Руський театр і стимулював розвиток театального руху загалом. Зважаючи на безліч ідеологічних перешкод, ініціатори справи використовують наявну структуру, засновану ще 1926 р. («Дружество. Руський театр»), взявши за основу його нормативну і матеріально-технічну базу.

Тож початок жовтня 1930 р. можна вважати часом офіційно зареєстрованого нового театру, матеріально-технічна база якого покращилася за рахунок ліквідованого колективу.

До складу трупі «Дружество Руський театр», організованої М. Аркасом весною 1931 р., входили: М. Аркас – директор, режисер, актор та інші актори: Юрій Сопко, Юрій Гасвський, Роман Кирчів, Борис Левченко, Іван Холодний. Жіночий акторський склад презентували Надія Аркасова, Валентина Іванова-Верес, Євгенія Черкасенко, Єфросинія Якубчикова. При цьому на окремі вистави запрошувалися аматори Степан Куцин, Еман Паржизек, Юрій Шерегія, Марія Лічманова, Євгенія Венгриновичева, І. Чорник [15; 220]. Отже, за системою організації діяльності цей театр був напівпрофесіональним.

Репертуар на перший сезон не вирізнявся особливим розмаїттям: оперети «Гейша» С. Джонсона, «Король бавиться» Р. Нельсона (Ужгород, Мукачеве). Однак інтенсивність постановок стає помітною і лише за березень-квітень 1931 р., за свідченням газети «Свобода», театр відіграв 10 вистав, з яких 3 шкільні, 1 – для військових, 6 публічних [15; 221]. Згодом репертуар поповнився виставами: «Жриця вогню» В. Валентинова, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Королева чардашу» І. Кальмана, «Циганка Аза» М. Старицького, «Русікана» П. Масканы, «Катерина» за Т. Шевченком. Однак зважаючи на невелику аудиторію й брак коштів наприкінці вже цього сезон театр впадає у фінансову кризу і згортає свою діяльність.

Утім, місцеві урядовці, беручи до уваги культурне реноме театру в регіоні, почали підготовку до організації «Карпаторуського театру», що лише активізувало творчу діяльність аматорських груп: у Мукачеві філія «Просвіти» влаштувала свято Т. Шевченка, в Хусті при «Просвіті» діяв драматичний гурток «Молодь», що продовжував експерименти у виховній царині («Сучасні діти», 6.05.1932 р.), а драматичний гурток Жіночого Союзу влаштував виставу «Марко спотикайло» – комедію на три дії [1; 37].

Інакше кажучи, саме аматорські гуртки проводили чи не найефективнішу діяльність із питань культурного обслуговування місцевого населення, і в цьому плані їм скласти конкуренцію не могла жодна державна структура. При цьому потрібно зважати на те, що у частини з них був достатньо складний репертуар. Зокрема 24.06.1933 р. у Хусті поставлено оперу «Запорожець за Дунаєм», а через тиждень третю дію опери показано вже у Мукачеві. Подорожі «Запорожця» продовжились до Поляни, що біля Сваляви, та безпосередньо у Сваляві. А 5.08.1933 р. третю дію «Запорожця» зіграно на світовому Джемборі в Геделле, біля Будапешту. Драмгурток в Ясіня влаштував 11 червня 1933 р. Шевченківське свято, в програмі якого була й українська класика – «Назар Стодоля» [15; 238].

У новому театальному сезоні 1932–1933 рр. М. Аркас бере цю структуру під власну опіку, упорядковує її діяльність і розширює репертуарні межі та виконавський склад, швидко здобувши схвальні відгуки не лише в місцевій періодиці, але й серед колег. Зокрема, драматург В. Гренджа-Донський відзначав невтомну працю керівника у справі формування професійних кадрів, їх творчого дебюту та професіоналізації театальної практики загалом [7; 118]. Тож п'єса С. Білої «Діти Агасфера» стала чи не першою творчою ареною, на якій стверджувалася професійна майстерність місцевих аматорів (Г. Струківна, Лацанич, Сас).

Відчувши прихильність публіки, художні експерименти продовжилися з новим розголосом. Тож наступною прем'єрою став «Вечір мініатюр», сформований за типовим для краю сценарієм, адже до його програми входили: жарт С. Васильченка «На перші гулі», п'єса на одну дію В. Гренджі-Донського «Сотня Мочаренка» та комедія А. Чехова «Медвідь» [15; 232].

Зважаючи на традицію, майже усі вистави були музичними; їх режисуру здійснював й надалі М. Аркас, а оркестром диригував Я. Вільгельм. Завдячуючи М. Аркасу, який намагався постійно підвищувати вимоги до акторської гри та роботи акторів над роллю, колектив зумів опанувати різноаспектний репертуар. До прикладу, у сезоні 1933-1934 рр. глядачі переглянули оперету «Неофавстіяда» та екзотичну казку «Місяць і зорі» М. Чирського (остання – на музику М. Аркаса), оперу П. Масканьї «Кавалерія рустікани», а також майже класичний твір В. Винниченка «Чорна пантера і білий ведмідь», автор якого залишався найпопулярнішим драматургом Європи. Остання вистава, до речі, використовувалася як бенефіс Валентини Іванової, яка відзначала 20-річчя сценічної діяльності.

В одному з листів до М. Миленка вона зазначала «... моя вистава відбувалася загалом помпезно. Театр був повний різної публіки: української, російської, чехів було не багато» [15; 240].

Незважаючи на достатньо високе реноме цього колективу в регіональному культурному просторі, ставлення до його діяльності з боку місцевих урядовців не змінювалося, відтак і сподіватися на будь-яку організаційно-фінансову підтримку не доводилося. Тож лише розумінням ролі театру в закарпатському соціумі та закоханістю у мистецтво учасників і підтримку публіки можна пояснити той факт, що репетиційний процес здійснювався незважаючи на відсутність елементарної матеріально-технічної бази, коштів та й складного психологічного стану акторів.

Відзначимо, що домінування в репертуарі переважно розважальної тематики було характерним і для інших театральних гуртків, приміром, Західної Волині, у репертуарі яких також було чимало п'єс водевільного характеру, або тих, що давали можливість використовувати значну кількість аматорів, які не мали професійного вишколу [5]. Та й п'єси такого плану завжди краще сприймаються будь-якою публікою і були «безпечнішими» стосовно ідеологічного контролю.

Утім, боротьба за національний театр продовжується й надалі і восени 1934 р. М. Аркас згуртує новий театральний колектив – «Руський театр ім. М. Садовського в Ужгороді». На його керівництво призначено вихідця із Закарпаття Ю. Сопку. Цей театр також формувався на напівпрофесійних засадах, оскільки в його складі було чимало місцевих артистів. Тому питання професійної майстерності залишалося актуальним.

Незважаючи на незначний час функціонування, колективу вдалося реалізувати себе через низку помітних вистав: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Старі гріховидники» С. Білої, «Морфій» К. Гарцера, «Квадратура кола» В. Катаєва [15; 249].

Відзначимо, що окремі питання розбудови національного театру більш менш ефективно розв'язувалися завдячуючи тому, що серед представників чужої влади знаходилися люди, які з прихильністю ставилися до культурного розвитку місцевого населення. Так, в аналізований період начальником Шкільного референту в Ужгороді, що відповідав за розвиток театральної справи в регіоні, призначено чеха В. Кліму, який, зважаючи на потяг місцевої молоді до театрального мистецтва, активно включався в цей процес, намагаючись вирішити його головну мовну проблему, але не виходячи за межі відомої програми Меморандуму Пешака-Еренфельда.

І вже влітку 1934 р. у місцевих газетах за його ініціативи з'явилися оголошення про одномісячний безоплатний «Театральний» курс для шанувальників цього виду мистецтва. Його завданням стало набуття навичок для роботи зі шкільними драматичними гуртками [12, 64]. Нагадаємо, що ця практика була поширена і на теренах Російської імперії ще в останній третині XIX ст., коли провідні актори імператорських театрів [14] чи художники [4] засновували на власний кошт аматорські гуртки, або інші структури, що виконували й певні методичні функції. А на початку 30-х років, з утворенням в СРСР розгалуженої мережі клубів, будинків та палаців культури, ця ідея набула достатнього розголосу. В її основі – методичне забезпечення народної ініціативи за допомогою створеного російського методичного центру – Будинку мистецтв на селі. Автором ідеї та активним упроваджувачем у життя був відомий російський художник В. Поленов [4].

В Ужгороді ж курс забезпечувався кваліфікованими викладачами, серед яких: В. Іванова-Стахура, колишня акторка Руського театру. Вона викладала «Загальні знання з теорії театру та їх практичне застосування», О. Полуєктова-Куфтіна – артистка «Празької групи МХТ» (згодом, МХАТ) – «Почуття і його театральне втілення». П.Алексєєв – у минулому також актор МХТ – міміку, жест і дикцію. Постановку голосу вела А. Остапчук, співачка, вихованка Віденської музичної академії Форстена. Хоровий спів організував Л. Кайлг, «Історію театру й історію літератури» викладав Е. Недзельський [12; 65–66].

Підсумком навчання стала демонстрація окремих сценочок із п'єс та одноактівки: «На сіножаті» Л. Яновської, «На перші гулі» С. Васильченка, «Женитьба» («Весілля») (2 дія) М. Гоголя, комедія С. Єфремова «На Верховині», «Кандидат» Н. Бобульського, «Барнуля» Чуж-Чуженіна [15]. Залежно від мови оригіналу, вистави ставилися місцевою говіркою (русинською) або українською чи російською.

Тож успіх цього одномісячного театального курсу підтвердив перспективу реалізації задуму на

майбутнє – створення професіонального театру з числа слухачів, бо окремі з них виявили неабиякі аматорські здібності і здатні були виконувати достатньо професійні завдання.

Під впливом цього успіху 14.11.1934 р. «Шкільний референт» розширює подібну практику і організовує шестимісячний «Театральний курс» на 40 учасників. Місцева преса повідомляла: «Краєвий Комітет Підкарпатської Русі в Ужгороді на основі успішного закінчення одномісячного театрального курсу... дозволив утворення 6-місячного театрального курсу (драматичної школи) в Ужгороді, як етап до заснування Підкарпатського народного театру під наглядом просвітнього відділу «Шкільного референту в Ужгороді» [12; 66].

Е. Недзельський в книзі «Угро-руській театр» подає список випускників першого театрального курсу: Е. Батько, Ем. Калабишка, Т. Щербинська, И. Мешко, В. Мереси, В. Лакатош, Е. Сочка, М. Лугош, А. Ладані, М. Гривняк, Ст. Кочаник, П. Кормош, М. Попович, М. Бировчак, В. Грабарь, П. Гоца, Ю. Вишняй, С. Романець, Д. Цугорка, М. Пильцер, А. Талкович, Д. Габовда [12]. Із цього списку на подальше навчання прийшли лише М. Пильцер (учитель), В. Бідяк (крavecь), П. Гоца (селянин), В. Грабар (складальник друкарні), М. Попович [12; 66]. Однак склад театру розширився і з числа постійних учасників, і з середовища тих, хто хотів здобути знання і акторське вміння та присвятити себе акторській професії.

У складі викладачів на цьому етапі суттєвих змін не сталося. До програми додатково була введена лише ритміка.

Відкриття навчального процесу відбулося з урочистими за участю губернатора краю А. Розсипала.

Переваги в запропонованій навчальній програмі надавалися творчо-практичній роботі, тобто паралельно з вивченням теорії слухачі готували й вистави: «Сирота» – драма на 4 дії П. Кейпази, «Немая невеста» – комедія на 1 дію А. Бобульського, – русинською мовою, «Радість майстра Фулярдіка» – комедія на 1 дію І. Невицької (мовою з наближенням до літературної української). Згодом В. Іванова-Стахура взяла до постановки «Безталанну» мовою оригіналу [12; 68].

Оскільки до процесу навчання були включені й виступи перед глядачами з підготовленим задалегідь репертуаром, «театральний курс» було переведено в межі восьмимісячного [12, 67]. Відтак, за цей час утворився невеликий художній колектив, який уже мав певні творчі досягнення і організаційно-методичну структуру.

Зважаючи на очікуваний результат і популярність серед місцевого населення цієї ідеї, «Шкільний референт» оголосив відкриття ще одного шестимісячного курсу з 1 вересня 1935 р., який і перетворився згодом на дворічний навчальний заклад під назвою «Драматична школа» [15; 253].

Намагаючись зберегти хоча б формальний контроль за системою організації навчання, керівником школи Крайовий уряд призначив чеського актора і режисера з Праги Франтишека Главату, а до Програми теоретичних дисциплін були внесені певні зміни, зокрема введено чеську (Ф. Габріель), руську мови (С. Чегіль), «Курс поведінки» в різні історичні епохи (В. Кліма). При цьому з попереднього складу викладачів акторської майстерності залишилися лише В. Іванова-Стахура [15; 253].

Процес навчання перетворився на інтенсивну підготовку репертуару. Ф. Главата розпочав роботу над п'єсами чеських авторів у перекладі на місцевий діалект. «Маріша» у перекладі «Маруся» – братів А. і Ф. Мрштків, «Твердоголові» Л. Строупежинського. Згадана вже В. Іванова відновила «Безталанну» та розпочала роботу над постановкою «Суєти» І. Карпенка-Карого. Згодом репертуар доповнено російською п'єсою «Квадратура кола» В. Катаєва [15; 254].

Перший показ «Марусі» («Маріші») в Ужгороді відбувся 11 січня 1936 р. Виступ із прем'єрною виставою Драматичної школи став навіть помітною політичною подією в культурному житті краю. 8 лютого цього ж року показано «Суєту», а згодом зіграно і «Твердоголові» та «Квадратура кола» [8; 240].

Маючи в репертуарі ці твори, Земський комітет вирішив показати їх у Празі, але вже не в статусі Драматичної школи, а новоствореного «Земського Народного театру Підкарпатської Русі».

Перша вистава відбулася 1 квітня 1936 р. і її прем'єра виявилася також успішною. Ця та інші події сприяли зростанню рейтингу колективу не лише серед місцевого населення, але й представників влади. І вже 4.11.1936 р. відбулася пам'ятна подія, а саме – офіційно визначено склад трупи «Земського Народного Підкарпатського театру». Намагаючись бути лояльними до місцевої влади, всі актори вступили до профспілки під назвою «Спілка Чехословацьких артистів» [8; 249]. Тоді ж підготовку на театральних курсах пройшли: В. Бідяк, Р. Щербинська, В. Мересій, В. Лакатош, Е. Сочка, М. Лугош, А. Ладані, М. Гривняк, С. Кочаник, П. Кормош, М. Попович, М. Бировчак, В. Грабар, М. Пильцер, Ю. Вишняй [1; 66].

Другу частину запланованої курсової підготовки пройшли М. Мацик, Ф. Довбак, А. Крайняй, І. Фенцик, В. Левкулич, Ф. Маланка, Ю. Грицюк, В. Маляр, М. Цимрикович, Е. Мезей, І. Качур [15; 272].

На цій підставі до першого складу Підкарпатського театру були зараховані: В. Бідяк, Г. Щербинська, В. Лакатош, Е. Сочка, М. Лугош, А. Ладані, М. Гривняк, П. Кормош, М. Попович, М. Бировчак, В. Грабар, М. Пильцер, Ю. Вишняй, І. Фенцик, В. Левкулич, Ф. Маланка, Ю. Грицюк,

І. Качур, П. Гоца, О. Батько, М. Боролич. Пізніше до складу театру ввійшли також В. Чех і В. Зінич, а директором і режисером був затверджений Ф. Главата [15; 272].

Відразу після повернення з Праги колектив вирушає у подорож по містах і селах краю, що тривала майже 3 місяці (вересень-листопад) [8, 240], а з 15 листопада почалися гастролі за межами краю, зокрема в Моравію.

Цей професіональний тримовний театр (українська, русинська, російська) протримався до жовтня 1938 р., тобто часу, коли фашистська Німеччина окупувала Судети, а через декілька днів до Ужгорода вступили гортіївські війська.

На той час, коли увага урядовців була прикута до роботи Драматичної школи, тоді як аматорські театри «Просвіти» і надалі продовжували культурно-мистецьку діяльність. Та й її потенціал поступово зміцнювався: 1935 р. «Просвіта» мала вже 8 філій, 235 читалень, 146 театральних гуртків [15; 274] і могла скласти конкуренцію будь-якому громадському товариству регіону.

