

ISSN 2518-1890
DOI 10.35619/ucpmk.v39i

**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**

**Напря́м: *Культурологія*
Branch: *Culturology***

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

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

***Випуск 39*
*Issue 39***

**Рівне : РДГУ, 2021
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2021**

ББК 63.3(4Укр)-7
У45

УДК 94(477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет
Збірник перерестрований МОН України як фахове видання з культурології (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) і входить до категорії «Б»

Друкується за рішенням вчених рад РДГУ (протокол № 12 від 29 грудня 2021 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 8 від 23 грудня 2021 р.)

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

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, Cosmos (США) та Research Gate, Research Bible (Німеччина); CEEOL; Cite factor; European Reference Index for the Humanities (ERIH), Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України».

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

Головний редактор:

Muszkietka Radoslaw – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща).

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, заступник головного редактора (Україна).

Редакційна колегія:

Чміль Ганна Павлівна – доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України (голова редколегії).

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

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

Гончарова Олена Миколаївна – доктор культурології, професор, професор кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Душний Андрій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна).

Копієвська Ольга Рафаїлівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

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

Петрова Ірина Владиславівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Скорик Адріана Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор із наукової роботи, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Україна).

Сташевська Інна Олегівна – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, Харківська державна академія культури (Україна).

Смирна Леся Вячеславівна – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових зв'язків, Національна академія мистецтв України (Україна).

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (Україна).

Шабанова Юлія Олександрівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки, Національний технічний університет «Дніпровська політехніка» (Україна).

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

Андрущенко Тетяна Іванівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (Україна)

Жукова Наталія Анатоліївна – доктор культурології, професор кафедри графіки ВПШ КПІ ім. І. Сікорського (Україна).

Личковах Володимир Анатолійович – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри культурології і міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна)

Фрідріх Алла Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри практики англійської мови Рівненський державний гуманітарний університет, редагування англомовного тексту анотацій (Україна)

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 39 / 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, 2021. 179 с.

ISSN 2518-1890

Рецензент: **Панченко В.І.** – доктор філософських наук, професор, професор 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. Окремі розділи 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 130.2:7.041:7.044

ФЕНОМЕН ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА СКУЛЬПТОРКИ ПРОПЕРЦІЇ ДЕ РОССІ У КУЛЬТУРІ ЧИНКВЕЧЕНТО БОЛОНЬЇ

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>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.489>
o.m_goncharova@yahoo.com

На основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій Проперції де Россі у творах скульптури, які виступають й засобами пізнання сутності людини, представлено художню творчість як феномен культури чинквеченто Болоньї. Проведене дослідження не лише надає інформацію про «авторську особистість» скульпторки, але й дають вихід на стереотипи соціуму певної історичної доби.

Використано низку методів історичного дослідження: біографічний, історико-хронологічний, історико-порівняльний. До них додано іконографічний та іконологічний методи. Наукова новизна полягає в авторській методиці аналізу творів образотворчого мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також розгляді генези та іконографії художньої творчості Проперції де Россі у стилістиці М. Раймонді, Рафаеля, Мікеланджело, що породжує нову культурну реальність.

Заперечено стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками. Встановлено, що соціалізація жінки скульпторки в культурі чинквеченто Болоньї відбувалася складніше, ніж чоловіка. Значний вплив на культурний розвиток Болоньї і жінок-мисткинь здійснював Болонський університет (1088 р.), у якому дозволялося вчитися жінкам. З'ясовано, що більш успішною у професії мисткині могла стати черниця у монастирі, або донька художника у майстерні батька. Вдома жінці дозволяли брати уроки рисування і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед нобілітету, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки. Твори цієї скульпторки уособлювали філософію її жіночого мистецтва, пов'язаного з релігійною тематикою. Її соціальне становище підвищувалося і наближалось до соціального статусу гуманістичної інтелігенції, ніж до статусу реміснички культури чинквеченто в Болоньї.

Ключові слова: Проперція де Россі, італійська культура, жіноче мистецтво, Ренесанс, чинквеченто, М. Раймонді, Рафаель, Мікеланджело, А. Ломбарді, Н. Триболо, А. Г. Мальвазія, Дж. Вазарі, герб Грассі, базиліка Сан-Петроніо, церква Санта Марія дель Бараккано, палаццо Саліна – Аморіні – Болоньїні.

Актуальність дослідження. Феномен жіночого мистецтва у культурі чинквеченто привернув до себе увагу мистецтвознавців лише наприкінці ХХ ст. Поштовхом стала стаття американського мистецтвознавця Л. 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. Подібна дискримінація обмежувала перспективи професійного росту жінок-художниць і не давала сформуватись постатям, рівним чоловікам-художникам за майстерністю [32]. Її стаття стала потужним поштовхом до інтенсивного дискурсу, історико-мистецтвознавчих досліджень, результати яких публікувались у статтях і монографіях, захищались у вигляді дисертацій. Музеї у Болоньї, Флоренції, Кремоні, Відні, Лондоні, Вашингтоні, наприклад, Уффіці, Національний музей жінок у мистецтві дістали із запасників картини і скульптури, створені художницями і скульпторками, провели виставки, присвячені їхній творчості [47].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останні десятиліття виявлено, як вважає М. Гаррард, що жінки періоду ранньомодерної 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 [20; 7]. Компаративний аналіз, проведений Л. Д. Чейні, засвідчує, що у картинах чоловіків і жінок-художників тієї самої 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 [17; 1]. Досліджуючи гендер і візуальне мистецтво, Н. Х. Блустоун виявляє, що «жінки-художниці мають більше спільного зі своїми колегами тієї ж національності та одного історичного періоду, ніж між іншими жінками» [9; 38]. Проаналізувавши гендерну диференціацію художників, В. Чедвік зауважує, що «наша мова і очікування щодо мистецтва мають тенденцію оцінювати твори, що створюються жінками, як нижчої «якості», ніж створені чоловіками, що призводить до їх меншої грошової вартості» [14; 21].

У XVI-XIX ст. ґрунтовні роботи, які побічно розглядали життя і творчість жінок художниць і скульпторів, опублікували І. Буллар, Дж. Вазарі, А. Вентурі, Р. Борґіні, Дж. Біанконі, К. Бонафеді, Дж. Босі, А. К. П. Валері, А. Гатті, Дж. Гуїдичіні, Й. фон Зандрарт, К. Ч. Мальвазія, Ф. Малагуцці Валері, Дж. Маркетті, С. Муцці, Ч. К. Перкінс, Л. М. Регг, А. Саффі, О. М. Тоселлі, Л. Чиконьяра та ін.

Джерельну базу дослідження склали матеріали архівів м. Болоньї, нотаріальні архіви, мандати, бухгалтерські книги фабрики Сан-Петроніо, інвентарні книги музеїв, музейні колекції, стародруки з історії родин м. Болоньї, історії культури і мистецтв, мистецтвознавства [4, 7-8, 10-13, 15-16, 18-19, 21-23, 25, 29, 27-30, 35-42, 43-51].

В українській культурології та музеєзнавстві ці ретроспективні перевідкриття пройшли майже не поміченими. Виключенням можна вважати статтю Л. Іваницької «Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство» [5] і статтю Ю. Романенкової «Амплуа жінки у мистецтві: творець, муза, злий геній», яка вважає, що «жінки як творці – безумовно талановиті, але не геніальні, це важко заперечувати» [6]. Як зауважує О. Гончарова у статті «Філософія жіночого мистецтва Проперції де Россі у ранньомодерній Болоньї», твори П. де Россі уособлюють філософію її жіночого мистецтва, пов'язаного з релігійною тематикою [3; 53]. Спроба семантичного аналізу творів жінок-мисткинь та скульпторки П. де Россі здійснена О. Гончаровою в розділі монографії «Women Artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural Studies discourse» [24; 230-280].

Мета статті полягає у тому, аби виявити та заповнити пробіли, що існують у вітчизняній культурології та музеєзнавстві стосовно творчості болонської скульпторки й художниці культури чинквеченто Проперції де Россі.

Методологія. При підготовці статті використано сукупність методів історичного дослідження: біографічний, історико-хронологічний, історико-порівняльний. До них додано іконографічний та іконологічний. Дослідження ґрунтується на принципах об'єктивності і логічності у поєднанні з науковими підходами з позицій соціального і антропологічного детермінізму та діалектичного взаємозв'язку історико-культурного контексту і особистісного життєвого світу.

О. Больнов, узагальнюючи методологію антропологічного дослідження, зауважує, що «ми намагаємося визначити один з об'єктивних образів людської культури, виходячи з розуміння людини як його творця; з іншого боку, навпаки, прагнемо зрозуміти людину виходячи з того, чим зумовлене її становлення... Що ми знаємо з цих творінь про самого їхнього творця?» [1; 105].

Виклад основного матеріалу. Проблема феміністичного підходу в аналізі творів мистецтв жінок-мисткинь полягає в хибному уявленні про те, ... що мистецтво є прямим, особистим вираженням індивідуального емоційного досвіду, перекладом особистого життя у візуальні вираження. Мистецтво майже ніколи не буває таким, видатне мистецтво ніколи не є таким [33; 28]. На мою думку, варто також заперечити поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

Першою мисткинею, про яку йдеться у відомих «Життєписах найславніших живописців, скульпторів та архітекторів» (вид. 1550 р., торрентіана та 1568 р., ґіунтіна) Дж. Вазарі, називається Проперція де Россі (1490-1530 рр.). Біографом описується життя і творчість «першої відомої жінки-скульптора епохи Відродження, яка, не беручи до уваги існуючі на той час у західноєвропейському суспільстві правила життя і норми поведінки, завдяки своїй залізній волі й непереборному бажанню творити в обраному напрямі мистецтва займалась, як тоді вважалося, виключно чоловічим заняттям – різьбленням по каменю, обробкою мармуру, гравюрою та виготовленням незвичних мініатюр» [5; 36]. Серед 25 жінок, які працювали у 12 містах від Венеції до Неаполя і були зареєстровані як художниці у період чинквеченто в Італії... Де Россі була єдиною скульпторкою [26; 122]. Л. Креспі називає 23 жінки художниці, які працювали у Болоньї у XVI-XVII ст. [14; 96], проте Проперція де Россі поєднала в своєму жіночому мистецтві талант художниці, мініатюристики, скульпторки, граверки.

Дж. Вазарі називає Проперцію донькою громадянина Болоньї. Однак Дж. Н. Алідосі заявив, що вона є донькою Джованні Мартіно Россі да Модена [7; 147]. Інший біограф на поч. XIX ст. припустив, що Россі було її прізвищем за чоловіком, а не дівочим прізвищем, головним чином на тій підставі, що її зазвичай називають Мадонна Проперція. Згідно із записом у нотаріальному архіві Болоньї 18 березня

1515 р., зазначається «Discreta mulier Domina Propertia quondam D.ni Hyeronimi de Rubeis Cap. S. Iosephi etc.», «Пані Проперція, донька покійного Йєроніма де Рубеіса, церкви Св. Йосифа» [39; 80]. Й. фон Зандрат також називав її «Propertia von Bologne» [37; 203]. На аверсі медалі (*Рис. 1*), викарбованій в Італії у XVII ст. і присвяченій видатній художниці і скульпторці, читаємо M. PROPERTIA DE RVBEIS. SCVL. BONON, що перекладається з латини «Мадонна Проперція де Рубеіс. Скульптор. З Болоньї» [44].

Завдячуючи своєму батькові, нотаріусу, який був прогресивних поглядів, Проперція змогла отримати освіту. Відомо про мистецьку освіту Проперції, її навчання рисунку у болонського гравера М. Раймонді [10, 18; 14, 97; 23, 139; 34, 240; 36, 9]. Дж. Вазарі присвятив М. Раймонді, або де Франчі, єдиному граверу, розділ у його книзі життєписів [41; 294–312]. Як гравер він відомий своєю тривалою співпрацею з Рафаелем Санті, Дж. Романо.

Болонья стала другим за величиною не столичним містом в Європі після Ліона. Місто розташоване на рівнинах Емілії-Романьї, яка була в руках патріциїв Болоньї. У Болоньї знаходився перший в Європі університет, заснований ще у 1088 р., до якого мали право вступати дівчата [31; 18–19]. Варто зауважити, що у 1481–1482 рр. ректором Болонського університету був український філософ, астроном, письменник, Г. Дрогобич (Ю. Котермак). Зв'язки між університетом і мистецтвом Болоньї мають бути задокументовані, але відомо, що видавництва при університеті заохочували роботу груп мініатюристів ще у XIII–XIV ст., серед яких були жінки-мініатюристики... [14; 94]. У Болоньї не було жодної великої правлячої родини, такої як Гонзага, д'Есте чи Медичі, яка би займалася промоцією візуального мистецтва. У XVI ст. болонці обмежили замовлення художникам вітварями для сімейних церков та картинами і фресками для оздоблення своїх палаців. Ще небагато сімей мали картини і скульптуру вдома [31; 291–301].