Що ж до театру, то найбільшою популярністю користувалася класика: драматичний гурток при Торговельній Академії у Мукачеві в 1930 р. поставив драму Т. Шевченка «Назар Стодоля» з «Вечорницями» П. Ніщинського, постановку здійснив О. Приходько (18.10.1887–08.02.1979 рр.). Нагадаємо, що він позиціонував себе в краї як диригент, актор, педагог, один із засновників «Руського театру Товариства «Просвіта», який 1921 р. у складі Української республіканської капели О. Кошиця приїхав до Ужгорода. У 1921-1923 рр. працював диригентом Руського театру під орудою М. Садовського. згодом став професором Торговельної Академії. Був організатором національних хорів. У 1928-1938 рр. керував краєвим хором Підкарпатського учительства, драматичним гуртком у Мукачеві та драматичною студією ім. Корятовича. За той час ним поставлено такі вистави: «У гайхан-бея» В. Самійленка, «Комедія про чоловіка, що редагував «Хлібороба» М. Твена, «Ревізор» М. Гоголя, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка [10; 397]. Тобто українська класика була найбільш популярною на українській сцені і виступала важливим чинником національно-культурної ідентичності, що особливо важливо було у час бездержавності.

Утім процес експериментів на театральній сцені краю продовжувався. І у Великому Бичкові драмгуртківці за керівництва Г. Стефанівни взяли до репертуару драму С. Білої «Діти Агосфери», з чим успішно впоралися. На різдвяні свята також показали драму М. Старицького «Ой, не ходи Грицю» та «Вечорниця» П. Ніщинського. Драматичний гурток с. Невицьке підготував виставу за п'єсою Б. Грінченка «Нахмарило» і показав її в навколишніх селах, продовжуючи реалізовувати функцію культурного обслуговування місцевого населення. У Драгові декілька раз ставилися одноактівки «Бурлака» та «Чорт, а не жінка». Драматичний гурток Учительської семінарії в Ужгороді продемонстрував 26.05.1935 р. виставу «Маруся Верховинка» за п'єсою А. Волошина. Цього ж року аматори зіграли ще одну виставу з драматичних творів А. Волошина «Без Бога ні до порога». Обидві прем'єри були поставлені режисером М. Біличенком. Ролі у виставах виконували: М. Теслевич, Л. Устянович, М. Медвідь, І. Фірцак [15; 261, 274].

У с. Нересниця сільська та шкільна молодь під керівництвом диригента та режисера А. Буркацького поставила драму Т. Шевченка «Назар Стодоля» з «Вечорницями» П. Ніщинського. На початку лютого 1934 р. на базі драматичного гуртка «Веселка» за участю українського вчительства й учнів Великого Бичкова, Хуста організовано драматичну секцію при «Пласті», а згодом, у 1936 р. – театральний гурток при філії «Просвіти» в Хусті, який обрав собі назву «Український театр «Нова Сцена»». Керівництво театральними справами «Нової Сцени» здійснювала управа, до якої входили: С. Петрашко, Ю. Шерегій, Е. Сидор, Є. Шерегій і А. Жидович; режисерами театру були Ю. Шерегій і С. Петрашко, диригентом Є. Шерегій, балетмейстером – М. Петрашко-Морозова [15; 246].

Із цим, поки що аматорським театром «Нова Сцена» починає працювати М. Аркас, а з 1938 р. він стає постійним її режисером і веде в ній драматичні курси [7, 327], опановуючи теоретичні складові мистецтва.

Одну з перших своїх вистав «Запорожець за Дунаєм» показали в Тячеві учням місцевих шкіл, а ввечері – жителям міста, надалі в Королевім, над Тисою. Загальна реакція на ці імпрези виявилася прихильною до акторів: «Такого ще в Королевім не було» [15; 257].

На час літніх канікул управа «Нової Сцени» запропонувала учасникам відпочинок у «Гуцульському таборі», у Верхній Апші, де також підготовлено прем'єрні вистави: «Пані та її похресник» П. Вебера і М. Генникіна, «Барон Кіммель» В. Колло [1; 397]. До музичного супроводу вистав керівник оркестру Є. Шерегій залучав учителів-музикантів, тому до репертуару було також включено оперети Й. Штрауса. Тож навіть сам перелік театральний п'єс засвідчує достатньо професійний рівень виконавців. Хоча, зважаючи на реакцію публіки стосовно останніх п'єс, керівництво театру зупинило свою увагу на фарс-опереті І. Губенка «Горе баб'ям». Ролі виконували: Віталія – Е. Сидор, Нати, його дружини – Й. Балог, Аркадія – І. Шутко, Мурки – М. Шерегій [1; 114].

Наступний (1935-1936 рр.) театральний сезон розпочався не зовсім вдало, оскільки частина самодіяльних акторів із різних причин припинила свої виступи, однак їм на зміну прийшла молодь, що додавало колективу популярності та перспективи. Та й творчий потенціал також посилювався: «Нову Сцену» репрезентувало вже 15 жінок і 23 чоловіків. Таким складом упродовж 1935 р. зіграно 20 вистав [1; 41].

Зважаючи на наявну ситуацію, припинив свою діяльність і напівпрофесійний «Руський театр ім. М. Садовського», тому всі надії любителів театального мистецтва спрямовувались на творчу діяльність аматорського театру «Нова Сцена». У цьому зв'язку особливу увагу привернула нова робота колективу, а саме вистава «Флірт і кохання», текст якої належить Ю. Шерегію, а музика його брату Є. Шерегію.

За спогадами Марії Петрашко (ветерана «Нової сцени», М. Мороз) закарпатська молодь, після прем'єри підхопила пісні оперети «Флірт і кохання», серед яких найбільшою популярністю користувалися «Маю один спомин», «Як весна настане» і «Зелена Верховина» [1; 43].

Надалі репертуар «Нової Сцени» складали твори української класичної драматургії: «Наталка Полтавка» І. Котляревського і М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Чорноморці» М. Лисенка, «Сорочинський ярмарок» (за М. Гоголя), «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Пошилися у дурні» М. Кропивницького, «Хмара» О. Сухомлинського, «Нахмарило» Б. Грінченка, «Запорізький скарб» К. Ванченка-Писанецького, «Над Дніпром» О. Олесь, «Як сади зацвітуть» В. Гренджі-Донського, а також окремі твори світової драматургії «Одруження» М. Гоголя, «Біла хвороба» К. Чапека [1; 114].

Після успішних гастролей у Празі (1938 р.) з оперетою «Флірт і кохання» для учасників театру (з 6 липня по 31 серпня) організовано курси, на які запрошено весь творчий склад. Директором курсів призначено Ярослава Скалу – головного режисера Східнословачького театру з Кошице, який викладав історію театру, естетику, «характеристику образів», «маску-грим». М. Аркас – виконуючи обов'язки заступника директора і викладав «дикцію, міміку, рух, жести, декламацію». О. Дучакова, балерина, Східнословачького театру з Кошице, – пластику і ритміку, «Основи сценічного тримання та фізичного плекання тіла». Є. Шерегій, – теорію співу, способи дихання, постановку голосу, читання нот, інтонацію, практичне студіювання пісень із репертуару, М. Цірікус – українські народні танці, Ю. Шерегій – українську та світову драматургію, підготовку репертуару на наступний сезон: «Білий мор» К. Чапека, «Часи минають», «Діти ХХ століття» та окремі твори Ю. Шерегія [15; 301].

Оперетою «Часи минають» «Нова Сцена» вирішила відкрити новий 1938-1939 рр. театральний сезон. Діючу афішу мали поповнити історична драма М. Старицького «Богдан Хмельницький», п'єса В.Шекспіра «Комедія помилок», М. Куліша «Мина Мазайло», а також твори М. Кропивницького «Вій», «Майська ніч», Ф. Легара «Весела вдова», «Циганська любов» [15; 304]. Як помітно із запропонованого переліку, цей репертуар і сьогодні є достатньо репрезентабельним і дає змогу різнобічно виявити художній потенціал і режисури, і акторської гри. Проте до відкриття сезону так і не дійшло.

27 вересня 1938 р. Президент ЧСР оголосив загальну мобілізацію і діяльність «Нової Сцени» тимчасово припинилася. А вже 2 листопада, унаслідок Віденського арбітражу від Закарпаття до Угорщини відійшли Ужгород, Мукачеве і Берегово з прилеглими до них округами.

У перші дні листопада керівництво «Нової Сцени» звернулося до Автономного уряду з пропозицією створити стаціонарний державний театр, згоду на який було отримано. Труппа складалася з 13 артистів і 12 артисток та 5 осіб технічного персоналу. Директором призначено Ю.-А. Шерегія. А творчий склад театру «Нової Сцени», як національного театру Карпатської України, був таким: М. Аркас – режисер, актор. Ю. Шерегій – директор, режисер. В. Лібовицький – хореограф і режисер. Є. Шерегій – диригент, актор. Актори: І. Шутко, М. Самойлович, В. Бідяк, Д. Цугорка, М. Куцин, Є. Приходько, І. Ошудяк, М. Цірікус, В. Йосипчук. Жіночий склад: М. Шерегій, В. Богдан, О. Самойлович, В. Лакатош, В. Капельос, М. Кукурузова, М. Долинай, О. Батко, М. Павлюк, О. Павлюк, М. Обручар [1; 65–66].

Організаційно-фінансовими питаннями мало опікуватися Міністерство шкільництва новонародженої держави – Карпатська Україна.

Відкриття сезону і офіційне оголошення про те, що «Нова Сцена» є державним національним театром, відбулося за участю щойно утвореного Уряду з показом опери «Запорожець за Дунаєм» 26/11/1938 р. [15; 306]. Вистава відбувалася у приміщенні Слов'янського дому. А в перших числах грудня творчий склад театру показав «Запорізький скарб», «Ой, не ходи Грицю» та «Пошилися у дурні», маючи вже стабільно високе реноме і у публіки, і місцевої адміністрації.

У грудні 1938 р. несподівано помер М.Аркас і його місце заступає Ю. Шерегій, який фактично продовжив цю справу.

На початку січня 1939 р. до Хуста приїхав поет О. Олесь. Із нагоди його 60-річного ювілею театр підготував прем'єру «Над Дніпром», яка, за свідченням преси [1; 64], мала також великий успіх.

Подальшим успіхам театру сприяв і той факт, що наприкінці січня 1939 р. у Хусті започатковано театральний часопис «Нова Сцена», що розширило потенційні репертуарні, популяризаторські та методичні можливості для театру й місцевого глядача. Зростає майстерність, розширюється репертуар.

До 125-річчя від дня смерті Т. Шевченка театр підготував «Гайдамаків» Т. Шевченка за інсценізацією режисера В. Лібовицького в декораціях М. Тушинської з музикою Є. Шерегія [15; 322]. Однак прем'єра з відомих історичних подій так і не відбулася. Театр спіткала та ж участь, що і Карпатську Україну загалом.

15 березня 1939 р. одночасно з окупацією Чехословаччини гітлерівськими збройними силами Карпатська Україна була окупована фашистською Угорщиною.

Українські професійні театри Закарпаття, що народилися на основі аматорського театального мистецтва і перший з них – Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді, ліквідований наприкінці 1929 р. через фінансові проблеми (розв'язання яких за всіма міжнародними правилами мав забезпечити Уряд Чехословаччини), тоді як перший державний український театр на Закарпатті – Національний театр Карпатської України «Нова Сцена» в березні 1939 р. знищений іноземними поневолювачами. А в березні 1939 р. фашистська Угорщина остаточно загарбала всю територію Закарпаття.

Мовну проблему з приходом нової влади було знято як неактуальну. Значна частина освітянських закладів переводилася на угорську. Українська мова була заборонена. На руїнах Земського Підкарпатського театру виник так званий «Угро-руській національний театр». Проти «чесько-української» ідеології потрібна була нова «угро-руська». Звідси випливала і назва закарпатських українців – «угро-руси», що невдовзі стала офіційною.

Тож край, який до революції 1918 р. при буржуазній республіці мав назву «Руська країна», а за Чехословацького перебування – «Підкарпатська Русь», тепер дістав назву – «Підкарпатська територія». Мовою «Угро-руського національного театру» стала місцева говірка – так звана «рутенська мова».

Хоча спроби урізноманітнення художнього життя продовжувалися, однак вони не мали системного характеру і були фактично приреченими. Так, за ініціативи акторів колишнього Земського театру М. Лугоша-Погодіна й В. Грабаря було зібрано декілька колег-професорів, доповнених аматорами. Група складалася з 11 осіб, серед яких актори: В. Бідяк, П. Гоца, В. Грабар, М. Гривняк, Г. Грицюк, А. Ладані, М. Лашкай. Режисер П. Алексєєв. Першими постановками театру стали: «Кандидат» А. Бобульського та «Освічення» А. Чехова. А перший виступ відбувся 30 вересня 1939 р. [8; 263].

23 лютого 1940 р. у газеті «Руська правда» надруковано звернення до закарпатців із закликом «Створимо фонд Угро-руського театру!». Очевидно фінансову підтримку театру влада виділяла недостатньо.

Через місяць ця сама газета сповіщала про підготовку нової прем'єри «Овчарь», написаної учасниками театру М. Лугошом та В. Грабарем за однойменним оповіданням С. Сільвая [8; 263]. Однак підкреслювалося на неможливості ефективного творчого життя і відповідної гастрольної діяльності без державної допомоги. А також висловлювалося припущення, що в разі її отримання буде розроблено план гастрольних подорожей.

Наступною прем'єрою стала п'єса місцевого автора Е. Калабішки «Буря над хатою», яка витримала 42 презентації [8; 265]. Загалом початок 1940 р. «Угро-руському театру» приніс лише «косметичну» реорганізацію національного життя угро-росів. Відтепер назву театру було змінено на «Руський національний театр». Директором призначено Еміліана Сухого, перед яким урядові чиновники поставили завдання: «... ставити п'єси угорських авторів на мові русинській, в тому числі і місцевих авторів» [8; 267].

15.03.1942 р., у день свята проголошення (1848 р.) мадярського визволення та «історичного повернення карпатського краю до Угорщини» (1939 р.) – по радіо передали розмову з директором цього театру, в якій Е. Сухий проголосив: «Руський національний театр.... не є продовженням жодного попереднього театру.... він є зовсім новим офіційним театром підкарпатського народу.... Тепер за допомогою мадярського Уряду вдалося створити постійні основи театального мистецтва для зближення мадяро-руського братства» [8; 268].

Якщо пригадати відомий меморандум Пешека-Еренфельда в часи чехословацького уряду, що рекомендував «русинський вектор», тобто зближення русинів і чехів, то цей політичний вектор прислужився і угорському Уряду. Вочевидь в умовах переслідування всього українського, він став «універсальним». Відтепер у репертуарі театру ігровими були дві п'єси, одна Л. Зілагі «Сонце гріє», друга «Тиса тече» Е. Калабішки. З цими п'єсами театр побував у містах і селах Ужанської долини. А в селах долини Латориці показав ще й п'єсу Гейзи Гордоні «Вино».

Відтак театр почав занепадати. Серед багатьох причин була і така, що для показу вистав у містах та селах, вимагався урядовий дозвіл угорською мовою, виходячи з чого значна частина драматичних гуртків припинила свою діяльність. Серед аматорів, які і надалі продовжували організовувати показ

вистав, був учитель-драматург Олександр Сливка, який, будучи ще гімназистом, в середині 20-х років брав участь у драматичному гуртку Хустської гімназії, яким свого часу опікувався директор Василь Сулінчак.

Закінчивши гімназію, склавши диференційований екзамен при Мукачівській учительській семінарії, будучи вчителем Велятинської народної школи О. Сливка вів два драматичні гуртки з учнями й дорослими, писав і ставив п'єси на п'ять дій «На пасовищі» та «Пропащий батько». Перша стала виставою дитячого колективу, друга ставилася драматичним колективом дорослих, де учасниками-акторами були трударі. Згодом об'єднав колективи для постановки написаної ним п'єси «Святий Миколай».

У часи Другої світової війни, О. Сливка вчителював у с. Дубовому Тячівського району, де, серед іншого, написав комедію «Джерга» і намагається реалізувати цю ідею зі своїми колегами-вчителями навіть у навколишніх селах, Калини та Тарасівка. Однак надалі проблематичним став пошук відповідного репертуару.

У 1944 р. для драматичного гуртка Дубівської народної школи Олександр Іванович написав п'єсу «Пташиний суд», яка витримала декілька репріз із демонстрацією у навколишніх селах. Цього ж року п'єса вийшла окремою книжкою в Ужгороді у видавництві «Подкарпатського общества наук», склавши ще одну помітну сходинку у регіональному репертуарі.

Однак політична ситуація змінювалася швидко. Настає 1944 р. Наближався фронт, який активізує партизанський рух; відчутною стала діяльність підпільних організацій. Відтак народу, до якого часто застосовувалися жорстокі репресії окупаційним урядом, було вже не до театру.

Висновки. Для «Руського національного театру» наближався час розпуску. Театр залишили професіональні актори, їм на зміну прийшли аматори, що позначилося й на художньому рівні вистав. Із попередніх ще з Драматичної школи артистів залишились Анна Ладані, Василь Бідяк, Василь Левкулич та Іван Фенцик. Решта – початківці без належного досвіду: Олена Грицик, Анна Катьо, Анна Шебець, Марія Боролич, Анна Потушняк, Тибор Бернат, Василь Саладій, Юрій Сонта та інші. На чолі театру був директор – Гомокі Палл, режисером Анатолій Мослов [8; 274].