Ранні роботи Проперції були глибокими зображеннями на камені найдрібнішого роду, що вимагали безмежного терпіння і делікатності рук [34; 240]. Також вона професійно рисувала ручкою [37; 203]. Дж. Вазарі зазначав, що «у нашій книзі є кілька дуже гарних рисунків, зроблених рукою цієї Проперції, виконаних пером і скопійованих з робіт Рафаелло да Урбіно. Але хоча вона дуже добре рисувала, не бракувало тих, хто зрівнявся з Проперцією не тільки в рисуванні, але й у живописі, як вона була в скульптурі» [41; 173]. Наприкінці книги Вазарі розміщує рисунок [41; 1016], який, на мою думку, можна віднести до авторства Проперції де Россі (*Рис. 2*). А. Саффі зауважує, що завдяки готовності розуму вона показала себе експертом у мистецтві, винаходів її руки і, зокрема, деяких робіт, зроблених пером і зображених із творів Рафаеля, було достатньо, щоб зробити її дуже вправною рисувальницею [36; 9]. Вона рисувала різні фантазії і складала фігурки людей чи тварин [36; 8]. В описі «Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti» Е. Сантареллі (1870) в Уффіці занотовано: «Проперція де Россі. Зворотні фігури жінок з херувимами, рис. ручкою, білий папір. Оцінка: 30,00 лір» [15; 173]. Один із рисунків у картинній галереї Крайст-Черч в Оксфорді, Великобританії дійсно приписують болонській художниці Проперції де Россі (*Рис. 3*) [38]. Ж. Тальман, куратор картинної галереї Крайст-Черч в Оксфорді, звертає увагу на те, що рисунки переважно були не самостійними закінченими творами мистецтва, а дослідженнями та творчими ідеями в процесі художнього розвитку [38].

Проперція вирішила займатися скульптурою. Спочатку вона вирізьблювала зображення на вишневих і персикових кісточках. Р. Боргіні зазначає, що «Проперція де Россі з Болоньї, яка має рідкісний талант і гарне тіло, співає краще, ніж інші жінки її міста, все ще займається (будучи від природи схильною до рисування) різьбленням по каменю, на якому вона зробила багато історій з великим терпінням та добре зробленою конфігурацією; ... на волоському горіху вона зробила «Страсті Господа», що було дивом побачити у мініатюрі таку велику кількість фігур, і так добре розділених» [11; 427]. І. Буллар дивується, як Проперція дотрималася усіх пропорцій на маленькому просторі кісточки [13; 376]. Л. Чиконьяра зауважує, що було дивом побачити на такому маленькому ядрі кісточки усі страсті Христа, створені гарним різьбленням із нескінченністю людей на додаток до Розп'яття та апостолів [16; 188–189]. Як описує Л. М. Рагг, у циклі «Страсті Христа» у довжину Проперція зробила розп'яття – центральну фігуру, тих, хто спостерігав, плакав та катів згрупувала у славному композицію, і кожен окрему фігуру обробила з точністю та духовністю – все на одній персиковій кісточці. Витонченість і вишуканість твору Вазарі характеризує як чудову.

Серія різьблених мініатюр у Museo Civico в Болоньї, безумовно, створена її рукою. Вони були подаровані місту Болонья графом Марсільї, спадкоємцем родини Грассі, перших власників. 11 персикових різьблених кісточок встановлені до хреста з філігранного срібла. Вони оброблені так, щоб було видно обидві сторони кісточок. З одного боку кісточок – 11 апостолів, кожен зі своїм ім'ям та пунктом Апостольського віросповідання; з іншого боку – святі діви, кожна з гаслом, яке уособлює її особливу чесноту або атрибут [35; 171]. Тому її дуже хвалили за тонкість роботи, що вважалася дивом [36; 9]. Герб родини Грассі (бл. 1510–1524 рр.) у вигляді двоголового орла з хрестом із самшиту, срібло, філігрань, литі деталі, гірський кришталь, інкрустований 11 персиковими кісточками (*Рис. 4*), з

вигравіруваними на одному боці Св. Апостолами, з Св. Дівами [10; 19] – з іншого, знаходиться у музеї Середньовіччя [48]. На думку І. Граціані, герб родини Грассі вирізьблений з «неоелліністичною елегантністю, як каменя» [19; 54]. На описаних ядрах, продовжуючи зверху донизу і за годинниковою стрілкою, вирізьблені лицьова сторона – зворотний бік: Св. Петро – Св. Орсола, Св. Лючія – Св. Євангеліст Іоанн, Св. Яків Старший – Св. Сесілія, Св. Фома – Св. Аполлонія, Св. Варфоломій – Св. Юстина, Св. Агата – Св. Фаддей, Св. К'яра – Св. Симон, Св. Матфій – Св. Агнеса, Св. Варвара – Св. Філіпп, Св. Яків Молодший – Св. Маргарита, Св. Андрій – Св. Катерина Олександрійська. У хресті в центрі: (втрачено) Голова Спасителя, в овалі: Св. Доротія – Голова Богородиці (втрачено) в овалі: Св. Павло [19, 64–65]. Оскільки робота Проперції де Россі з дорогоцінними металами не задокументована, І. Граціані висловлює гіпотезу, що оправа могла бути виготовлена ювелірами, братами Дж. і А. Джессі, які працювали з 1511 р. на кардинала А. Грассі [19; 55].

Інша прикраса – золотий кулон із вишневою кісточкою з понад 100 різьбленими головами та діамантами, смарагдами і перлами, розміщений в експозиції музею срібла (палац Пітті, Флоренція, Італія) (Рис. 5) [49]. Як пише К. Бонафеді, Проперція де Россі – неперевершена різьбярка, вирізала вишневу кісточку, яка показана у Галереї Флоренції в кабінеті дорогоцінних каменів № 6, підвішена на нитці № 318 у зеленому емальованому кільці, прикрашеному чотирма діамантами, схрещеними за золотим злитком. На цій маленькій кулі з'являється слава святих і виділяється 65 крихітних голів гідної роботи [10; 19]. Проте І. Граціані відносить дану прикрасу до німецького виробництва XVI ст. [19; 51]. К. П. Ашенгрін висловила припущення «про фламандську чи німецьку руку», знаходила спорідненості з іншими коштовностями закордонного виробництва: вишневою кісточкою «зі 185 головами» в *Grünes Gewölbe* в Дрездені, яка зроблена як підвіска, і двома подібними каменями, які зберігаються в Музеї історії мистецтв у Відні [19; 51; 46].

Як пише Д. Зиндрам, 1 інвентарний опис кунсткамери Дрездена зроблено ще у 1587 р. [4; 8]. В інвентарному описі кунсткамери 1595 р. зазначається, «1 вишнева кісточка, в оправі золотом, на ній 185 облич. Курфюрст Кристіан I Саксонський отримав її у подарунок від К. фон Лоса з Пільніца у році 1589» [4; 65]. Хоча, як показали останні підрахунки, «облич і голів» представників духовенства та світського стану всього 113. Проте автор прикраси в інвентарному описі Грюнес Гевольбе не зазначений, і нині дана прикраса не атрибується ані Л. Проннеру, ані Проперції де Россі [45].

Протягом своєї кар'єри скульпторці Проперції де Россі було доручено працювати в найвідоміших церквах і світських будівлях Болоньї. Зовнішні фризи, капітелі колон, вівтарна арка, барельєфи та мармурові скульптури – все вдалося талановитій скульпторці та живописцю. Серед них слід виділити: церкву Санта Марія дель Бараккано [8, 121; 10, 19; 12, 128, 316; 25, 151; 35, 172; 36, 12–13; 40, 121, 142], базиліку Сан-Петроніо [7, 147; 8, 98–99, 265; 10, 21; 11, 427–428; 16, 188–189; 21, 112; 25, 151; 29, 14; 35, 174; 36, 14–17, 18; 40, 121; 42, 606–607], палаццо Грассі [8, 43–44], палаццо Болоньїні [8, 145–146; 27, 176, 185].

У 1524 р. віце-легат запросив скульпторку прикрасити навіс головного вівтаря в церкві, яку він щойно відновив біля воріт Сан-Стефано. Проперція виконала чудовий екземпляр різьблення періоду Ренесансу з гарним переплетенням фламбо і пташиних голів, фруктів, листя та сфінксів, що увінчує арку вівтаря в церкві Санта Марія дель Бараккано [35; 172].

Кафедральний собор Сан-Петроніо в Болоньї мав бути прикрашеним барельєфами на фасаді. Адміністратори запросили скульпторів міста взяти участь у конкурсі та надіслати зразки своєї майстерності. Це був професійний шанс Проперції. Вона стала першою жінкою-скульпторкою у колі професійних скульпторів-чоловіків. Її «контрольною роботою» був мармуровий бюст графа Г. Пеполі (батька А. Пеполі, голови Фабрики Сан-Петроніо. – О. Г.), який нині знаходиться у першій кімнаті Музею Сан-Петроніо, або барельєф, виявлений у середині минулого століття на віллі Пеполі [35; 173, 13; 376]. Проперція зобразила його воїном із медаллю, достатньо молодого віку, яким милуємося у першій кімнаті Фабрики базиліки Сан-Петроніо. Погляд на бюст і медаль роз'яснює неточність образу. Як пише Дж. Маркетті, граф Г. де Пеполі ніколи не воював; також не видається достовірним, що Проперція ... представила його молодою людиною, а не у досвідченому віці, в якому він помер [29; 8]. А. Саффі пише, що «цей бюст, як бачимо, хоча в обладунках не показує нічого, окрім голови... але разом націлено на жвавість, на вираз певної великодушності, це... дуже гарний твір. ... Він виконаний з майстерним мистецтвом» [36; 15]. Пропозицію Дж. Маркетті з сумнівом сприймає Ф. фон Шоттмюллер, зазначаючи, що портретний бюст (інв. 314; каррарський мармур, 42x29 см) походить із резиденції Пеполі під час купівлі в 1875 р. (для Королівського музею Берліну, нині *Altes Museum Berlin*. – О. Г.). Нині бюст, що зберігається в музеї базиліки Сан-Петроніо, вважається роботою невідомого скульптора [19; 70].

Також Проперція зробила кілька скульптур для порталу західного фасаду собору Сан-Петроніо в Болоньї. Її барельєфи в музеї Сан-Петроніо зображають візит цариці Савської до царя Соломона та

сюжет Йосифа і дружини Потіфара. На першому барельєфі бачимо царя, який сидить на троні, його охоронців та людей навколо нього. Одна з фігур барельєфу стоїть на колінах біля його ніг, пропонуючи рукоділля. Цариця Савська та її служниці шанобливо стоять осторонь [35; 174, 36; 16–17]. Р. Боргіні високо оцінює майстерність Проперції: «На фасаді Сан-Петроніо в Болоньї є майстерна мармурова картина її руки, на якій зображено історію Йосифа в Єгипті, коли залишаючи плащ, він рятується від благань і пасток закоханої жінки; і на цьому ж фасаді також нею зроблені два мармурові Ангели з поступовим рельєфом, старанно виконані» [11; 427–428].

Як зазначає А. Саффі, професор Якопо Де Марія [36; 15]... зробив ретельне спостереження, що лише два барельєфи, згідно з міркуваннями мистецтва, можна вважати, належать Проперції; тобто Йосифа, а другий – поруч із царицею Савською, яка приходить до Соломона. І справді добре вдивляючись усередину цих двох барельєфів, бачимо обличчя, кінцівки тіла, лінії волосся та візерунки одягу, що зберігають між собою однорідність, яку не можна впізнати у двох інших [36; 15–16]. Сучасною історіографією сюжет і назву барельєфу змінено на «Дружина Потіфара звинувачує Йосифа» (Рис. 7) [19; 23].

Проперція та її батько Йеронімі де Рубеїс були парафіянами церкви Св. Йосифа в Болоньї [39; 80]. Тому, на мою думку, образ святого Йосифа, який супроводжував скульпторку з дитинства під час меси та причастя в церкві, обраний нею не випадково [3; 52]. Барельєф на біблійну історію про Йосифа та дружину Потіфара (Рис. 6, 8) нагадує про перемогу праведного єврейського раба Йосифа над пристрасною дружиною начальника охорони Потіфара, єгиптянина, перемогу цнотливості чоловіка над чуттєвістю і переслідуваннями з боку заміжньої жінки, перемогу молитви до Бога над наклепами (Буття 39: 7–21). Йосиф відвертається від спокусниці, яка, сидячи на краю дивану з балдахіном, намагається затримати чоловіка рукою за плащ, що майорить (Рис. 6, 8). Картина відображає природні, енергійні рухи та дії, але без насильства та викривлення. Жести витончені, гармонія лінії не порушена. Зрозуміло, що Проперція вивчала класичні моделі [35; 174].