Почалася підготовка комедії: А. Сабадоша «Фюлемюле» («Соловейко») та п'єси А. Васильєва «Підозріла особа». Для подальшої роботи місцевим авторам писалася комедія «Жінка з трьома чоловіками» та незабаром, настала осінь 1944 р. Осінь, як весна-надії і сподівання на кращі часи.

Список використаної літератури

1. Андрійцьо В. «Нова Сцена» – театр Карпатської України. Ужгород : Гражда, 2006. 117 с.
2. Андрійцьо В. «Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921–1929) – перший український професіональний театр на Закарпатті. Ужгород : Гражда, 2012. 230 с.
3. Баглай Й. Із театром – сорок років (статті, рецензії, нариси). Ужгород, 1997. 145 с.
4. Виткалов С. В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія. Рівне : ПП ДМ, 2012. 412 с.
5. Виткалов С. В. Культурна творчість у Західному Поліссі 50-70-х років ХХ століття: спроба реконструкції основних форм. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 29 (культурологія). Рівне : РДГУ, 2018. С. 38–55.
6. Волошин А. Промова на відкритті Руського театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді. *Бирчак В. Руська читанка для IV класу гімназійної і горожанських шкіл.* Ужгород, 1921.
7. Гренджа-Донський В. Я теж українець. Упорядк., передм. та примітки В.І. Ільницького. Ужгород : Закарпаття, 2003. 518 с.
8. Ігнатович І. Від гасниці до рампи: *Нариси з історії українського театру на Закарпатті.* Ужгород : Поліграфцентр «Ліра», 2008, Ч. I. 344 с.
9. Кемінь В. Закарпатська молодь в українських навчальних закладах Чехословаччини міжвоєнного періоду. / *Матеріали між нар. наук. конф., присвяченої 60-річчю Карпатської України (11–12 берез. 1999 р.).* Наук. зб. Т-ва «Просвіта» в Ужгороді. Річник. IV (XVIII). *Карпатська Україна і національне відродження. Політичний розвиток. Персоналії.* Ужгород : «Два кольори», 1999. С. 149–152.
10. Нариси історії Закарпаття / Ред. кол.: І. Гранчак, І. Балагур, І. Грицак, В. Ілько, І. Поп. Ужгород: Закарпаття, 1995. Т. 2 (1918–1945). 670 с.
11. Наш театр. *Книга діячів українського театрального мистецтва: 1915–1991.* Т. I. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975.
12. Недзельський Е. Угро-русский театр. Ужгород : Уніо, 1941.
13. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття. Ужгород : Полі Прінт, 2002. 208 с.
14. Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX – начала XX века. Москва : Наука, 1975.
15. Шерегій Ю. А. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945. Ред. і вступ. ст. В. Маркуся і В. Ревуцького. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів: Словацьке пед. вид-во в Братиславі, 1993. 414 с.

References

1. Andriitso V. «Nova Stsena» – teatr Karpatskoi Ukrainy. Uzhhorod : Hrazhda, 2006. 117 s.
2. Andriitso V. «Ruskyi teatr Tovarystva «Prosvita» v Uzhhorodi (1921–1929) – pershyi ukraïnskyi profesionalnyi teatr na Zakarpatti. Uzhhorod : Hrazhda, 2012. 230 s.
3. Bahlai Y. Iz teatrom – sorok rokiv (statti, retsenzii, narysy). Uzhhorod, 1997. 145 s.
4. Vytkalov S. V. Rivnenshchyna: kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti: monohrafiia. Rivne : PP DM, 2012. 412 s.
5. Vytkalov S. V. Kulturna tvorichist u Zakhidnomu Polissi 50-70-kh rokiv KhKh stolittia: sprobа rekonstruktsii osnovnykh form. Ukraïnska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Vyp. 29 (kulturolohiia). Rivne : RDHU, 2018. S. 38–55.
6. Voloshyn A. Promova na vidkrytti Ruskoho teatru Tovarystva «Prosvita» v Uzhhorodi. Byrchak V. Ruska chytanka dlia IV klasy himnaziinoi i horozhanskykh shkil. Uzhhorod, 1921.
7. Hrendzha-Donskyi V. Ya tezh ukrainets. Uporiadk., peredm. ta prymitky V.I. Ilnytskoho. Uzhhorod : Zakarpattia, 2003. 518 s.
8. Ihnatovych I. Vid hasnytsi do rampy: Narysy z istorii ukraïnskoho teatru na Zakarpatti. Uzhhorod : Polihraftsentr «Lira», 2008, Ch. I. 344 s.
9. Kemin V. Zakarpatska molod v ukraïnskykh navchalnykh zakladakh Chekhoslovachchyny mizhvoïennoho periodu. / Materialy mizh nar. nauk. konf., prysviachenoï 60-richchiu Karpatskoi Ukrainy (11–12 berez. 1999 r.). Nauk. zb. T-va «Prosvita» v Uzhhorodi. Richnyk. IV (XVIII). Karpatska Ukraina i natsionalne vidrozhennia. Politychnyi rozvytok. Personalii. Uzhhorod : «Dva kolory», 1999. S. 149–152.
10. Narysy istorii Zakarpattia / Red. kol: I. Hrachak, I. Balahur, I. Hrytsak, V. Ilko, I. Pop. Uzhhorod: Zakarpattia, 1995. T. 2 (1918–1945). 670 s.
11. Nash teatr. Knyha diiachiv ukraïnskoho teatralnogo mystetstva: 1915–1991. T. I. Niu-York; Paryzh; Sidnei; Toronto, 1975.
12. Nedzelskyi E. Uhro-russkyi teatr. Uzhhorod : Unio, 1941.
13. Rosul T. Muzychne zhyttia Zakarpattia 20-30-kh rokiv KhKh stolittia. Uzhhorod : Poli Print, 2002. 208 s.
14. Khaichenko H. A. Russkyi narodnyi teatr kontsa XIX – nachala XX veka. Moskva : Nauka, 1975.
15. Sherehii Yu. A. Narys istorii ukraïnskykh teatriv Zakarpatskoi Ukrainy do 1945. Red. i vstup. st. V. Markusia i V. Revutskoho. Niu-York; Paryzh; Sidnei; Toronto; Priashiv; Lviv: Slovatske ped. vyd-vo v Bratislavi, 1993. 414 s.

ТЕАТР ЗАКАРПАТЬЕ: ПУТЬ К ЕГО ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ(1930-1945 ГГ.)

Андрійцьо Василь Михайлович – заведуючий кафедрой художественных дисциплин, доцент, КЗ «Ужгородский институт культуры и искусств» Закарпатского облсовета, г. Ужгород
Шетеля Наталья Игоревна – кандидат психологических наук, директор КУ «Ужгородский институт культуры и искусств» Закарпатского облсовета, г. Ужгород

Предпринята попытка на материалах архивов, воспоминаний и публицистических работ, в том числе и представите лей украинской диаспоры, осуществить реконструкцию становления театральной жизни в Закарпатье, выявить причины ее профессионализации и акцентировать внимание на личностях, которые стояли у руководства театральным движением. Отмечается специфика работы театральных групп, анализируется их репертуар. Утверждается, что театральную жизнь 1920–1940-х годов на Закарпатье отличало немало совместных с театральным движением в Западной Украине этого периода в целом черт. Предложенный материал, по мнению авторов, составит оригинальную страницу истории театрального движения в Закарпатье.

Ключевые слова: Театральный движение, профессионализация культурной жизни, Закарпатье, общественно-политические обстоятельства.

TRANSCARPATHIAN THEATER: THE WAY TO ITS PROFESSIONALIZATION (1930-1945)

Andriitso Vasyl – Head of the Department of Art Disciplines, Associate Professor, Uzhhorod Institute of Culture and Arts of the Zakarpattia Regional Council, Uzhhorod
Shetelia Natalia – Candidate of Psychological Sciences, Director of Uzhhorod Institute of Culture and Arts of Zakarpattia Regional Council, Uzhhorod

On the basis of archives, memoirs and many works, including the Ukrainian diaspora, an attempt was made to reconstruct the formation of theatrical life in Transcarpathia and to identify the grounds for its professionalization and to focus on the figures who led the theatrical movement.. Emphasis is placed on the specifics of the work of theater groups, their repertoire is analyzed. It is argued that the theatrical life of the 1920s–1940s in Transcarpathia had many features in common with the theatrical movement in Western Ukraine in general at that time. According to the authors, the proposed material will be an original page in the history of theatrical movement in Transcarpathia.

Key words: Theatrical movement, professionalization of cultural life, Transcarpathia, sociopolitical circumstances.

UDC 494.23.477

TRANSCARPATHIAN THEATER: THE WAY TO ITS PROFESSIONALIZATION (1930–1945)

Andriitso Vasył – Head of the Department of Art Disciplines, Associate Professor, Uzhhorod Institute of Culture and Arts of the Zakarpattia Regional Council, Uzhhorod

Shetelia Natalia – Candidate of Psychological Sciences, Director of Uzhhorod Institute of Culture and Arts of Zakarpattia Regional Council, Uzhhorod

The urgency of the topic is an attempt to restore the historical memory of the population of Transcarpathia through the prism of the reconstruction of the main forms of theatrical movement in the interwar period, based on which it is possible to prepare a full history of theatrical life in Transcarpathia.

The scientific novelty of the work is determined by the attempt to establish the specifics of the formation of leading theater groups in the region. Their repertoire and forms of influence on the local population are analyzed; the role of theater as a factor of cultural identification of the local population is revealed. There are many names of famous figures of Ukrainian culture who have found themselves in the field of regional theater. Many new names, surnames, dates connected with the formation and professionalization of cultural life are introduced into scientific circulation, which expands the subject field of national culture.

The most popular dramatic works were identified and correlated with a similar repertoire in other parts of Western Ukraine, as well as the correlation dependence of cultural and artistic life and sociopolitical circumstances.

The practical significance of the study is in the attempt to expand the boundaries of perception of leading figures of Ukrainian culture and regional theater in general. Critically designed material can be used in the system of professional development of practitioners in the industry, higher education institutions, as well as for all those who care about the domestic cultural space in historical retrospect in general.

Key words: Theatrical movement, professionalization of cultural life, Transcarpathia, sociopolitical circumstances.

Надійшла до редакції 10.12.2020 р.

УДК 393.3(477)

**ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОГО В РАДЯНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ
(НА ПРИКЛАДІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА)**

Климчук Ірина Сергіївна – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-6253-7626>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.397>
ira0807@i.ua,

На прикладі хореографічного мистецтва розглянуто феномен національного в радянській культурі. Стверджується, що поступовий відхід від сталінської формули «національна форма» культури та впровадження формулювання «національна своєрідність» в СРСР розширило розуміння тощо, що національне проявляється не лише у формі, а й у змісті. Зазначено, що поняття «національне» в сценічному хореографічному мистецтві радянського періоду можна розглядати в оптиці народно-сценічної хореографії, національної балетної вистави та бального танцювання, але ці феномени різною мірою та в різний спосіб засвоїли національні ознаки.

Ключові слова: національне, радянська культура, хореографічне мистецтво.

Постановка проблеми. Проблема збереження національної своєрідності культури народів у сучасний період активної глобалізації є однією з найзлободенніших. Задля продуктивного поступу шляхом розбудови національної культури та мистецтва необхідно позбутися радянських кліше у ставленні до проявів національного. Осмислення з сучасних позицій феномену національного в радянській культурі є одним зі способів осягнення наслідків радянської культурної політики та запобігання її негативних впливів на сьогодення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До розгляду феномену «національне» у радянській художній культурі зверталися М. Каган [2], Н. Шахназарова [7], а також чимало інших фахівців із проблем естетики чи художньої практики загалом. У практично-прикладній площині прояви національного в регіональному хореографічному мистецтві розглядали крізь призму народного танцю В. Гордєєв [1], К. Кіндер [3] та ін., у сфері національного балету відзначимо розвідки таких дослідників, як А. Король [4], Л. Маркевич [5], Н. Семенова [6] й ін.; у бальному танцюванні – Л. Шестопап [8]. Однак комплексного дослідження з проблеми національного в різних видах хореографії радянського періоду проведено не було.

Метою статті є аналіз феномену «національне» крізь призму різновидів сценічного хореографічного мистецтва в Україні радянського періоду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процес актуалізації питань, пов'язаних із різними національними аспектами, підвищеної уваги до національних особливостей духовного життя носить перманентний характер, залежить від соціально-політичної ситуації на тій чи іншій території. Особливо часто звернення до феноменів, що дозволяють ідентифікувати національну приналежність, відбувається в періоди активізації національно-патріотичних настроїв, пов'язаних з утисками (зовнішніми чи внутрішніми). В умовах тоталітарної багатонаціональної держави, якою виступав СРСР, поняття «національне» було одним із ключових в ідеологічних настановах.

Теза І. Сталіна про соціалістичний зміст та національну форму культури, що з часом перетворилась на методологічний орієнтир у культурно-мистецькій сфері в СРСР, проявилась і в 30–50-х рр. XX ст. у національній характерності образів на театральній сцені, національних мелодіях у музиці та ін. Яскравим прикладом втілення цієї соцреалістичної вимоги стало створення національних балетних вистав, де у всіх складових (музика, хореографічна лексика, сценографічне оформлення, зокрема костюми та ін.) проявились ознаки національного при збереженні фундаментальних основ класичного балетного театру.

Попри, здавалося б, конкретно-історичний характер зазначеної формули, і до сьогодні ведуться дискусії щодо віднесення тих чи інших мистецьких творів до національної культури, оскільки десятиліттями прийнято було вважати такими лише ті художні твори, що містили «конкретно-чуттєві прикмети національного» (Н. Шахназарова) [7; 13]. У багатьох видах мистецтва національне, на думку Н. Шахназарової, «все частіше відтворюється в опосередкованих іноді і символічних, і асоціативних формах, де зв'язок із національною традицією відчутний, але його важко довести словами» [7; 16].

З часом у радянській історіографії поряд із формулюванням «національна форма» починає фігурувати поняття «національна своєрідність», що більш адекватно, на нашу думку, вживати на означення різних аспектів прояву національного у культурі та мистецтві. Воно дає можливість зрозуміти, що національне проявляється не лише у формі, а й у змісті.

Нація, на думку М. Кагана, «формується як культурна... спільність; національна приналежність знаходиться індивідом в ході його входження в культуру, починаючи з оволодіння національними мовами – словесною, музичною і всіма іншими, кристалізації обумовленої ними ментальної структури (так званого “національного характеру”) і виробляється прижиттєво типом поведінки. Етнічна спільність виявляється вихідним ґрунтом складання націй» [2]. Не виключенням із цієї системи є хореографічна мова, адже для семіотичного підходу цілком природно розглядати національну культуру як сукупність мов, до яких відносимо і хореографічну.

Для української народної хореографії характерна лексична система, що утворилась із сукупності рухів, комбінацій, положень людського тіла в просторі, зумовлена не лише фантазією, географічними та кліматичними факторами, а й певними морально-етичними традиціями, що виступають у ролі регулятивів, психологічними маркерами нації. В. Гордєєв, досліджуючи регіональні особливості лексики українського народного танцю на Поліссі, доходить висновку, що лексику народного танцю можна визначити як «систему архетипних смислів, що втілюються засобами спеціально відібраних та згрупованих, канонізованих традицією жестів, поз, рухів та малюнків, що ними утворюються» [1; 37]. Також проблеми символізму торкалася й К. Кіндер, розглядаючи семантику пластичних символів народної танцювальної культури українців: «Символіка народного танцю є важливою складовою національної традиції, незнищеним знаковим кодом українського народу, в якому впродовж віків утілювався досвід поколінь, їхні уявлення про навколишній світ і людину в ньому» [3].

Акумуляція етнокультурної інформації в лексиці народного танцю дозволяє говорити про національні ознаки тих чи інших хореографічних творів, що використовують рухи українського народного танцю, від народно-сценічної та характерної хореографії, до національних балетних вистав, джаз-фольк хореографії, офарблених елементами народного бальних танців та ін.

Безумовно, якщо вести мову про рівні трансформації народного танцю, то найближче до першоджерел знаходяться народно-сценічні танці, що пов'язані з конкретними фольклорними першоджерелами (танцями, що побутували в природному середовищі, були зафіксовані та оброблені у відповідності до сценічних вимог та задуму хореографа), а також із загальною системою традиційної народної культури (авторські твори, що поставлені засобами українського танцю із загального фонду лексики, на основі типових рухів, характерних для того чи іншого регіону).

За державної підтримки в СРСР створено мережу професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю, що стали легітимними осередками культивування національної своєрідності хореографічного мистецтва. В Україні провідні позиції посів Державний ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом П. Вірського, чії твори стали взірцями для наслідування в середовищі професійного мистецтва та організованої художньої самодіяльності.