Л. Чиконьяра пов'язує сюжет барельєфу з особистим життям скульпторки, яка тоді була закохана в прекрасного юнака (Антоніо Галеаццо ді Наполеоне Мальвазія. – О. Г.), який мало піклувався про неї. Проперція висвітлила цю дивну тему, в якій мала намір натякати на своє нещастя і на невдячність коханого юнака: таким чином вона, здавалося, частково видихнула свою сильну пристрасть [16; 188]. Проте А. Саффі не ототожнює особисте життя авторки з сюжетом барельєфу та вважає, що на ньому було зображено Йосифа через спалах душі; ... і напевно чи жінка такого таланту і тієї слави, якою була Проперція, хотіла зробити з себе видовище публічної провини [36; 17]. Скульптор А. Канова «захоплювався її нечисленними скульптурами, що залишилися» [19; 38]. В. Фортунаті порівнює генезу та іконографію барельєфу де Россі з картинами Дж. Романо (VII склепіння лоджій Рафаеля), втраченим циклом Кавалліні у San Paolo fuori le Mura, гравюрою М. Раймонді «Йосиф та дружина Потіфара» (Альбертіна, Відень) [19, 18; 43]. Проперція глибоко роздумувала над стилістичними особливостями римської манери, зокрема виявила знання фрески подібного сюжету, написаної Дж. Романо у VII склепінні лоджій Рафаеля, точніше, дослідження його гравюри, зробленої в ті роки М. Раймонді. Для підтвердження гіпотези можна згадати примітки біографії Вазарі, в яких історик з Ареццо, щоб надати похвалу Проперції, вказує на «деякі її рисунки, зроблені пером, і скопійовані з творів Рафаелло да Урбіно», визначивши, як «дуже гарні» [19; 18]. Але не тільки культура рафаелеска впливає з анімаційного сценарію барельєфу. Застосовуючи моделі рафаелеска до децентралізованої фігури Йосифа, який тікає у відчайдушній цнотливості, Проперція ставить у центр сцени владну агресію жінки, чия «палка пристрасть» формує андрогінний образ, маленькі груди, показані через широке декольте, руки, одна з яких тягнеться, щоб схопити юнака, відповідають м'язистим рукам Мікеланджело [19; 20].

У 1965 р. М. Ч. Дюпре атрибутувала Проперції інший барельєф «Дружина Потіфара звинувачує Йосифа» (Рис. 7), яку да Давіа приписував Н. Тріболо (1834 р.) та да Супіно приписував А. Аспертіні (1914 р.), як «стилістичне співвідношення з барельєфом» «Цнотливість Йосифа», певною роботою скульпторки» [19; 23]. Ще раніше, у 1830 р., А. Саффі писав про атрибуцію даних 2 барельєфів руці Проперції, ґрунтуючись на визначенні Якопо Де Марія [36; 15].

Фабрика базиліки Сан-Петроніо доручила Мадонні Проперції де Россі виконати кілька мармурових скульптур. Вазарі високо оцінює її скульптури: «Вона також зробила двох ангелів у сильному рельєфі та красивих пропорціях, які тепер, хоча й проти її бажання, можна побачити в одній будівлі» [41; 173]. Й. фон Зандрарт зазначає, що «вона створила двох великих ангелів» [37; 203]. Поряд із творами Н. Тріболо, з великим вітварним зображенням Ассунти в Сан-Петроніо, були два ангели, що моляться, роботи Проперції де Россі (Рис. 9), у моделях Тріболо голів фігур є рефлексія Мікеланджело, що суперечить витягнутому візерунку тіл у традиції еміліана парміджаніно та витонченості драпірування. Як пише А. Вентурі, вплив Н. Тріболо залишається зовнішнім і скульпторка продовжує пластичну традицію

А. Ломбарді в мармурі з сумнівними результатами. Такі ж візерунки можна знайти в двох видовжених статуях пророків (*Рис. 10*) у Сан-Петроніо ... [42; 602–607]. Хоча рельєф та скульптури ангелів вважалися чудовими, за роботу їй заплатили мало.

Згідно з В. Фортунаті та І. Граціані, *лише три роботи атрибутовані Проперції де Россі новітньою історіографією*: дві мармурові панелі у музеї Сан-Петроніо та герб-релікварій родини Грассі, що зберігається у музеї Середньовіччя у Болоньї (*Рис. 4, 6, 7, 8*) [30]. Точно невідомо, яка частина робіт на великому західному фронтоні Сан-Петроніо була доручена Проперції де Россі, і реєстри фабрики не дуже допомагають. Однак вони містять такі записи: «1525 р., 18 січня Мадонні Проперції ді Руссі, 21 ліра за роботу, за скульптуру для дверей» [19; 80–83]. «1525 р., 22 липня – Мадонні Проперції де Руссі 11 лір за виконану нею скульптуру Сибілу в мармурі» [19; 80–83; 35, 174]. «1525 – 21 жовтня – 3 ліри, 13 сольді Б. да Мілано «за один модуль, виготовлений Проперцією де Россі» [21, 112; 42, 603]. «1526 р., 1 січня – у бухгалтерській книзі рахунків базиліки Сан-Петроніо є звітка про платіж... А. М. Ніколо Тріболо 5 лір за дві моделі, які він зробив за Проперцією де Россі» [42; 188–189]. «1526 р., 24 березня – Мадонні Проперції де Руссі (у Мандатах написано латиною – *Propertie de Rubeis*. – О. Г.) нарахування 3 ліри, 13 сольді за моделі, виготовлені для скульптора Альфонсо» (Ломбарді. – О. Г.) [19; 81–83]. «1526 р., 20 липня – Мадонні Проперції, 40 лір та 3 сольді за решту двох Сибіл, одного Ангела та чотири картини» [19; 82–83, 35; 174].

Проперцію переслідував підлий і ревнивий художник А. Аспертіні, який ганив її перед адміністраторами Сан-Петроніо і спричинив зниження ціни за її роботу; і через це вона відмовилася від скульптури і взялася за гравюру на міді, що зробила з великою досконалістю [11, 428; 35, 180; 36, 10].

Болонський мистецтвознавець К. Ч. Мальвазія поважав скульпторку Проперцію Россі, друга його прадіда Антона Галеаццо ді Наполеоне Мальвазія [18; 148–151, 158], називаючи її «доброчесною чи доброю, якою вона була» [28; 111]. Вазарі розмістив портрет Проперції у життєписах (*Рис. 11*), уточнивши, що його надали йому художники, які були її близькими друзями [41; 173]. Ймовірно портрет був написаний її другом і вчителем М. Раймонді. Вазарі міг бути особисто знайомим з Проперцією, оскільки у 1530 р. був у Болоньї, де з нагоди коронації Карла V споруджувалися розписні тріумфальні арки. Він працював як художник-декоратор, йому допомагали Триболо, Бандінеल्ली [2; 19, 9–10].