Попри академічну виконавську манеру, запроваджену П. Вірським, та значну частину авторських творів у репертуарі колективу Державний ансамбль танцю УРСР став символом національного мистецтва, оскільки у кожному виконуваному творі яскраво втілений «національний пластичний код» – феномен, в якому «виражені структурні та символічні особливості як форма існування усталених художніх образів» (В. Гордєєв) [1; 37].

Паралельно зі становленням української народно-сценічної хореографії відбувалося формування національної балетної вистави. Поняття «національна балетна вистава» викликає наукові дискусії в українському балетознавчому дискурсі. В останні роки до його визначення зверталися А. Король [4], Л. Маркевич [5], Н. Семенова [6] та ін. Найбільш прийнятним, на нашу думку, є підхід А. Король, яка визначає українську національну балетну виставу як балетну виставу, насичену елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); у якій партитура з елементи народного мелосу, а хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору [4; 152].

У 30–50-х рр. ХХ ст. у республіках СРСР створено чимало балетів, що стали «національними». Було сформовано оригінальну мову українського балетного театру, що відбивала загальну художньо-образну систему українського мистецтва, базувалась на синтезі класичного балету та української народної хореографії. Серед балетів, що відносять до національних вистав – «Пан Каньовський» М. Вериківського у постановці В. Литвиненка (Харків, 1931 р.), «Лілея» К. Данькевича у постановці Г. Березової (Київ, 1940 р.), «Лісова пісня» М. Скорульського у постановці С. Сергєєва (Київ, 1946 р.) та В. Вронського (Київ, 1958 р.) та ін.

Набуття державної незалежності 1991 р., попри загальний сплеск національно-патріотичних настроїв, не стимулювало масову появу балетів національної тематики, що пов'язано з соціально-економічними трансформаціями. У 90-х рр. ХХ ст. з'явилися «Ніч перед Різдом», «Гетьман», «Майська ніч».

Початок ХХІ ст. приніс на українську сцену балети на історичні сюжети («Вікінги», «Володар Борисфену», «Княгиня Ольга» та ін.). Серед національно офарблених постановок останніх років – «За двома зайцями» Ю. Шевченка у постановці В. Литвинова (Київ, 2018 р.). Ці балети, на жаль, складають лише незначну частину сучасного репертуар балетних театрів України.

У бальному танці, інтернаціональному за своєю природою, в 60–70-і рр. ХХ ст. в СРСР активно впроваджувалася «програма радянських бальних танців». Реабілітація бальних танців після фестивалю молоді та студентів 1957 р. у Москві була пов'язана не лише з офіційними послабленнями щодо розвитку бальних танців, але й з рядом приписів, метою яких було адаптувати «буржуазне танцювання» до умов радянської дійсності.

На республіканських та всесоюзних конкурсах демонстрували бальні танці, часто створені балетмейстерами народної чи класичної хореографії, де намагалися синтезувати лексику бального та народного танців. Популярності набули «Український бальний», «Ятраночка» (автори А. Кривохижа та Б. Стрельбицька) [8; 84]. Фактично, стилізовані під народні бальні танці ставали зброєю ідеологічної боротьби за вкорінення цієї тенденції у вітчизняній культурі бального танцювання. І якщо в народно-сценічній хореографії та балетному театрі явища синтезування класичного танцю з народним мали позитивні наслідки, то в бальній хореографії викликали різкий супротив. Формування української школи бального танцю пішло не шляхом впровадження конкретних національно впізнаваних маркерів, а через опосередкований символізм (специфічна чуттєва виконавська манера, взаємодія в парі, тематика образів в сценічному танцюванні та ін.).

Висновки. Поступовий відхід від сталінської формули «національна форма» культури та впровадження формулювання «національна своєрідність» в СРСР розширило розуміння, що національне проявляється не лише у формі, а й у змісті. Поняття «національне» в сценічному хореографічному мистецтві радянського періоду можна розглядати в оптиці народно-сценічної хореографії, національної балетної вистави та бального танцювання, але ці феномени різною мірою та в різний спосіб засвоїли національні ознаки.

Серед перспективних напрямів дослідження – перегляд усталених у культурологічному та мистецтвознавчому дискурсі підходів до проблеми співвіднесення національного й інтернаціонального, взаємодії (взаємовпливу, взаємовідштовхування, взаємопроникнення і ін.) української і інших національних культур, роль національного мистецтва у сучасному глобалізованому світі та ін.

Список використаної літератури

1. Гордєєв В. А. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики : дис... канд. миств. : спец. 26.00.01. «Теорія та історія культури». Рівне, 2020. 230 с.
2. Каган М. С. Философия культуры : учебное пособие. Санкт-Петербург, 1996. URL : https://www.vir.nw.ru/wp-content/uploads/2018/09/Kagan-M.S.-Filosofiya-kultury_filosofiya.pdf
3. Кіндер К. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : автореф. дис... канд. миств.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2007. URL : <http://referatu.net.ua/referats/7569/171075>

4. Король А. Українські балети як етномаркери. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2, № 2. С. 149–157.
5. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. миств. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2019. 23 с.
6. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. миств. : спец. 26.00.04 «Українська культура». Харків, 2019. 16 с.
7. Шахназарова Н. Проблема національного і міжнародного. *Шахназарова (Мелік-Шахназарова) Н. Г. Избранные статьи. Воспоминания*. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2013. С. 43–47.
8. Шестопал Л. Бальні танці «радянської програми» в СРСР. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 83–87.

References

1. Hordieiev V. A. Ukrainskyi narodnyi tanets na Polissi: rehionalni osoblyvosti leksyky : dys... kand. mystetstvoznavstva : spets. 26.00.01. «Teoriia ta istoriia kultury». Rivne, 2020. 230 s.
2. Kagan M. S. Filosofija kul'tury : uchebnoe posobie. Sankt-Peterburg, 1996. URL : https://www.vir.nw.ru/wp-content/uploads/2018/09/Kagan-M.S.-Filosofiya-kultury_filosofiya.pdf
3. Kinder K. Semantyka plastychnykh symvoliv narodnoi tantsiuvalnoi kultury ukrainsiv : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv, 2007. URL : <http://referatu.net.ua/referats/7569/171075>
4. Korol A. Ukrainski balety yak etnomarkery. *Tantsiuvalni studii*. 2019. Т. 2, № 2. С. 149–157.
5. Markevych L. Transformatsiia systemy khudozhnoi movy ukrainskoi natsionalnoi baletnoi vystavy v 20-80 rokakh XX st. : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Ivano-Frankivsk, 2019. 23 s.
6. Semenova N. M. Natsionalna baletna vystava v ukrainiskii khoreohrafichnii kulturi KhKh – pochatku KhKhI stolit : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : spets. 26.00.04 «Ukrainska kultura». Kharkiv, 2019. 16 s.
7. Shahnazarova N. Problema nacional'nogo i internacional'nogo. *Shahnazarova (Melik-Shahnazarova) N. G. Izbrannye stat'i. Vospominaniya*. Moskva : Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2013. S. 43–47.
8. Shestopal L. Balni tantsi «radianskoi prohramy» v SRSR. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam : Mystetstvoznavstvo*. 2017. Vyp. 24. S. 83–87.

ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНОГО В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА)

Климчук Ирина Сергеевна – аспирантка, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

На примере хореографического искусства рассмотрен феномен национального в советской культуре. Утверждается, что постепенный отход от сталинской формулы «национальная форма» культуры и внедрение формулировки «национальное своеобразие» в СССР расширило понимание того, что национальное проявляется не только в форме, но и в содержании. Указано, что понятие «национальное» в сценическом хореографическом искусстве советского периода можно рассматривать в оптике народно-сценической хореографии, национального балетного спектакля и бального танца, но эти феномены в разной степени и разными способами усвоили национальные признаки.

Ключевые слова: национальное, советская культура, хореографическое искусство.

THE PHENOMENON OF THE NATIONAL IN SOVIET CULTURE (ON THE EXAMPLE OF CHOREOGRAPHIC ART)

Klymchuk Iryna – graduate student, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv

The article examines the phenomenon of the national in Soviet culture using the example of choreographic art. It is argued that the gradual departure from the Stalinist formula «national form» of culture and the introduction of the formulation «national identity» in the USSR expanded the understanding that the national is manifested not only in form, but also in content. It is indicated that the concept of «national» in the stage choreographic art of the Soviet period can be considered in the optics of folk stage choreography, national ballet performance and ballroom dancing, but these phenomena, to varying degrees and in different ways, have adopted national characteristics.

Key words: national, Soviet culture, choreographic art.

UDC 393.3(477)

THE PHENOMENON OF THE NATIONAL IN SOVIET CULTURE (ON THE EXAMPLE OF CHOREOGRAPHIC ART)

Klymchuk Iryna – graduate student, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to analyze the phenomenon of «national» through the prism of the varieties of stage choreographic art in Ukraine of the Soviet period.

Research methodology. The research uses historical and culturological approaches, general methods of analysis and synthesis.

Results. The gradual departure from Stalin's formula «national form» of culture and the introduction of the formulation «national identity» in the USSR broadened the understanding that the national is manifested not only in form but also in content. The concept of «national» in the stage choreographic art of the Soviet period can be considered in the optics of folk stage choreography, national ballet performance and ballroom dancing, but these phenomena to different degrees and in different ways have acquired national characteristics. Among the promising areas of research are the revision of established in culturological and art discourse approaches to the problem of correlation of national and international, interaction (interaction, mutual repulsion, interpenetration, etc.) of Ukrainian and other national cultures, the role of national art in the modern globalized world.

Novelty. For the first time in domestic culturology the concept of «national» in the Soviet period is considered through the prism of varieties of stage choreographic art, namely folk-stage choreography, national ballet performance and ballroom dancing.

The practical significance. Materials and results of the research can be used for further study of the problems of choreographic art of Ukraine, when creating lecture courses for students of cultural and artistic educational institutions.

Key words: national, Soviet culture, choreographic art.

Надійшла до редакції 1.12.2020 р.

УДК 351.858:339

НОСТАЛЬГІЯ ЯК ЧИННИК ПОШИРЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ПРОДУКТІВ

Григорчук Тарас Васильович - кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри фешн- і шоу-бізнесу,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-0395-1966>,
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.398>
hryh@ukr.net

Тадля Олександр Миколайович - старший викладач
кафедри фешн- і шоу-бізнесу,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-2576-8599>
tadlya@ukr.net

Висвітлено сутність ностальгії як феномена, що налаштовує свідомість людини до повернення в середовище особисто чи опосередковано пережитих емоцій з минулого. Проведено класифікацію ностальгії та проаналізовано особливості проявів окремих її видів у межах вікової 55-65-річної цільової аудиторії. Представлено рівні ностальгії в якості чинників, що можуть сформувати передумови для розробки суб'єктами культурних індустрій запитаних культурних продуктів, а в наслідку широкої їх популяризації та поширення в середовищах наявних і потенційних цільових аудиторій.

Ключові слова: ностальгія, види та рівні ностальгії, цільова група, суб'єкт культурних індустрій, культурний продукт.

Актуальність проблеми. Перебуваючи в неспинних глобалізаційних процесах, перманентній інноваційній еволюції, культурне середовище все частіше демонструє прояв певних переживань людей за минулими часами, колишніми устроями та традиціями. Такий стан людини прийнято називати ностальгією, що все частіше має місце серед дорослого населення й нашої країни загалом.

За своєю суттю ностальгія являє собою стан людини, що демонструє емоційну невірноваженість, пов'язану з минулим, превалювання позитивних відчуттів [1]. На перший погляд вона має суто психологічну природу. Однак, намагаючись глибше осмислити цей феномен, розуміємо, що ностальгія виходить за межі середовища досліджень психології, а проникає в сфери інших наук.

Новітній філософський словник визначає ностальгію як «універсал культури, що відзеркалює гострий досвід минулого як втрату» [2; 489]. Як бачимо, тут наголошується на моральному значенні ностальгії, пов'язаному з особливостями емоційного сприйняття людиною властивостей свого буття в певних, найбільш вагомих для неї, часових вимірах; з наміром стверджувати себе в часі, що виражається як бажання умиротворення, щастя.

Ностальгія є предметом дискусій в сучасному соціально-економічному та культурному середовищі, оскільки широко присутня в них як емоційний досвід окремих людей, чи навіть цілих поколінь.

Відповідно, вона відіграє важливу роль у культурі народу загалом і в межах окремих його цільових аудиторій зокрема, що лише підкреслює актуальність нашого дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Відчуття ностальгії, що викликає спогади про минуле, виникає у всіх людей, впливаючи на їхню поведінку щодо інших людей, предметів та різних процесів. Це термін грецького походження, що складається зі слів *nóstos*, що означає повернення (додому) та *álgos* – біль, страждання. Він описує прагнення до ідеалізованого минулого. Вперше ностальгія згадується в літературі з клінічної психології для опису хвороби, форми депресії або меланхолії, спричиненої тугою за домом, особливо під час війни, що відображає почуття солдатів протягом тривалих періодів відсутності [6; 15–16]. Сьогодні очевидно, що ностальгія як особливий стан людини та її переживань охоплює дослідження в різних галузях знань, включаючи: історію, культуру, психологію, соціологію, антропологію та екологічну психологію.

Практика вивчення ностальгії вказує на зазначену вище різноспрямованість у її пізнанні. Зокрема, праці А. Морозова та А. Кравченко присвячені філософським і моральним аспектам ностальгії. В них вказано, що ностальгія базується на вибірковості пам'яті людини, завдяки якій встановлюються моральна традиція, соціальна та індивідуальна ідентичність, спадкоємність поколінь. Відповідно, сучасна людина повстає проти фактичного стану буття як певною мірою неправдивого та неаутентичного. Вона відчуває ностальгію за минулим як правильне і належне явище [7].

Зміст соціальної ностальгії активно досліджує професор Інституту соціології Російської академії наук Г. Зборовський. Автор трактує дане явище як «створюваний *post factum* міф про суспільний лад, суспільні відносини, спосіб життя, ідеали та цілі, властиві минулому» [7]. Дані твердження цікаві з позицій реалізації поведінки людей в процесі доручення і/або споживання культурних цінностей. За допомогою такої поведінкової моделі, яка, вочевидь, містить як раціональні, так й ірраціональні компоненти почуттів, сучасний споживач культурних продуктів отримує критерій для оцінювання теперішньої повсякденної реальності, завдяки чому конструює власний соціальний світ. Відповідно, якщо у часи соціальної стабільності та прогнозованості до сучасності приходять через майбутнє, то в час тотальної кризи, навпаки, – теперішнє оживляється минулим, а індивід загалом живе нібито одним днем.

К. Седікідес із колегами, базуючись на емпіричних дослідженнях ностальгії на філософському рівні, припускають, що екзистенцій рівень її сприйняття виконує три основні функції:

- 1) поліпшення особистісної самооцінки шляхом ствердження та посилення власної ідентичності;
- 2) підтримка культурного світогляду та регенерації його смислу;
- 3) посилення реляційних та міжособистісних зв'язків [8].

Визначення цих авторів не охоплюють окремо весь спектр аспектів ностальгії. Однак тут вдається виділити деякі універсальні елементи:

– ностальгія – це одночасно почуття, емоція та настрій;

– ностальгія стосується почуття меланхолії щодо продуктів, послуг, людей, місць, досвіду, ідеалізованого минулого.

Відповідно до змісту нашого дослідження особливо цікавими є думки Б. Поця – польського дослідника в галузі культури. В праці «Романтизм без кордонів» автор називає ностальгію «різновидом романтичної туги», яка ставала супутницею багатьох художників, митців і філософів в різних сферах культури, а особливо в літературі та музиці» [8; 8]. На підтвердження своїх слів дослідник наводить приклади художніх та музичних творів, які своїй появі завдячують ностальгії, зокрема «Пан Фадей» А. Міцкевича, мазурки та полонези Ф. Шопена тощо [4; 8].

Здійснивши аналіз дослідницької практики, висвітленої у літературних та мережних джерелах, ми виявили певні протиріччя при розгляді феномена ностальгії. З одного боку, переважна більшість дослідників притримуються майже того ж самого визначення, тобто, що ностальгія являє собою стан людини, що демонструє емоційну турбулентність, пов'язану з минулим, превалювання позитивних відчуттів. З іншого боку, зміст ностальгії трактують уже виключно крізь призму завдань конкретної предметної галузі досліджень. Це значить, що ностальгія як об'єкт дослідження зумовлює значну різновекторність її предметів. При цьому в культурному аспекті, а більше того, щодо питань поширення культурних продуктів, сутність і зміст ностальгії ще до кінця не розкриті.

Мета і завдання дослідження. Беручи до уваги виявлені протиріччя, можемо сформулювати мету дослідження, яка полягає у виявленні підходів до застосування можливостей ностальгії для ефективного поширення культурних продуктів у середовищах цільових аудиторій.

Основними завданнями дослідження є: проведення класифікації та аналізу окремих видів ностальгії щодо можливостей ефективного використання суб'єктами культурної діяльності; виявлення особливостей споживання культурних продуктів окремими цільовими аудиторіями; використання ностальгії як чинника стимулювання споживання продуктів, створених установами та закладами культури.

Вклад основного матеріалу. З метою запобігання різночитань, пропонуємо визначитися з основними термінами та означення. Зокрема, на нашу думку, висувати яєсь окреме визначення основного поняття не є доцільним, оскільки, як уже йшлося, додати щось революційно нового до вже наявних трактувань ностальгії досить складно. Однак, хочемо висунути наше розуміння культурного продукту, яке пропонуємо трактувати як створений суб'єктом культурних індустрій твір, художній, художньо-ужитковий виріб, захід, подія тощо, спрямований на задоволення культурних потреб цільових аудиторій і (в основному) який може бути проданий безпосередньо споживачам або оплачений інвесторами (спонсорами, меценатами) державними чи міжнародними інституціями.

Згідно з предметом нашого дослідження продукти, створені суб'єктами культурних індустрій, мають більш ефективно та активно реалізовуватися в т.ч. продаватися в середовищах цільових аудиторій через використання стимулювальних функцій ностальгії. Основними цільовими аудиторіями в нашому дослідженні є люди, що проживають у містах, мають середній рівень доходу, перебувають у передпенсійному або ранньому пенсійному віці, є або можуть бути споживачами відпочинкових заходів, в основному відчувають ностальгію за життям і розвагами в 70-80-х роках.

Очевидно, що ностальгія є явищем, яке сприймається людьми по-різному. Цей момент викликає необхідність здійснення класифікації видів ностальгії. Зокрема, Я. Ярмач виокремлює чотири основних види ностальгії: часова, просторова, соціальна, індивідуальна. Часова ностальгія тут є своєрідною опірністю модерній ідеї часу до часу історії та прогресу. Спираючись на думку С. Бойм [6], автор стверджує, що часова ностальгія являє собою тугу за цінностями втраченого минулого часу, або ж навіть уявного. Просторова ностальгія пояснює, на думку Я. Ярмача, сутність просторовості та просторової пам'яті. Відповідно, просторова ностальгія виникає тоді, коли тужать за епохами, які давно відійшли, і вважають їх більш благородними, гарними або хоча би екологічно чистішими, аніж нинішня епоха. Соціальна ностальгія часто пов'язана з традиційним і первинним для людини, але втраченим нею колом людського та професійного спілкування, емоційних та культурних уподобань. При цьому соціальна ностальгія може розцінюватися і як негативне явище, оскільки здатна охоплювати великі народні маси та призводити до різних соціальних заворушень, тероризму, воєн. Загалом, згідно з думками автора, соціальна ностальгія є своєрідним індикатором порушення взаємозв'язку між часами, ситуація, коли переживання реальної дійсності обернене в минуле, і теперішнє оцінюється лише у порівнянні з ним. Тут ностальгічні настрої в суспільстві породжують бажання відродити традиції минулого. Щодо індивідуальної ностальгії, то вона суттєво відрізняється від соціальної, оскільки є тугою конкретної людини за її власним минулим, унікальним феноменом, оскільки це – глибоко інтимне почуття. Автор стверджує, що індивідуальна ностальгія пов'язана з психологічними особливостями емоційного сприйняття людиною часових параметрів свого буття і, в першу чергу, з її інтенцією закріпитися в часі, яка проявляється в прагненні щастя [5].

Повною мірою поділяємо такий підхід до вказаної вище класифікації видів ностальгії, тому що в запропонованому підході широко розкрито різноманіття досліджуваного нами феномену та його глибинна сутність. Утім, усвідомлюємо й те, що наукові дослідження ностальгії на цьому не закінчуватиметься. Це значить, що в процесі подальшого вивчення даного явища будуть виокремлюватися нові, ще не вивчені грані.

Разом із тим, вважаємо за необхідне звернути увагу на рівні ностальгії, які проявляють себе в кожному з її видів і демонструють певну динаміку ностальгії (табл. 1).

Таблиця 1

Рівні ностальгії		
Рівень	Сутність та реалізація	Приклад
Справжня ностальгія	проявляється тоді, коли наявний безпосередній досвід	Пісня часів навчання в коледжі, яка дає відчуття, що ти знову можеш завоювати світ
Симульована (імітована) ностальгія	проявляється тоді, коли немає безпосереднього досвіду	Антикваріат, репліки старих автомобілів, стилізований одяг
Колективна ностальгія	проявляється в культурі, нації чи поколінні	Тематичні парки, вареники, гімн, національні розваги

Справжня ностальгія належить до сентиментальної або гірко-солодкої туги за пережитим минулим. Це рівень ностальгії, що можна пережити лише в тому випадку, коли людина пережила конкретну подію. Стимули, що викликають справжню ностальгію, можуть викликати яскраві спогади.

При цьому, завдяки епізодичній пам'яті, якщо у людини є яскраві асоціації з минулого та нудні, очевидно, до яких вона звертатиметься. Тому для викликання справжньої ностальгії потрібен досвід. Пісня, що була популярною, коли людина навчалась у коледжі, повертає час, коли вона думала, що може завоювати світ. Тобто пісня викликає сильні емоції, які можна назвати справжньою ностальгією, адже час яскравий і заснований на досвіді. Таким же стимулом, який може викликати справжню ностальгію, є фотографія випускного з коледжу, умеблювання класної кімнати як було колись, портрет наставника тощо.

За умови, коли справжня ностальгія недоступна, можливо, вдасться викликати симульовану ностальгію. Симульована або імітована ностальгія належить до сентиментальної туги за опосередковано пережитим минулим, і її можна запам'ятати завдяки органам чуттів та історіям близької людини. Симульована ностальгія може бути викликана тим, що близька людина насправді переживала відображений час або фактично брала участь у колишніх подіях і поділилася згаданими переживаннями. Образи, ідеалізовані в розповідях близьких, підкреслювали притаманні переваги та своєрідну красу описаного часу. Антикваріат, предмети колекціонування, рукописи народної творчості, реконструкція традицій – добрі приклади продуктів, якими можуть володіти люди, що викликають цю імітовану ностальгію.

Крім того, матеріальні й нематеріальні продукти з минулого повторно впроваджуються або використовуються споживачами, щоб викликати ностальгічні почуття з колишніх часів, частиною якого вони, можливо, й не були. Навіть коли особливі характеристики такого продукту приховані від демонстрації та наступного усвідомлення, все одно виникають особливі емоції. Тому можна відчутти ностальгію або надати символічне значення предмету, коли насправді людина ніколи не переживала події, яку даний предмет представляє.

Ностальгія в макроаспекті є за своєю сутністю своєрідною репрезентацією культури. Відповідно, даний феномен, що представляє культуру народу, його покоління чи націю загалом, можна назвати колективною ностальгією. Тобто, це певне колективістське поняття, яке робить емоцію більш послідовною між людьми подібного походження, коли воно подається в тому ж контексті. Очевидно, що колективна пам'ять є специфічною для покоління. Це відображається в наборі певних видів продуктів, які люди споживають, смаку людини до поезії, музики, образотворчого мистецтва тощо. Такий стан справ може свідчити про те, що покоління людей буде відчувати колективну ностальгію за Beatles або українською духовною музикою, але інші покоління матимуть власні символи, які викликають ностальгічні почуття.

Колективна ностальгія не обмежується поколіннями, вона також пояснює подібні емоції, які відчувають члени певної субкультури, культури або й громадяни країни [9]. У нашій країні такі символи як «Динамо Київ», вишиванка, вареники, борщ, писанка, можуть викликати цю ностальгію.

У який же спосіб ностальгія спроможна поширювати культурні продукти? Згадаймо ще раз про те, що люди неоднаково реагують на один і той же продукт в силу чималої кількості особистісних, культурних, психологічних та інших характеристик. У нашому дослідженні основною цільовою групою є люди віком 55–65 років, які мають середній рівень достатку та проживають у містах. Дана аудиторія цікава нам з таких точок зору:

- 1) для більшості – це період значних змін у способі життя, спричинений виходом на заслужений відпочинок, що тягне за собою збільшення вільного часу;
- 2) в основній масі люди цієї цільової аудиторії не прив'язані до комп'ютера та соціальних мереж;
- 3) всі ці люди родом із 60-х, а їхнє культурне (субкультурне) становлення проходило в 70-х роках ХХ ст., в часи протистояння в нашій країні західної та радянської культури, за якого в молодіжному середовищі перемагала саме західна культура;
- 4) як правило, більшість представників цієї аудиторії мають оптимальний рівень матеріального забезпечення для своїх регіонів;
- 5) зазвичай – це повні або неповні сім'ї, в яких повиростали, поодружувалися та роз'їхалися діти, які інколи з онуками приїздять у гості;
- 6) незаповненість вільного часу та прагнення власної реалізації ще нестарих людей призводить до пошуку нових осяжних можливостей.

Саме в цей період представників нашої цільової групи можуть переслідувати всі види ностальгії. Наприклад, часова ностальгія проявлятиме себе як переживання за добре організованим життям під час колишньої роботи, сумом за товаришами та колегами тощо. Просторова ностальгія може з'явитися тоді, коли людина журиться за тим, що більше ніколи не матиме такого оточення добрих і чуйних друзів, які залишились у минулому. Близько до цього проявлятиме себе й соціальна ностальгія, демонструючи брак спілкування, емоційних та культурних уподобань. Індивідуальна ностальгія лише посилюватиме попередні її види, оскільки вона є тугою людини за її власним минулим.

На викладеній вище основі стають зрозумілими підходи, що мають використовуватися для перетворення ностальгії у засіб сприяння поширенню культурних продуктів. Інакше кажучи, суб'єкти культурних індустрій повинні використати елементи різних видів ностальгії в розробці та реалізації культурних продуктів у межах відповідних цільових аудиторій.

Щоб не допустити помилок, слід брати до уваги, що в досліджуваному нами віковому діапазоні цільової аудиторії головний, вирішальний вибір індивіда, зазвичай, уже зроблено: вибір професії та пов'язаного з нею соціального статусу, вибір супутника життя та місце проживання. Людина змушена залежати від прийнятих нею раніше рішень, від власного вибору. Рідко буває все так, як планувалось, як уявлялось у мріях, тому вступ у фазу зрілості часто супроводжується відчуттям ностальгії, а інколи й душевної розгубленості та спустошеності.

Водночас, доба зрілості – це роки найповнішого розвитку духовних сил особистості, її суспільної незалежності та відповідальності, розкриття її інтелектуального, культурного, суспільно-політичного потенціалу. У цей час триває розвиток багатьох людських здібностей, що полягає не так у формуванні нових умінь та навичок, як у гнучкому застосуванні набутого досвіду. Відповідно, саме досвід має братися за основу розробки культурних продуктів для обраної цільової аудиторії.

Сьогодні достатньо пригадати знамениті в минулому клуби «Кому за 30 (40 чи 50)», що створювалися майже при кожному закладі культури. Дані клуби здебільшого мали на меті забезпечення знайомств людей для спільного проведення вільного часу, культурного відпочинку, розділення спільних інтересів тощо. При цьому тут неусвідомлено реалізовувалася концепція ностальгії, особливо її два рівні – справжня та симульована. Справжня ностальгія реалізовувалася через незмінне прагнення окремих членів аудиторії потрапити до середовища однолітків із набором їхніх цінностей та переваг, де легко можна знайти спільну мову та поринути у вир спільних спогадів і переживань. Підсилюючим чинником таких заходів був спеціально створений антураж, правильно підібрана бутафорія, костюми, репертуар, режисура та драматургія.

Поширенню таких заходів сприяв прояв імітованої ностальгії, шляхом залучення осіб, на яких був спрямований безпосередній або опосередкований комунікаційний потік, де стверджувалося про дивовижну атмосферу заходу та перераховувалися його відвідувачі й симпатиками. Такий прийом практично завжди змушує фокусувати свою вагу на ньому тих, хто сумнівається у власному виборі, однак завжди хоче перебувати в середовищі собі подібних. Можемо стверджувати, що, наприклад, саме завдяки імітованій ностальгії вдалося просунути і активно розвивати «Віденський бал» у Львові та Києві, при чому найнижча вартість одного квитка на такий захід становить 10000 грн. Щорічний «Маланчин вечір» проводить чоловічий Клуб Коломиїців із Коломиї, де фінансування відбувається за рахунок членських і меценатських внесків і лише в межах якого члени клубу мають єдину в році okazію прийти на забаву з жінками (відповідно до умов статуту Клубу). При цьому, учасниками зазначених заходів часто є представники вказаної нами вікової категорії.

Приємно відзначити, що саме імітована ностальгія є часто відтворюваною в реалізації та поширенні культурних продуктів серед дітей та молоді. Чого лише варті «Дискотеки 80-х», маскаради та дійства на Хеллоуїн. З іншого боку все частіше бачимо історичні реконструкції минувшини, відродження і/або укріплення окремих видів декоративно-ужиткового мистецтва тощо.

У період відновлення незалежності України вдається спостерігати й прояви колективної ностальгії, який, очевидно, також слід активно використовувати суб'єктам культурних індустрій. Цей рівень виникає особливо складно, оскільки наша країна, перебуваючи в перманентному стані агресії з боку північно-східного сусіда, приводить до значних коливань щодо вибору союзників, політично зорієнтованості країни та її очільників, формування пріоритетів духовного та культурного розвитку народу. Однак, навіть за таких умов бачимо реалізацію можливостей колективної ностальгії через відновлення традицій і обрядів, через відстоювання нашої культурної спадщини в міжнародних інституціях, через святкування як релігійних, так і державних свят, а також і сумних дат усім народом.

Загалом вважаємо, що одна з найбільш популярних форм роботи із зазначеною нами цільовою аудиторією є вечори відпочинку. З такою метою може бути організований «Клуб веселих і досвідчених», в якому можуть впроваджуватися різні напрями та форми організації дозвілля. У такому або в подібних клубах можуть створюватися хоріві колективи, ансамблі, самодіяльні оркестри, ансамблі народних інструментів, трієсті музики, фольклорні групи.

Незважаючи на вік, представники нашої цільової групи полюбляють танцювати і для них необхідно організувати «ретро-дискотеки», а ще літературно-музичні вечори, зустрічі з професійними і самодіяльними майстрами сцени тощо. У святкові дня дана аудиторія готова

виходити на вулиці, майдани і саме для них можуть грати духові, естрадні оркестри та кавер групи з правильно обраним репертуаром, звучати пісенні та музичні поздоровлення, а вулиці й майдани можуть перетворюватися на танцювальні та концертні майданчики. Саме в такі дні доцільно організовувати заходи на кшталт «Місто талантів», де поруч із молодими виконавцями, почесне місце можуть зайняти і представники вікової категорії 55–65 років, які зможуть виставити на огляд роботи, створені їхніми руками, чи приєднатися до сценічних виконавців різних жанрів. У результаті – вдасться перетворити можливі негативні прояви ностальгії в позитив і тим самим забезпечити активну популяризацію культурного продукту і залучення нових верств його споживачів.

Висновок. Отже, за своєю суттю ностальгія являє собою стан людини, що демонструє емоційну неврівноваженість, пов'язану з минулим. Ностальгія проявляє себе в чотирьох основних своїх видах, а саме як часова, просторова, соціальна, індивідуальна. Кожен з указаних видів ностальгії має такі рівні: справжня ностальгія, симульована (імітована) ностальгія та колективна ностальгія. Зазвичай ностальгія сповнена смутку, оскільки стосується емоцій, що пережиті людьми особисто або опосередковано. Однак, ностальгія може бути використана і повинна використовуватися як чинник розширення потенціалу організацій та установ для активного поширення створюваних ними культурних продуктів у межах цільових аудиторій. Безпосередніми завданнями суб'єктів культурних індустрій у цьому випадку є пошук можливостей щодо виявлення та реалізації таких рис ностальгії, які можуть перетворити можливі негативні прояви ностальгії в позитив і тим самим забезпечити активну популяризацію культурного продукту, а також залучення нових верств його споживачів.