Як зауважує Р. Боргіні, слава талановитої жінки поширилася по всій Італії і, нарешті, досягла папи Климента VII, який відразу після коронації імператора Карла V у Базиліці Сан-Петроніо в Болоньї поцікавився нею, але дізнався, що сталося цього дня [11; 428]. Проперція де Россі, обдарована скульпторка і художниця, померла 24 лютого 1530 р. Вона похована на цвинтарі церкви Марія делла Віта при лікарні Морте. *Згідно з нотаріальними архівами, Проперція де Россі не залишила заповіту* [39; 77]. Вазарі співчуває молодій жінці через передчасну смерть, використовуючи епітет «нещасна жінка» [41; 173]. Проте даний епітет стосується дочасної смерті Проперції де Россі, а не її майнового становища, як часто пишуть науковці. О. М. Тоселлі натякає на просту здогадку про недугу Проперції – чуму [39; 135]. Могила скульпторки невідома. Але її образ надихав її друзів, художників, граверів, скульпторів, поетів, письменників, які увічнили її в своїх творах [22; 34–35]. Бюст Проперції з теракоти, зроблений у 1680–1690 рр. скульптором Будинку Фіббіа, нині перебуває у Музеї історії Болоньї в Палаццо Пеполі, Музеї міста (*Рис. 12*) [50].

Наукова новизна полягає в авторській методиці аналізу творів образотворчого мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також у розгляді генези та іконографії художньої творчості Проперції де Россі у стилістиці М. Раймонді, Рафаеля, Мікеланджело, що породжує нову культурну реальність. Результати проведеного дослідження не тільки надають інформацію щодо стереотипів соціуму певної історичної доби, але й дають вихід на «авторську особистість» скульпторки. Авторкою статті заперечено поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

Висновки. Отже, підсумовуючи результати дослідження, можна зробити висновок, що соціалізація жінки скульпторки в культурі чинквеченто Болоньї відбувалася складніше, ніж чоловіка. Значний вплив на культурний розвиток Болоньї і жінок-мисткинь здійснював Болонський університет (1088 р.), у якому дозволялося вчитися жінкам. Видавництва при університеті заохочували роботу груп мініатюристів ще у XIII–XIV ст., серед яких були жінки-мініатюристки. Більш успішною у професії мисткині могла стати черниця у монастирі, або донька художника у майстерні батька. Вдома жінці дозволяли брати уроки рисування і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед нобілітету, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки. Твори італійської скульпторки Проперції де Россі уособлювали філософію її жіночого мистецтва, пов'язаного з релігійною тематикою [3; 53]. Завдяки співпраці Проперції де Россі з різними художниками, зокрема Б. да Мілано,

А. Ломбарді, Н. Тріболо, які обмінювалися ідеями, взаємодіяли між собою, вони досягали творчих результатів на будівельних майданчиках Болоньї. Втім соціальний статус Проперції де Россі (Рис. 1, 11, 12), видатної скульпторки, художниці, мініатюристики та граверки підвищувався і наближався до соціального статусу гуманістичної інтелігенції, ніж до статусу ремісниці. Зразки жіночого мистецтва, запропоновані в статті, можуть слугувати яскравим прикладом професійних знань, умінь і навичок жінки як мисткині. Її підвладні будь-які напрями в мистецтві Ренесансу, скульптурі, живописі, гравюрі. На тлі культурних реалій того часу цей феномен можна вважати показником парадигмальних змін у суспільній свідомості щодо соціальної значимості обдарованої болонської скульпторки.

Список використаної літератури

1. Больнов О. Ф. Філософська антропологія та її методичні принципи. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями*. Хрестоматія; пер. з нім. А. Гордієнка; упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ : Ваклер, 1996. С. 96–111.
2. Вазари Джорджо. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*; пер. с ит. А.Г. Габричевского и А. И. Венедиктова. Москва : Альфа-книга, 2008. 1278 с.
3. Гончарова О. М. Філософія жіночого мистецтва Проперції де Россі у ранньомодерній Болоньї. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність*: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., 25-26 берез., 2021 р. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 49–54. URL: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Zbirnyk_Filosofiya-podiyevoyi-kultury-2021.pdf
4. Зиндрам Д. Сокровища дрезденського музею «Грюнес Гевельбе». Лейпциг : E. A. Seeman Verlag, GmbhN&Co; Крань : Gorenjski Tisk storitve, 2013. Изд. 2. 178 с.
5. Іваницька Л. В. Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство». *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія «Історія»*, 2018. 4 (139). С. 35–41.
6. Романенкова Ю. В. Ампула жінчини в искусстве: создатель, муза, злой гений. *Научный альм.* Тамбов : ООО «Консалтинговая компания Юком», 2015. № 7 (9). С. 1458–1462.
7. Alidosi Giovanni Nicolò Pasquali. *Istruzione delle cose notabili della citta di Bologna, & altre particolari; con tutte le memorie antiche, che si ritrouano nella citta, e conta, et alcune altre cose curiose*. Bologna : per Nicolo Tebaldini, 1621. 226 p.
8. Bianconi Girolamo. *Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame*. Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.
9. Bluestone N. H. The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts*. Ed. by Natalie Harris Bluestone. London and Toronto: Associated University Press. 1995. pp. 38–46.
10. Bonafede Carolina. *Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p. pp. 13–22.
11. Borghini Raffaello. *Il riposo*. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p.
12. Bosi Giuseppe. *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee ...* Bologna: Tip. Chierici da san Domenico, 1853. Vol. I. 400 p.
13. Bullart Isaac. Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel, ...; [Divisée En Deux Tomes] (Band 1). Paris, 1682. P. 375–377.
14. Chadwick Whitney. *Women, Art, and Society*; foreword and epilogue of Flavia Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.
15. *Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da Emilio Santarelli, scultore. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi*. Florence, 1870. Retrieved from: [https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?aut=De+Rossi+Properzia&auts=autografi&autr=\(accessed 09.04.2021\)](https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?aut=De+Rossi+Properzia&auts=autografi&autr=(accessed 09.04.2021)).
16. Cicognara Leopoldo. *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per seuire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*. Venezia: Nella tipografia Picotti, 1816. Vol. II. 650 p.
17. De 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.
18. Fantuzzi Giovanni. *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte*. Bologna: Nella stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1786. Tomo V. 392 p.
19. Fortunati Vera Pietrantonio, Irene Graziani. *Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*. Bologna: Editrice Compositori, 2008. 127 p.
20. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 2016. Vol. 10, No. 2. P. 5–43.
21. Gatti Angelo. *La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche*. Bologna: Regia Tipografia, 1889. 142 p.
22. Giordani Gaetano. *Guida per la Pontificia accademia di belle arti in Bologna*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.
23. Giordani Gaetano. *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V*. Bologna: Publisher tip. «alla Volpe», 1842. 202 p.
24. Goncharova Olena. Women Artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural Studies discourse. *Integration of traditional and innovation processes of development of modern science: collective monograph*; ed. by

authors. 1st ed. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2020. 340 p. P. 230–280. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13>