Список використаної літератури

1. Григорчук Т. В. Ностальгійний маркетинг як засіб досягнення стратегічних маркетингових цілей. *Вчені зап. Таврійськ. нац. ун-ту ім. В. І. Вернадського, серія: Економіка і управління*. Київ, 2020. Т. 31 (70). № 4. Ч. 1. С. 93–98.
2. Грицанов А. А. Новейший философский словарь: 3-е изд. Минск: Книжный Дом. 2003. 1280 с.
3. Зборовский Г. Е., Широкова Е. А. Социальная ностальгия: к исследованию феномена. *Социологические исследования*. 2001. № 8. С. 31–34.
4. Pocij B. Romantyzm bez granic. Warszawa: Wiesz, 2008. 193 p.
5. Ярмач Я. А. Види ностальгії: «часова», «просторова», «соціальна», «індивідуальна». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. зб. наук. пр. НАКККіМ. Київ Міленіум. 2013. Вип. 30. С. 125–131.
6. Boym S. The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001. 404 p.
7. Morozov A., Kravchenko A. Philosophical and religious aspects of the phenomenon of nostalgia. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2019. Вип. 76. С. 30–46.
8. Sedikides C., Wildschut T., Baden D. Nostalgia: conceptual issues and existential functions. *Handbook of experimental existential psychology*. New York: Guilford. 2004. P. 200–214.
9. Baker S. V., Kennedy P. F. «Death By Nostalgia: a Diagnosis of Context-Specific Cases», in *NA – Advances in Consumer Research Volume 21*, Provo, UT : Association for Consumer Research, 1994. P. 169–174.

References

1. Hryhorchuk T. V. Nostalhičniy marketynh yak zasib dosiahnennia stratehichnykh marketynhovykh tsilei. *Vcheni zap. Tavriisk. nats. un-tu im. V. I. Vernadskoho, seriia: Ekonomika i upravlinnia*. Kyiv, 2020. T. 31 (70). № 4. Ch. 1. S. 93–98.
2. Hrytsanov A. A. Noveishyi fylosofskiy slovar: 3-e yzd. Mynsk: Knyzhnyi Dom. 2003. 1280 s.
3. Zborovskiy H.E., Shyrokova E.A. Sotsyalnaia nostalhyia: k yssledovaniyu fenomena. *Sotsyolohycheskye yssledovaniya*. 2001. № 8. S. 31–34.
4. Pocij B. Romantyzm bez granic. Warszawa: Wiesz, 2008. 193 p.
5. Iarmak Ya. A. Vydy nostalhii: «chasova», «prostorova», «sotsialna», «indyvidualna». *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*. zb. nauk. pr. NAKKKiM. Kyiv Milenium. 2013. Vyp. 30. S. 125–131.
6. Boym S. The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001. 404 p.
7. Morozov A., Kravchenko A. Philosophical and religious aspects of the phenomenon of nostalgia. *Humanitarnyi visnyk ZDIA*. 2019. Vyp. 76. C. 30–46.
8. Sedikides C., Wildschut T., Baden D. Nostalgia: conceptual issues and existential functions. *Handbook of experimental existential psychology*. New York: Guilford. 2004. R. 200–214.
9. Baker S. V., Kennedy P. F. «Death By Nostalgia: a Diagnosis of Context-Specific Cases», in *NA – Advances in Consumer Research Volume 21*, Provo, UT : Association for Consumer Research, 1994. P. 169–174.

НОСТАЛЬГИЯ КАК ФАКТОР РАСПРОСТРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОДУКТОВ

Григорчук Тарас Васильевич – кандидат педагогических наук, доцент кафедры фешн- и шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств, г. Киев

Тадля Александр Николаевич – старший преподаватель кафедры фешн- и шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств, г. Киев

Освещена сущность ностальгии как феномена, который настраивает сознание человека к возвращению в среду лично или косвенно пережитых эмоций из прошлого. Проведена классификация ностальгии и проанализированы особенности проявлений отдельных ее видов в пределах возрастной 55-65-летней целевой аудитории. Представлены уровни ностальгии в качестве факторов, которые могут сформировать предпосылки для разработки субъектами культурных индустрий затребованных культурных продуктов, а в последствии широкой их популяризации и распространения в средах существующих и потенциальных целевых аудиторий.

Ключевые слова: ностальгия, виды и уровни ностальгии, целевая группа, субъект культурных индустрий, культурный продукт.

NOSTALGIA AS A FACTOR OF DISRTIBUTION OF CULTURAL PRODUCTS

Hryhorchuk Taras – PhD of pedagogic, associate professor of the fashion and show business department Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Tadlia Alexander – senior lecturer of the fashion and show business department Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The essence of nostalgia as a phenomenon that adjusts a person's consciousness to return to the environment personally or indirectly experienced emotions from the past is highlighted. The classification of nostalgia is carried out and the peculiarities of manifestations of its separate types within the age 55-65-year target audience are analyzed. Levels of nostalgia are presented as factors that can form the preconditions for the development of the required cultural products by the subjects of cultural industries, and as a result of their wide popularization and distribution among the existing and potential target audiences.

Key words: nostalgia, types and levels of nostalgia, target group, subject of cultural industries, cultural product.

UDC 351.858:339

NOSTALGIA AS A FACTOR OF DISRTIBUTION OF CULTURAL PRODUCTS

Hryhorchuk Taras – PhD of pedagogic, associate professor of the fashion and show business department Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Tadlia Alexander – senior lecturer of the fashion and show business department Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of article is an identifying approach to the use of nostalgia for the effective distribution of cultural products among target audiences.

Summary. In the context of the study nostalgia is seen as an understudied factor that can influence the promotion and dissemination of products created by organizations operating in the cultural industries. This is especially true for target audiences who are going to retire, or are early retirees.

The study identified a variety of nostalgia that demonstrates this phenomenon in relation to the individual or the entire target audience. Levels of nostalgia were also identified and found to be the basis for creating cultural products that create demand among target audiences. In particular, the collective level of nostalgia is able to unite the whole nation to achieve cultural goals.

Scientific novelty is based on finding new opportunities to attract identified target audiences by using the opportunities of nostalgia, its types and levels, and as a result of combining these factors moving to effectively promote cultural products by creative organizations.

The practical significance. The results of the study create new opportunities for organizations operating in the field of cultural industries. In particular, it is a periodic departure from innovation, as many consumers of cultural products prefer tradition. There is an opportunity to use nostalgia to attract new target audiences based on the study of their experience. With the correct use of nostalgia to create new cultural products, it becomes possible to meet the consumer needs of promising segments.

Key words: nostalgia, types and levels of nostalgia, target group, subject of cultural industries, cultural product.

Надійшла до редакції 29.11.2020 р.

УДК 303.832.3

АНАЛІЗ ТЕОРІЙ МІЖНАРОДНОЇ МІГРАЦІЇ

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, завідувачка кафедри культурології та інформаційних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-3647-6265>,
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.399>
nove2009@ukr.net

У фокусі дослідження – ключові теорії трудової (економічної) та вимушеної міжнародної міграції. Розкрита сутність міжнародної міграції і причинність її появи як об'єктивного соціального процесу на індивідуальному, колективному, національному та міжнародному рівнях.

Установлений взаємозв'язок феномена міграції зі змінами в суспільстві (соціальними, економічними, політичними, культурними), що створює теоретичну основу для формування науково-обґрунтованої стратегії та тактики в галузі міжнародної міграційної політики.

Ключові слова: міжнародна міграція, трудова міграція, вимушена міграція, людський капітал.

Раскрыта сущность международной миграции и причинность ее появления как объективного социального процесса на *индивидуальном, коллективном, национальном и международном уровнях*. Установлена взаимосвязь феномена миграции с изменениями в обществе (социальными, экономическими, политическими, культурными), что создает теоретическую основу для формирования научно обоснованной стратегии и тактики в области международной миграционной политики.

Постановка наукової проблеми. Зростання масштабів міжнародної міграції на рубежі ХХ–ХХІ ст. детермінувало появу широкого спектру теоретичних моделей щодо розуміння причинності та закономірностей її розвитку (Г. Борхас, Дж. Гарріс, М. Кастельс, Е. Кац, Дж. Лайбі, В. Льюїс, Д. Мессі, М. Піоре, А. Портес, Г. Раніс, С. Сассен, М. Тодаро, Х. Хаас тощо) [3–16]. Як правило, концепції, що лежать в їх основі, обмежені рамками академічних інтересів учених (соціологів, політологів, економістів, антропологів тощо). Між тим, багатомірність феномену потребує інтегративного аналітичного підходу для вироблення науково обґрунтованої стратегії й тактики в галузі міжнародної міграційної політики.

Мета статті – на підставі аналізу теорій міжнародної міграції та міждисциплінарного вивчення взаємозв'язку феномену міграції зі змінами у суспільстві (соціальними, економічними, політичними, культурними) визначити причинність формування трудової і вимушеної міграцій на міжнародному та національному рівнях.

Методологія. Концептуальним методологічним ядром дослідження є культурологічний аналіз міжнародної міграції як системи в міждисциплінарному просторі соціально-гуманітарних наук. Стратегія дослідження ґрунтується на компаративному аналізі теорій причинності трудової та вимушеної міжнародної міграції як системи в сукупності її відносин і зв'язків із соціально-економічними, політичними та культурними факторами. Базовою парадигмою аналізу є уявлення про міграційний процес як об'єктивний «соціальний процес, тісно пов'язаний як з економічним рівнем розвитку того чи іншого суспільства, так і з соціальними перетвореннями в ньому» [1; 193]. З одного боку, він детермінований трансформаціями у житті суспільства, з іншого – є модератором цих перетворень.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до прийнятої класифікації [10; 432], теорії міграції поділяються на ті, які *пояснюють причини виникнення цього феномену* й ті, що проливають світло на проблему *внутрішньої динаміки й рушійних сил міграційних процесів*. Обмежимо поле дослідження причинністю формування міжнародної міграції.

Причинність виникнення трудової (економічної) міжнародної міграції.

Р. Блек виокремлює п'ять головних драйверів міграції – економічний, політичний, демографічний, соціальний і екологічний [2]. Зупинимось на трудовій міграції. *Трудова (економічна) міграція* є сукупністю територіальних переміщень людей, що пов'язані з зайнятістю і пошуками роботи [1; 283]. Це добровільна, найчастіше поворотна міграція, в основі якої лежать економічні мотиви.

Після Другої Світової війни практично всі держави Західної Європи, щоб задовольнити свої потреби у робочій силі, починають залучати робітників із країн із низьким рівнем економіки. Якщо спочатку відправними точками міграції були країни південної Європи (Італія, Іспанія, Португалія), то наприкінці 1960-х років основними експортерами робочої сили стають Африка, Азія, Карибський басейн і Близький Схід. У 1980-х рр. міжнародна міграція була вже стабільною структурною системою, до якої приєдналися також країни Середземномор'я.

У звітній роботі групи вчених-членів Комітету IUSSP¹ дається огляд концепцій економічної міграції у різних системах координат: 1) неокласичній економіці; 2) новій економіці; 3) теорії подвійного подвійного ринку праці; 4) теорії світових систем [10; 432]. Кожна теорія концептуалізує причинність на одному з рівнів – індивідуальному, колективному, національному або міжнародному. Проаналізуємо концепції у культурологічному ракурсі.

Неокласична теорія людського капіталу

Розглянемо імміграційний процес з позицій неокласичної теорії людського капіталу, в контексті якої міграція ідентифікується як індивідуальне рішення людини для максимізації власного доходу. У межах цієї концепції міграційні процеси описують за допомогою макро- і мікромоделей [10; 432].

Макромодель – найбільш рання і, мабуть, найвідоміша концепція, орієнтована на осмислення детермінантів трудової міграції в процесі її розвитку [16]. Відповідно до цієї теорії, міграція обумовлена відмінностями в пропозиції та попиті на робочу силу на міжнародному ринку праці. В її основі лежить парадигма: країни з великим запасом робочої сили мають низьку рівноважну ринкову заробітну плату, в той час як у країнах із дефіцитом робочої сили оплата праці значно вище, що стає модератором територіального переміщення людських ресурсів. Наслідком цих процесів є: *по-перше*, відтік інвестиційного капіталу з країн із багатим капіталом у країни з його низьким рівнем; *по-друге*, зростання заробітної плати в країнах з бідним капіталом через скорочення робочої сили на внутрішньому ринку праці; *по-третє*, падіння заробітної плати в країнах із багатим капіталом через насичення ринку праці робочою силою.

Отже, виходячи з концепції неокласичної економіки, можна зробити висновки: 1) міжнародна міграція робочої сили викликана відмінностями в рівні заробітної плати між країнами; 2) ринки праці є домінуючими модераторами і регуляторами міжнародної міграції.

Мікромодель. Якщо макроекономічна модель орієнтована на осмислення проблеми, пов'язаної з попитом на робочу силу на міжнародному ринку праці та різним рівнем заробітної плати, то мікроекономічна – на розрахунок позитивного чистого прибутку від переміщення. В основі концепції лежить парадигма Дж. Борхаса: потенційні мігранти прагнуть туди, де очікуваний чистий прибуток є найбільшим за певний період часу [3]. Виходячи з цієї гіпотези, Д. Мессі вводить у науковий обіг формулу [10; 435], що аналітично описує очікуваний чистий прибуток від міграції у певний часовий період як різницю між очікуваним доходом в країні міграції, доходом у громаді походження² і витратами на переміщення (матеріальними, психологічними).

Відповідно до формули, очікуваний дохід у країні міграції функціонально залежить від таких факторів як: статус іммігранта (легальний-нелегальний); його кваліфікаційний рівень (освіта, досвід, підготовка, мовні навички); ймовірність працевлаштування і заробіток за місцем призначення. Дохід у громаді походження враховує ймовірність працевлаштування й заробіток (якщо він є) потенційного мігранта. Це дозволяє оцінити доцільність міграції, а також вибрати найбільш оптимальний пункт переміщення, де очікуваний чистий прибуток від міграції є найбільшим.

Отже, в основі мікроекономічної моделі лежить примат економічної раціональності, що дозволяє прийняти обгрунтоване індивідуальне рішення щодо доцільності міграції з урахуванням ймовірності працевлаштування в країні призначення, очікуваної заробітної плати для конкретної кваліфікації потенційного мігранта, а також рівня матеріальних і психологічних витрат. Якщо розрахункова величина прибутку від міграції позитивна для деякого потенційного пункту міграції, то раціональний суб'єкт мігрує; якщо негативна, – залишається.

Теорія міграції: нова економіка міграції

У 1980-х рр. починає розвиватися науковий напрям – так звана «нова економіка міграції» [15]. У межах концепції міграція розглядається як засіб мінімізації ризику для сімейного доходу і/або придбання капіталу для додаткових інвестицій виробничої діяльності сім'ї шляхом грошових переказів мігрантів. Як пише Д. Мессі: «Ключове розуміння цього нового підходу полягає в тому, що рішення щодо міграції приймається не окремими учасниками, а групами пов'язаних людей, зазвичай сім'ями або домашніми господарствами, в яких люди діють колективно не тільки для максимального збільшення очікуваного доходу, але й для мінімізації ризиків й ослаблення обмеження, пов'язаного з різними ринковими збоями, крім провалів на ринку праці» [10; 436].

Якщо у розвинених країнах ризику, зазвичай, зводяться до мінімуму за рахунок страхових компаній або державних програм, то в країнах, що розвиваються, інституціональні механізми управління ризиками недосконалі, відсутні або недоступні для бідних сімей, що надає домогосподарствам стимулів для диверсифікації доходів, завдяки міграції. У разі погіршення місцевих економічних умов (через неврожай, коливання цін на врожай тощо), а також зниження рівня доходу, сім'я може розраховувати на грошові перекази мігрантів.

Згідно з концепцією, інший чинник, що мотивує міжнародну імміграцію, – придбання капіталу для додаткових інвестицій: в аграрному секторі – придбання насіння, добрив, нової техніки; несільськогосподарські сім'ї прагнуть інвестувати в освіту, професійну підготовку членів домогосподарств. Однак, якщо у розвинених країнах інвестиції фінансуються, як правило, за рахунок приватних заощаджень або позик у банківській системі, то у більшості країн, що розвиваються, ощадні установи ненадійні або недостатньо розвинені, і люди неохоче довіряють їм свої заощадження, а місцеві лихварі, які надають позики, стягують високі процентні ставки. За цих обставин міжнародна міграція стає привабливою в якості альтернативного джерела капіталу для інвестування в діяльність і проекти, що забезпечують доступ до нових джерел доходу.

Отже, з позицій нової економіки міграції, основною мотивацією для участі членів сімей в міжнародній міграції є: 1) мінімізація ризиків для доходів домашніх господарств, пов'язаних з різними ринковими збоями; 2) придбання капіталу для додаткових інвестицій домогосподарства за рахунок фінансової підтримки (перекладів) мігрантів. Причому позитивний чистий прибуток від міграції не є обов'язковою умовою: домогосподарства можуть мати достатні стимули для диверсифікації ризиків за рахунок транснаціонального руху навіть при відсутності різниці в заробітній платі.

Узагальнюючи результати аналізу моделей раціонального вибору міграції, доходимо висновків: *по-перше*, в залежності від прийнятої парадигми, причинність міжнародної міграції може бути ідентифікована як спосіб максимізації доходу або як засіб мінімізації ризику для сімейного доходу і/або придбання капіталу для додаткових інвестицій; *по-друге*, розглянуті теорії концептуалізують причинні процеси на рівні суб'єкта – індивідуального (неокласична теорія людського капіталу) або групового (нова економіка міграції).