25. Guidicini Giuseppe di Gio. Battista. *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*. Opera divisa in Quattro Volumi. Bologna: Tipografia dei Compositori, 1870. Include già le correz. di L. Breventani, «Supplemento alle Cose Notabili ...», 1908. Vol. III. 338 p.

26. Jacobs Fredrika H. The construction of a life: Madonna Properzia De' Rossi 'Schultrice' Bolognese, *Word & Image*, 1993. 9:2, 122–132, DOI: <https://doi.org/10.1080/02666286.1993.10435481>.

27. Malaguzzi Valeri, Francesco. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*. Bologna : Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1899. 450 p.

28. Malvasia Carlo Cesare. *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*. Bologna : Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. Parte I, II, III. 416 p.

29. Marchetti Giovanni. *Il ritratto del Conte Guido De' Pepoli scolpito da Properzia De' Rossi, memoria*. Bologna : Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, 1842. 16 p.

30. Massimo Giansante. Properzia de' Rossi. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2017. Vol. 88.

31. Murphy, Caroline Patricia. *Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna*. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.

32. Nochlin Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. P. 22–39.

33. Nochlin Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Introd. by Catherine Grant. 50 anniversary ed. London : Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.

34. Perkins, Charles Callahan. *Italian sculptors: being a history of sculpture in northern, southern, and eastern Italy*. London : Longmans, Green, and Co, 1868. 326 p.

35. Ragg, Laura Marie Roberts. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p.

36. Saffi Antonio. *Della vita, e delle opere di Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830*. Bologna : tip. della Volpe, 1832. E-library, 2011. 21 p.

37. Sandrart Joachim von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L'Academia Todesca della architettura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. [1], 2. 388 s.

38. Thalmann Jacqueline. *Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford*. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *Artherstory*, March 9, 2021.

39. Toselli, Ottavio Mazzoni. *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria*. Bologna : Publisher pei tipi di A. Chierici, 1875. T. II. 611 p.

40. Valery, Antoine Claude Pasquin. *Bologne, Ferrare, Modene, Reggio, Parme, Plaisance et leurs environs*. Bruxelles: Societe Belge e Librairie Hauman et C, 1842. 290 p.

41. Vasari Giorgio. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. 1016 p. pp. 171–174. Retrieved from: <https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568> (accessed 15.03.2021).

42. Venturi Adolfo. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana*. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. Vol. X. Parte I. 852 p. P. 602–607.

43. Albertina, Vienna, Austria. Retrieved from: <https://www.albertina.at/sammlungen/zeichnung-druckgrafik/> (accessed 20.02.2021).

44. British museum, London, Great Britain. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1910-0708-2 (accessed 03.02.2021).

45. Grünes Gewölbe Museum. Retrieved from: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117609> <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117611> (accessed 24.12.2021).

46. Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich. Retrieved from: www.khm.at/de/object/22900bf8fb/ (accessed 24.12.2021).

47. National Museum of Women in the Arts. Retrieved from: <https://nmwa.org/> (accessed 12.12.2020).

48. Museo Civico Medievale, Bologna, Italy. Retrieved from: https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179873 (accessed 22.01.2021).

49. Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Florence, Italy. Retrieved from: <http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1410575/http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccdaut/1388397/> (accessed 15.01.2021).

50. Museo della Storia di Bologna a Palazzo Pepoli, Musei nella Città. Retrieved from: <https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/1671> (accessed 13.12.2021).

51. Museo di San Petronio, Bologna, Italy. Retrieved from: <https://www.basilicadisanpetronio.org/basilica/san-petronio-curiosities/properzia-de-rossi/> (accessed 22.01.2021).

References

1. Bolnov O. F. *Filosofska antropohiia ta yii metodychni pryntsyipy*. Suchasna zarubizhna filosofiia. Techii i napriamy. Khrestomatiia; per. z nim. A. Hordienka; uporiad. V. V. Liakh, V. S. Pazenok. Kyiv : Vakler, 1996. S. 96–111. (ukrainskoiu).

2. Vazari Dzhordzho. *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh*; per. s it. A. G. Gabrichevskogo i A. I. Venediktova. Moskva : Al'fa-kniga, 2008. 1278 s. (na russkom).

3. Goncharova O. M. *Filosofia zhinochoho mystetstva Propertsii de Rossi u rannomodernii Boloni. Filosofii podiivoi kultury: istoriia ta suchasnist: zb. mat. Vseukr. nauk.-prakt. konf. 25-26 bereznia 2021 r. Kyiv : KNUKiM, 2021. S. 49–54.* URL: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Zbirnyk_Filosofiya-podiyevoiy-kultury-2021.pdf (dostup 26.03.2021). (ukrainskoiu).
4. Zindram D. *Sokrovishcha drezdenskogo muzeya «Gryunes Gevel'be».* Leyptsig: E. A. Seeman Verlag, GmbhH&Co; Kran': Gorenjski Tisk storitve, 2013. Izd. 2. 178 c. (na russkom).
5. Ivanytska L. V. *Zhyttievyi shliakh ta tvorchist Propertsii de Rossi v kruhoverti poniat «serednovichna zhinka», «mystetstvo», «suspilstvo».* Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Serii Istorii, 2018. 4 (139). S. 35–41 (ukrainskoiu).
6. Romanenkova Yu. V. *Amplua zhenshchiny v iskusstve: sozdatel', muza, zloy geniy.* Nauchnyy al'manakh. Tambov: OOO «Konsaltingovaya kompaniya Yukom», 2015. № 7 (9). S. 1458–1462 (na russkom).
7. Alidosi, Giovanni Nicolò Pasquali. *Istruzione delle cose notabili della citta di Bologna, & altre particolari; con tutte le memorie antiche, che si ritrouano nella citta, e conta, et alcune altre cose curiose.* Bologna: per Nicolo Tebaldini, 1621. 226 p.
8. Bianconi Girolamo. *Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame.* Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.
9. Bluestone N. H. *The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts.* Ed. by Natalie Harris Bluestone. London and Toronto: Associated University Press. 1995. P. 38–46.
10. Bonafede Carolina. *Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi.* Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p. P. 13–22.
11. Borghini Raffaello. *Il riposo.* Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p.
12. Bosi Giuseppe. *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee ...* Bologna: Tip. Chierici da san Domenico, 1853. Vol. I. 400 p.
13. Bullart, Isaac. *Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel, ...; [Divisée En Deux Tomes] (Band 1).* Paris, 1682. P. 375–377.
14. Chadwick Whitney. *Women, Art, and Society; foreword and epilogue of Flavia Frigeri.* 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.
15. *Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da Emilio Santarelli, scultore. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi.* Florence, 1870. Retrieved from: <https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?aut=De+Rossi+Properzia&auts=autografi&autr=> (accessed 09.04.2021).
16. Cicognara Leopoldo. *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per seuire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt.* Venezia: Nella tipografia Picotti, 1816. Vol. II. 650 p.
17. De 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.
18. Fantuzzi Giovanni. *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte.* Bologna: Nella stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1786. Tomo V. 392 p.
19. Fortunati Vera Pietrantonio, Irene Graziani. *Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V.* Bologna: Editrice Compositori, 2008. 127 p.
20. Garrard Mary D. *The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal,* 2016. Vol. 10, No. 2. P. 5–43.
21. Gatti Angelo. *La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche.* Bologna: Regia Tipografia, 1889. 142 p.
22. Giordani Gaetano. *Guida per la Pontificia accademia di belle arti in Bologna.* Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.
23. Giordani Gaetano. *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V.* Bologna: Publisher tip. "alla Volpe", 1842. 202 p.
24. Goncharova Olena. *Women Artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural Studies discourse. Integration of traditional and innovation processes of development of modern science: collective monograph; edited by authors.* 1st ed. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2020. 340 p. P. 230–280. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13>
25. Guidicini Giuseppe di Gio. Battista. *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati.* Opera divisa in Quattro Volumi. Bologna: Tipografia dei Compositori, 1870. Includ. già le correz. di Luigi Breventani, «Supplemento alle Cose Notabili ...», 1908. Vol. III. 338 p.
26. Jacobs Fredrika H. *The construction of a life: Madonna Properzia De' Rossi 'Schultrice' Bolognese, Word & Image,* 1993. 9:2, 122–132, DOI: <https://doi.org/10.1080/02666286.1993.10435481>
27. Malaguzzi Valeri, Francesco. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento.* Bologna: Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1899. 450 p.
28. Malvasia, Carlo Cesare. *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi.* Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. Parte I, II, III. 416 p.
29. Marchetti Giovanni. *Il ritratto del Conte Guido De' Pepoli scolpito da Properzia De' Rossi, memoria.* Bologna: Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, 1842. 16 p.
30. Massimo Giansante. *Properzia de' Rossi. Dizionario Biografico degli Italiani,* 2017. Vol. 88.

31. Murphy Caroline Patricia. *Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna*. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.
32. Nochlin Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. P. 22–39.
33. Nochlin Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Introd. by Catherine Grant. 50 anniversary ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.
34. Perkins, Charles Callahan. *Italian sculptors: being a history of sculpture in northern, southern, and eastern Italy*. London: Longmans, Green, and Co, 1868. 326 p.
35. Ragg, Laura Marie Roberts. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p.
36. Saffi Antonio. *Della vita, e delle opere di Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830*. Bologna: tip. della Volpe, 1832. E-library, 2011. 21 p.
37. Sandrart Joachim von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L'Accademia Todesca della architettura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. [1], 2. 388 s.
38. Thalmann Jacqueline. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *Artherstory*, March 9, 2021.
39. Toselli, Ottavio Mazzoni. *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria*. Bologna: Publisher dei tipi di A. Chierici, 1875. T. II. 611 p.
40. Valery, Antoine Claude Pasquin. *Bologne, Ferrare, Modene, Reggio, Parme, Plaisance et leurs environs*. Bruxelles: Societe Belge e Librairie Hauman et C°, 1842. 290 p.
41. Vasari Giorgio. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. 1016 p. P. 171–174. Retrieved from: <https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568> (accessed 15.03.2021).
42. Venturi Adolfo. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana*. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. Vol. X. Parte I. 852 p. P. 602–607.
43. Albertina, Vienna, Austria. Retrieved from: <https://www.albertina.at/sammlungen/zeichnung-druckgrafik/> (accessed 20.02.2021).
44. British museum, London, Great Britain. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1910-0708-2 (accessed 03.02.2021).
45. Grünes Gewölbe Museum. Retrieved from: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117609> (accessed 24.12.2021).
46. Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich. Retrieved from: www.khm.at/de/object/22900bf8fb/ (accessed 24.12.2021).
47. National Museum of Women in the Arts. Retrieved from: <https://nmwa.org/> (accessed 12.12.2020).
48. Museo Civico Medievale, Bologna, Italy. Retrieved from: https://bcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179873 (accessed 22.01.2021).
49. Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Florence, Italy. Retrieved from: <http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1410575/> <http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccdaut/1388397/> (accessed 15.01.2021).
50. Museo della Storia di Bologna a Palazzo Pepoli, Musei nella Citta. Retrieved from: <https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/1671> (accessed 13.12.2021).
51. Museo di San Petronio, Bologna, Italy. Retrieved from: <https://www.basilicadisanpetronio.org/basilica/san-petronio-curiousities/properzia-de-rossi/> (accessed 22.01.2021).

UDC 130.2:7.041:7.044.

**PHENOMENON OF WOMEN'S ART SCULPTRESS PROPERZIA DE ROSSI
IN THE CINQUECENTO CULTURE IN BOLOGNA**

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)

On the basis of the anthropocentric approach to the analysis of visual self-presentations of Properzia de Rossi in the works of sculpture, which are also the means of cognition the essence of the personality, artistic creativity is presented as a phenomenon of Cinquecento culture in Bologna. The study not only provides information about the «author's personality» of the sculptress Properzia de Rossi of Bologna, but also give the understanding of the stereotypes of society of a certain historical era. When writing the article, a set of methods of historical research was used: biographical, historical-chronological, historical-comparative. Iconographic and iconological methods are added to them. Scientific novelty lies in the author's methodology of analysis of works of visual (fine) arts in terms of anthropocentric approach, as well as in the genesis and iconography