Теорія подвійного ринку праці

Теорія подвійного ринку праці істотно відрізняється від розглянутих моделей раціонального вибору: вона фокусує увагу не на суб'єкті (індивідуальному, груповому), а на внутрішніх потребах у робочій силі сучасного індустріального суспільства. Згідно з концепцією М. Піоре [11], імміграція викликана не факторами, що виштовхують робочу силу з країн походження (низька заробітна плата, високий рівень безробіття), а чинниками тяжіння – попитом на робочу силу в індустріально розвинених країнах.

Д. Мессі виокремлює такі ключові детермінанти внутрішніх потреб у робочій силі індустріального суспільства: 1) структурна інфляція; 2) мотиваційні проблеми; 3) економічний дуалізм; 3) демографія пропозиції робочої сили [10; 441–443].

Структурна інфляція. Існує тісний взаємозв'язок між професійним статусом і оплатою праці, яка, в свою чергу, функціонально залежить від співвідношення попиту і пропозиції робочої сили на ринку праці. Дефіцит робочої сили і як результат – необхідність підвищення заробітної плати на одному з професійних рівнів, порушує відносини між статусом і винагородою на інших рівнях соціальної ієрархії, що детермінує структурну інфляцію. Тому в розвинених індустріальних суспільствах роботодавці в умовах браку місцевої некваліфікованої сили вирішують проблему шляхом ввезення робітників-мігрантів, які погоджуються на низькі заробітки.

Мотиваційні проблеми. Як правило, соціальна ієрархія має важливе значення для мотивації працівників, оскільки люди працюють не тільки для отримання доходу, але й для накопичення соціального статусу. На нижньому рівні посадової ієрархії немає статусу, який необхідно підтримувати, і мало можливостей для просування вгору. Тому роботодавцям потрібні працівники, для яких зайнятість зводиться виключно до доходу, без наслідків для статусу або престижу. Саме цей фактор стає головним мотивом для залучення іммігрантів на некваліфіковану роботу. Розрив у рівні життя між розвиненими країнами і суспільствами, які розвиваються, означає, що навіть низька заробітна плата за кордоном здається щедрою за мірками спільноти, з якою іммігрант себе ідентифікує. Перекази у твердій валюті компенсують для нього відсутність соціального статусу в країні, що приймає (принаймні, на початку його міграційної кар'єри).

Економічний дуалізм. Для економічно розвинених країн характерна сегментована структура ринку праці. Первинний сектор складають висококваліфіковані працівники, які формують людський капітал конкретної компанії. Їх діяльність потребує значних знань і досвіду, тому роботодавці змушені інвестувати кошти для підвищення кваліфікації працівників цього сектора, а також надавати їм новітнє обладнання та інструменти. Як правило, висококваліфіковані працівники є членами профспілок або мають контракти, за якими роботодавці повинні нести значну частку витрат, пов'язаних з їх бездіяльністю (у формі вихідної допомоги або допомоги з безробіття).

У трудомісткому вторинному секторі робочі виконують нестабільну малокваліфіковану роботу. Працівники цього сектора є змінним фактором: під час циклів спаду виробництва роботодавці скорочують їм заробітну плату або взагалі звільняють. Таким чином, низька заробітна плата, нестабільні умови роботи, відсутність перспектив професійного зростання у вторинному секторі ускладнюють залучення місцевих робітників. Щоб заповнити дефіцит попиту в секторі, роботодавці звертаються до іммігрантів.

Демографія пропозиції робочої сили. У минулому попит на робітників вторинного сектора з низькою заробітною платою, великою нестабільністю та відсутністю шансів на просування соціальними сходами задовольнявся, як правило, за рахунок жінок і підлітків, для яких це був засіб забезпечити додатковий дохід для сім'ї (або на власні потреби) і не погрожував їх основному соціальному статусу, закріпленому за сім'єю. Однак із розвитком індустріальних суспільств та зростанням участі жінок у виробництві ситуація кардинально змінюється: метою стає не тільки дохід, а й отримання соціального статусу. Крім того, збільшення числа розлучень призвело до того, що робота для жінок стала основним джерелом доходу. Зниження народжуваності й зростання освіченості жінок істотно звузили коло некваліфікованої робочої сили на ринку праці.

Отже, дисбаланс між попитом і пропозицією працівників на нижньому рівні сегментованої структури ринку праці в економічно розвинених країнах став одним з модераторів розвитку трудової міграції.

Теорія світових систем

На відміну від економістів, соціологи аналізують проблему міжнародної міграції з позицій теорії світових систем, пов'язуючи її не з окремою національною економікою, а всією системою світового ринку [4; 12; 14]. У межах цієї теорії міграція є природним наслідком формування капіталістичного ринку і процесів його розширення за межі свого ядра (Західної Європи, Північної Америки, Японії).

В умовах глобалізації все більша частина населення земної кулі включається в світову ринкову економіку. Вивчаючи процес проникнення капіталістичних економічних відносин у периферійні некапіталістичні суспільства, Д. Мессі писав: «Рухомі прагнення до більш високого прибутку і більшого багатства, власники та менеджери капіталістичних фірм потрапляють в бідні країни на периферії світової економіки в пошуках землі, сировини, робочої сили і нових споживчих ринків» [10; 445]. У минулому цьому проникненню сприяли колоніальні режими, сьогодні це стало можливим, завдяки неокolonіальним урядам і багатонаціональним компаніям.

Формування ринкових відносин в країнах, що розвиваються, призвело: 1) до руйнування їх традиційної системи землеволодіння, заснованої на спадкуванні; 2) зниження потреби у ручній праці; 3) до підризу традиційних соціально-економічних відносин, заснованих на натуральному господарстві. Руйнація селянської економіки послабила зв'язки всередині місцевих аграрних громад і сприяла створенню мобільної робочої сили на внутрішньому ринку праці, що призвело до урбанізації суспільств. Незважаючи на зростання попиту на фабричних робітників, фемінізація робочої сили і пов'язана з нею низька оплата праці, а також попит на робочу силу в економічно сильних країнах стимулює зростання міжнародних міграційних потоків.

Вектор міграції часто обумовлений економічними і культурними зв'язками, що склалися в період колоніалізму. У постколоніальний період знання мови і культурних моделей колишніх метрополій стали грати вирішальну роль у виборі точки міграції. Цьому сприяє також розвиток транспортно-комунікаційної інфраструктури, що спрямовує міжнародну міграцію у певне русло.

Як правило, це – великі міста (в Європі – Лондон, Париж, Франкфурт, Мілан, в США – Нью-Йорк, Чикаго, Лос-Анджелес тощо), в яких зосереджені фінансові та наукові послуги, високотехнологічні галузі та престижні підприємства. У них висококваліфіковані працівники домінують на прибуткових посадах на верхньому рівні професійного розподілу, а концентрація їхнього багатства допомагає підживлювати попит на ті види послуг на нижніх рівнях професійної ієрархії, які іммігрантів цілком задовольняють.

Таким чином, з позицій теорії світових систем: 1) міжнародна міграція є природним наслідком формування системи світового ринку; 2) капіталістичні інвестиції в економіку слаборозвинених країн призвели до підризу їх традиційних соціально-економічних відносин і транснаціональному руху; 3) міжнародна міграція особливо прогресує між колишніми метрополіями та їх колоніями через збереження культурних, мовних, інвестиційних, транспортних і комунікаційних зв'язків.

Вимушена міжнародна міграція: зміст і чинники

Змістимо фокус уваги з трудової на вимушену міжнародну міграцію, котру можна інтерпретувати як територіальні переміщення людей, які залишили місце проживання, внаслідок скоєного у відношенні них (членів їх сімей) насильства чи переслідування або через реальну можливість піддатися насильству та переслідуванню, а також у разі надзвичайних обставин економічного, природного та техногенного характеру.

У міжнародному праві жертви вимушеної міграції диференціюються на «біженців» та «переміщених осіб». Як зафіксовано у Конвенції ООН про статус біженців (1951 р.), поняття «біженець» відноситься до особи, яка «в силу цілком обґрунтованих побоювань стати жертвою переслідувань за ознаками раси, віросповідання, громадянства, належності до певної соціальної групи або політичних переконань перебуває за межами країни своєї громадянської належності й не може користуватися захистом цієї країни або не бажає користуватися захистом внаслідок таких побоювань» [1; 14].

Іншими словами, біженці – люди, які вимушені шукати притулок на території іншої держави, внаслідок різних обставин, що загрожують їхньому життю і свободі (зокрема, внаслідок військових і політичних конфліктів, катастроф, стихійного лиха, переслідувань за різними мотивами). Як приклад, політичне і військове втручання урядів західних країн і Росії для захисту своїх інтересів на Близькому Сході та підтримки урядів, які співчують розширенню глобального ринку, породило потоки біженців із Іраку, Сирії, Лівії та Афганістану в країни ЄС.

Міжнародний захист біженців забезпечується Конвенцією про статус біженців (1951 р.), Протоколом, що стосується статусу біженців (1967 р.), а також Статутом (1950 р.), у силу якого УВКБ ООН³ може проводити процедуру статусу біженця. Конвенція (1951 р.) пропонує надавати біженцям, які законно проживають на території держави: свободу сповідувати свою релігію, надавати своїм дітям релігійне виховання (ст. 4); захист авторських і промислових прав (ст. 14); право на асоціації, що не мають політичного характеру, а також право на професійні спілки (ст. 15); право на звернення до судів, отримання юридичної допомоги та звільнення від сплати судових витрат (ст. 16); право на роботу за наймом (ст. 17); застосування системи пайків (ст. 20); право на початкову освіту (ст. 22) і на урядову допомогу (ст. 23); свободу пересування, що надається іноземцям (ст. 26) та ін. Одночасно Конвенція (1951 р.) закріплює обов'язки біженців щодо країни, яка приймає: підпорядкування законам і розпорядженням, які застосовуються для підтримки громадського порядку (ст. 2).

Сьогодні вимушена міграція стає політичною й гуманітарною проблемою, що потребує об'єднання сил усього світового співтовариства. Безпрецедентні масштаби міграційного процесу на зламі ХХ–ХХІ ст. детермінували прийняття резолюцій Генеральної Асамблеї ООН (2018 р.), метою яких було: 1) полегшити тягар країнам, що прийняли велику кількість біженців; 2) допомогти біженцям знайти економічну незалежність; 3) збільшити число тих, хто переселяється у треті країни; 4) підтримати заходи, які дозволяють біженцям повернутися в свої країни.

Інша категорія суб'єктів вимушеної міграції – переміщені особи, «які в результаті дій влади були вислані з країни свого громадянства (або колишнього місця проживання), або були змушені покинути їх із релігійних, політичних та інших причин. Цей термін використовується також щодо жертв військових дій, промислових аварій, стихійних лих (голод, повінь, землетрус тощо) [1; 40]. Розраховувати на спеціальний міжнародний захист і допомогу, передбачену біженцям, такі особи не можуть, проте знаходяться в сфері уваги і діяльності ряду міжнародних установ⁴.

Наслідки вимушеної міграції можуть надавати як негативний, так і позитивний вплив на економіку країни, що приймає. До негативних належить: зниження ціни праці на національному ринку робочої сили через великий приплив населення; додаткове навантаження на державний бюджет, у зв'язку з необхідністю виплати допомоги, будівництва житла; зростання злочинності та різного роду конфліктів, унаслідок невдоволення серед місцевого населення. До позитивних наслідків можна віднести вигоди підприємців країни, що приймає, які отримують більш дешево, а іноді й більш висококваліфіковану робочу силу.

Узагальнюючи результати аналізу ключових теорій міжнародної міграції, доходимо *висновків*:

1. Існує тісний взаємозв'язок міжнародної міграції як об'єктивного соціального процесу з економічними, політичними, соціальними і культурними змінами на міжнародному та національному рівнях: з одного боку, вона детермінована трансформаціями у житті суспільства, з іншого – є модератором цих перетворень.

2. Домінуючими модераторами *трудової імміграції* є: 1) прагнення до максимізації особистого доходу (неокласична теорія людського капіталу); 2) потреба у мінімізації ризику для сімейного доходу і/або у придбанні капіталу для додаткових інвестицій у домогосподарство (нова економіка міграції); 3) дисбаланс між попитом і пропозицією працівників на нижньому рівні сегментованої структури ринку праці в економічно розвинених країнах (теорія подвійного ринку праці); 4) розширення світової системи ринку і включення слаборозвинених країн у світову ринкову економіку (теорія світових систем).

3. Чинниками вимушеної міграції є переслідування, конфлікти, репресії, природні та техногенні катастрофи, які створюють загрозу життю і свободі людей. Згідно з міжнародним правом, суб'єктами вимушеної міграції є біженці та переміщені особи.

4. Проведений компаративний аналіз провідних теорій міжнародної міграції дозволяє створити теоретичну основу для формування науково обґрунтованої стратегії й тактики в галузі міжнародної міграційної політики.

Примітки

¹ IUSSP (International Union for the Scientific Study of Population) – Міжнародна спілка наукових досліджень населення. Місія IUSSP – просувати наукові дослідження населення, заохочуватимуть обміни між дослідниками по всьому світу і стимулювати інтерес до питань народонаселення.

² Обчислення ведеться з урахуванням коефіцієнта дисконтування грошових потоків – цифрового показника, використовуючи який можна зрозуміти, скільки грошей вдасться отримати через певний час з урахуванням тимчасового чинника і можливого ризику.

³ УВКБ ООН – Управління Верховного комісара ООН у справах біженців (1950 р.). Штаб-квартира: Женева, Швейцарія.

⁴ ЮНІСЕФ, Бюро координатора ООН з надання допомоги при стихійних лихах, Міжнародного Червоного Хреста, а також неурядових гуманітарних організацій і Всесвітньої продовольчої програми. В особливих випадках за рішенням Генерального секретаря ООН або Асамблеї ООН допомогу таким особам надає Управління Верховного комісара ООН у справах біженців (як наприклад, наприкінці 1970-початку 1980-х років у ряді країн Північно-Східної Африки і Південно-Східної Азії).

Список використаної літератури

1. Юдина Т. Н. Миграция: словарь основных терминов. Москва: Изд-во РГСУ; Академический Проект, 2007. 472 с.
2. Black R. The Effect of Environmental Change on Human Migration. W.N. Adler, etc. *Global Environmental Change*. 2011. Vol. 21. P. 3–11.
3. Borjas G. J. Friends or Strangers: The Impact of Immigrants on the U.S. Economy. New York: Basic Books, 1990. 274 p.
4. Castells M. The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring and the Urban-Regional Process / Manuel Castells. Oxford: Basil Blackwell, 1989. 402 p.
5. Haas H. The Internal Dynamics of Migration Processes: A Theoretical Inquiry. *Journal of Ethnic and Migration Studies*. 2010. Vol. 36. No. 10. P. 1587–1617.
6. Harris J. R., Michael P. Todaro. Migration, unemployment, and development: A two-sector analysis. *American Economic Review*. 1970. Vol. 60. P. 126–142.
7. Katz E., Oded Stark. Labor migration and risk aversion in less developed countries. *Journal of Labor Economics*. 1986. Vol. 4. P. 131–149.
8. Lauby J., Oded Stark. Individual migration as a family strategy: Young women in the Philippines. *Population Studies*. 1988. Vol. 42. P. 473–486.
9. Lewis W. A. Economic development with unlimited supplies of labor. *The Manchester School of Economic and Social Studies*. 1954. Vol.2. P. 139–191.
10. Massey D. S. Theories of International Migration: A Review and Appraisal / Douglas S. Massey, Joaquin Arango, Graeme Hugo, Ali Kouaouci, Adela Pellegrino, J. Edward Taylor. *Population and Development Review*. 1993. Vol. 19. No.3. P. 431–466.
11. Piore M. J. Birds of Passage: Migrant Labor in Industrial Societies. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 229 p.
12. Portes A., John Walton. Class, and the International System. New York: Academic Press, 1981. 230 p.
13. Ranis G., J.C.H. Fei. A theory of economic development. *American Economic Review*. 1961. Vol. 51. P. 533–565.
14. Sassen S. The Global City: New York, London, Tokyo. Princeton: Princeton University, 1991. 412 p.
15. Stark O. Migration decision making: A review article. *Journal of Development Economics*. 1984. Vol.14. P. 251–259.
16. Todaro M. P. A model of labor migration and urban unemployment in less developed countries. *The American Economic Review*. 1969. Vol. 59. P. 38–48.

References

1. Yudina T. N. Migratsiya: slovar' osnovnykh terminov. Moskva : Izd-vo RGSU; Akademicheskii Proyekt, 2007. 472 s.
2. Black R. The Effect of Environmental Change on Human Migration. W.N. Adler, etc. *Global Environmental Change*. 2011. Vol. 21. P. 3–11.
3. Borjas G. J. Friends or Strangers: The Impact of Immigrants on the U. S. Economy. New York: Basic Books, 1990. 274 p.
4. Castells M. The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring and the Urban-Regional Process / Manuel Castells. Oxford: Basil Blackwell, 1989. 402 p.
5. Haas H. The Internal Dynamics of Migration Processes: A Theoretical Inquiry / Hein de Haas. *Journal of Ethnic and Migration Studies*. 2010. Vol. 36. No. 10. P. 1587–1617.
6. Harris J. R. Migration, unemployment, and development: A two-sector analysis / J.R. Harris, Michael P. Todaro. *American Economic Review*. 1970. Vol. 60. P. 126–142.
7. Katz E. Labor migration and risk aversion in less developed countries / E. Katz, Oded Stark. *Journal of Labor Economics*. 1986. Vol. 4. P. 131–149.
8. Lauby J. Individual migration as a family strategy: Young women in the Philippines / Jennifer Lauby, Oded Stark. *Population Studies*. 1988. Vol. 42. P. 473–486.
9. Lewis W. A. Economic development with unlimited supplies of labor. *The Manchester School of Economic and Social Studies*. 1954. Vol.2. P. 139–191.
10. Massey D. S. Theories of International Migration: A Review and Appraisal / Douglas S. Massey, Joaquin Arango, Graeme Hugo, Ali Kouaouci, Adela Pellegrino, J. Edward Taylor. *Population and Development Review*. 1993. Vol.19. No.3. P. 431–466.

11. Piore M. J. *Birds of Passage: Migrant Labor in Industrial Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 229 p.
12. Portes A., Walton J. *Class, and the International System*. New York: Academic Press, 1981. 230 p.
13. Ranis G. A theory of economic development / Gustav Ranis, J. C. H. Fei. *American Economic Review*. 1961. Vol. 51. P. 533–565.
14. Sassen S. *The Global City: New York, London, Tokyo* / Saskia Sassen. Princeton: Princeton University, 1991. 412 p.
15. Stark O. Migration decision making: A review article. *Journal of Development Economics*. 1984. Vol. 14. P. 251–259.
16. Todaro M. P. A model of labor migration and urban unemployment in less developed countries. *The American Economic Review*. 1969. Vol. 59. P. 38–48.

АНАЛИЗ ТЕОРИЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ МИГРАЦИИ

Герчановская Полина Евальдовна – доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой культурологии и информационных коммуникаций, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

В фокусе исследования – ключевые теории трудовой (экономической) и вынужденной международной миграции. Раскрыта сущность международной миграции и причинность ее появления как объективного социального процесса на *индивидуальном, коллективном, национальном и международном уровнях*. Установлена взаимосвязь феномена миграции с изменениями в обществе (социальными, экономическими, политическими, культурными), что создает теоретическую основу для формирования научно обоснованной стратегии и тактики в области международной миграционной политики.

Ключевые слова: международная миграция, трудовая миграция, вынужденная миграция, человеческий капитал, социальный капитал.

ANALYSIS OF THEORIES OF INTERNATIONAL MIGRATION

Gerchanivska Polina – Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Cultural Studies and Information Communications of the National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv

The research focuses on the key theories of labor (economic) and forced international migration. The essence of international migration and the causality of its appearance as an objective social process at *the individual, collective, national and international levels are revealed*. The relationship between the phenomenon of migration and changes in society (social, economic, political, cultural) has been established, which creates a theoretical basis for the formation of a scientifically based strategy and tactics in the field of international migration policy.

Key words: international migration, labor migration, forced migration, human capital, social capital.

UDC 303.832.3

ANALYSIS OF THEORIES OF INTERNATIONAL MIGRATION

Gerchanivska Polina – Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Cultural Studies and Information Communications of the, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to determine the causality of labor and forced migration at the international and national levels based on the analysis of theories of international migration and interdisciplinary study of the relationship between the phenomenon of migration and changes in society (social, economic, political, and cultural). **Methodology.** The conceptual methodological core of the study is the culturological analysis of international migration as a system in the interdisciplinary space of the social sciences and humanities.

The research strategy is based on a comparative analysis of the theories of the causality of labor and forced international migration as a system in the aggregate of its relations and connections with socioeconomical, political and cultural factors.

Scientific novelty. The complex of factors of labor migration (the desire to maximize personal income; the need to minimize the risk to family income; the acquisition of capital for additional investments in the household; imbalance between supply and demand of workers at the lower level of the segmented structure of the labor market in economically developed countries; expansion of the world market system and the inclusion of underdeveloped countries in the world market economy). and of the forced migration (persecution, conflict, repression, natural and man-made disasters that threaten human life and freedom) are determined. **Conclusions.** The essence of international migration and the causality of its appearance as an objective social process at the individual, collective, national and international levels are revealed. The relationship between the phenomenon of migration and changes in society (social, economic, political, cultural) is established, which creates a theoretical basis for the formation of scientifically sound strategies and tactics in the field of international migration policy.

Key words: international migration, labor migration, forced migration, human capital, social capital.

Надійшла до редакції 2.10.2020 р.

ЗМІСТ

Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ.

КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

<i>Приченій Є.М.</i> Цикл вагітності жінки в множинах знаків на археологічних артефактах та орнаментах рушників Поділля ..	3
<i>Гончарова О.М.</i> Феномен жіночого мистецтва Артемізії Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури ..	11
<i>Холодинська С.М.</i> Філософські засади французької гуманістики: досвід кінця ХІХ – першої половини ХХ століття ..	20
<i>Саранча В.І., Шабуніна В.В., Тур О.М., Бутко Л.В., Василенко Д.П.</i> Культурна пам'ять про першу світову війну: регіональний вимір ..	27
<i>Лукашева Л.Т.</i> Феномен творчої особистості М. М. Синельникова в соціокультурному просторі Харкова кінця ХІХ – початку ХХ століття : особистість і місто ..	35
<i>Романюк Л.Б.</i> Мистецька діяльність Адама Дідура в контексті світової та вітчизняної музичної культури ..	44
<i>Шостак В.М.</i> Культурно-моральні цінності еліти в трактуванні В. К. Липинського ..	50
<i>Obukh L.</i> Traces of works of Stanislaw Moniuszko in contemporary cultural projects in Ukraine ..	57
<i>Черняк І.В.</i> Культуротворча діяльність О. С. Сокальського ..	63
<i>Совгира Т.І.</i> Суперечливість положень «технофобії» та «технофілії» у дзеркалі культурологічної думки ..	69
<i>Щербакова Г.М.</i> Сучасне українське весілля в умовах глобалізації : традиції та новації у весільному ритуалі: культурологічний аспект ..	75

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО

КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

<i>Бровко М.М.</i> Когнітивно-креативний потенціал української культури: історія і майбутнє ..	84
<i>Смирна Л.В.</i> Політика неофіційного: до проблеми інтерпретації українського мистецького нонконформізму ..	90
<i>Мартинова С.П., Андрущенко Т.В.</i> Релігійна маргінальність як страх свободи в культурі протестантизму ..	96
<i>Великанич С.Р.</i> Типологія музичної іконографії в архітектурі Львова кінця ХІХ – початку ХХ століття ..	103

<i>Маслак В.І., Тур О.М., Шабуніна В.В., Саранча В.І.</i> Блогінг як специфічне явище культурної діяльності та комунікації в соціумі : генеза та метаморфози значеннєвого поля	109
<i>Пригода Т.М., Москвич О.Д.,</i> Медіатрансформації та івент-технології в сучасній театральній культурі: український контекст	115
<i>Шабуніна В.В., Тур О.М., Василенко Д.П., Саранча В.І.</i> Феномен скандалу як специфічної форми соціокультурної комунікації	122
<i>Гаєвська Т.І.</i> «Культурний продукт» у контексті культурної діяльності	127
<i>Виткалов В.Г., Куклінська В.В.</i> Фаховий коледж культури та мистецтв і проблеми функціонування галузі	133
<i>Добіна Т.Г.</i> Організаційна культура: чинник підвищення ефективності функціонування соціальних служб	138
<i>Пригода Т.М.</i> Мінімалізм, дзен, карантин у сучасній культурі: спроба усвідомленого споживацтва	143
<i>Ліфінцева О.В.</i> Постаць митця в організаційно-функціональній системі культурної дипломатії України	149
<i>Майрахович Ю.</i> Конструювання регіонального простору Східної Галичини: культурно-мистецька практика	156
<i>Козінчук В.Р.</i> Знаки і символи українських неканонічних ікон христологічного типу XVIII–XIX ст.	162

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.

КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

<i>Головей В.Ю., Столярчук Н.М.</i> Українські художні музеї та галереї в часи пандемії: новий досвід культурного менеджменту	169
<i>Бабушка Л.Д.</i> Фестивація: технології полікультурного конструювання	175
<i>Дичковський С.І.</i> Індустріальна спадщина в сучасних парадигмах інформаційного суспільства	180
<i>Бегаль Т.О.</i> Музейна експозиція: проблеми інтерпретації поняття у культурологічних дослідженнях	190
<i>Ольговський С., Пустовалов В.</i> Науково-дослідна робота в національному заповіднику «Хортиця». Становлення та розвиток	195
<i>Москаленко А.В.</i> Археологічна експедиція як культурне явище: термінологічний аналіз	202
<i>Вишневіська Г.Г., Булгакова Н.</i> Парки-пам'ятки садово-паркового мистецтва Київщини як туристичні об'єкти	208
<i>Хлистунов Ю.І.</i> Програма розпису православного храму як культурологічна проблема	214
<i>Рішняк О.Б.</i> Сучасна реставраційна діяльність: основні напрями, завдання та пріоритети	220
<i>Крупа І., Вишневіська Г.</i> Проблеми збереження культурної спадщини: зарубіжний та український досвід	227

<i>Турчак Л.І.</i> Творчість Сергія Лифаря: досягнення у мистецтві хореографії	232
<i>Пожарська О.Ю.</i> Репрезентація цирку у кінематографі	239
<i>Бабій Н.П.</i> Феномен «Колумба». успіх стратегій провінційного фотоклубу	245

Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

<i>Виткалов С.В.</i> Народна музична культура як фактор національної самоідентифікації	252
<i>Андросова Д.В.</i> Християнсько-візантійський базис культури Британії-Англії й Русі-України крізь призму національного мислення	254
<i>Чукасян Л.Б.</i> История армянской диаспоры Украины: опыт культурологической рефлексии	255
<i>Андрійцьо В.М., Шетеля Н.І.</i> Театр Закарпаття: шлях до його професіоналізації (1930–1945 рр.)	256
<i>Климчук І.С.</i> Феномен національного в радянській культурі (на прикладі хореографічного мистецтва)	266
<i>Григорчук Т.В., Тадля О.М.</i> Ностальгія як чинник поширення культурних продуктів	270
<i>Герчанівська П.Е.</i> Аналіз теорій міжнародної міграції	277

CONTENTS

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.

CULTURE AND TRADITIONS

<i>Prychepii Y.</i> Woman's pregnancy cycle in sets of signs on archaeological artifacts and ornaments of Podillia towels	3
<i>Goncharova O.</i> The phenomenon of women art of Artemisia Gentileschi in the early modern period of italian culture	11
<i>Kholodynska S.</i> Philosophical foundations of french humanistics: experience of the end of the XIX th century-the first half of the XX th century	20
<i>Sarancha V., Shabunina V., Tur O., Butko L., Vasylenko D.</i> World war i cultural memory: a regional court dimension	27
<i>Lukasheva L.</i> Culturological reflection of the M. M. Sinelnikov`s creative phenomenon in modern scientific understanding	35
<i>Romaniuk L.</i> Artistic activity of Adam Didur in the context of world and domestic musical culture	44
<i>Shostak V.</i> Cultural and moral values of the elite in the interpretation of V. Lypynsky	50
<i>Обух Я.</i> Творчість Станіслава Монюшка в сучасних культурних проєктах України	57
<i>Cherniak I.</i> Cultural activity of O. S. Sokalskyi	63
<i>Sovhyra T.</i> The contradictory nature of the «Technophobia» and «Technophilia» provisions in the mirror of cultural literature	69
<i>Shcherbakova H.</i> Modern ukrainian wedding under the conditions of globalization: traditions and innovations in the wedding ritual	75

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF

MODERN CULTURAL PROCESS

<i>Brovko M.</i> Cognitive and creative potential of Ukrainian culture: history and future	84
<i>Smyrna L.</i> Policy of unofficial: on ukrainian artistic nonconformism interpretation problem	90
<i>Martynova S. Andrushchenko T.</i> Religious marginality as a fear of freedom in the culture of protestantism	96
<i>Velykanych S.</i> Typology of musical iconography in the architecture of Lviv of the end of XIX – early XX century	103
<i>Maslak V., Tur O., Shabunina V., Sarancha V.</i> Blogging as a specific phenomenon of cultural activity and communication in society: genesis and metamorphosis of the sense field	109
<i>Prygoda T., Moskvych O.</i> Media transformations and event technologies in modern theater culture: ukrainian context	115

<i>Shabunina V., Tur O., Vasylenko D., Sarancha V.</i> Phenomenon of scandal as a special form of social and cultural communication	122
<i>Hayevska T.</i> «Cultural product» in the context of cultural activities	127
<i>Vytkalov V., Kuklynska V.</i> Professional college of culture and arts and the problems of operating the industry	133
<i>Dobina T.</i> Organizational culture: a factor of increasing the efficiency of functioning of social services	138
<i>Prygoda T.</i> Minimalism, zen, quarantine in modern culture: attempt at conscious consumption	143
<i>Lifintseva O.</i> The figure of the artist in the organizational and functional system of cultural diplomacy of Ukraine	149
<i>Maikhrovych Y.</i> Construction of the regional space of Eastern Galicia: cultural and artistic practice	156
<i>Kozinchuk V.</i> Signs and symbols of ukrainian non-canonical icons of christological type of XVIII–XIX centuries	162

Part III. CULTURE AND SOCIETY.

CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

<i>Golovei V., Stoliarchuk N.</i> Ukrainian art museums and galleries during the pandemic: the new experience of cultural management	169
<i>Babushka L.</i> Estivation: technologies of polycultural design	175
<i>Dychkovskyy S.</i> Industrial heritage in modern information society paradigms	180
<i>Behal T.</i> Museum exposition: problems of interpretation of the concept in cultural research	190
<i>Olgovskiy S., Pustovalov V.</i> Research work in «Khortytsia» national reserve	195
<i>Moskalenko A.</i> Archaeological expedition as a cultural phenomenon: terminological analysis	202
<i>Vyshnevskaya H., Bulgakova N.</i> Parks-monuments of landscape gardening art of the Kiev region as a tourist attraction	208
<i>Khlistun Y.</i> The orthodox temple painting program as a cultural problem	214
<i>Rishnyak O.</i> Modern conservation activity :main directions, tasks and priorities	220
<i>Krupa I., Vyshnevskaya H.</i> Problems of conservation of cultural heritage: foreign and Ukrainian experience	227
<i>Turchak L.</i> Serge Lifar's artistic activity, achievements in choreography	232
<i>Pozharskaya E.</i> Circus representations in cinema	239
<i>Babii N.</i> The phenomenon of «Columbus». The success of the strategies of the provincial photo club	245

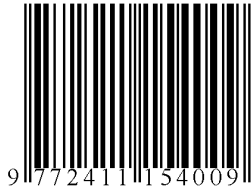
Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

<i>Vitkalov S.</i> Fokl music culture as a factor of national self-identification	252
---	-----

<i>Androsova D.</i> Christian-byzantine basis of Britain-England culture and Russia-Ukraine through the prism of national thinking	254
<i>Chukaszyn L.</i> History of the Armenian Diaspora in Ukraine: the experience of culturological reflection	255
<i>Andriitso V., Shetelia N.</i> Transcarpathian theater: the way to its professionalization (1930–1945)	256
<i>Klimchuk I.</i> The phenomenon of the national in Soviet culture (on the example of choreographic art)	266
<i>Hryhorchuk T., Tadia A.</i> Nostalgia as a factor of distribution of cultural products	270
<i>Gerchanivska P.</i> Nostalgia as a factor of distribution of cultural products	277

Наукове видання
Scientific edition

ISSN 2411-1546



**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

**Напрямок : Культурологія
Branch : Culturology**

**Випуск 35
Issue 35**

Редактор :
С. В. Виткалов
Editor :
S. V. Vytkaiov

Упорядкування, комп'ютерна верстка:
С. В. Виткалов, Л. М. Федорук
Computer make-up:
S. Vytkaiov, L. Fedoruk

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. № 35/1. Ум. друк. арк. 34,65. Наклад 100.

Видавничі роботи: ФОП Брегін А.Р
свідоцтво про державну реєстрацію ААБ № 750918 від 20.11.2012 р.
33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г2.

Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства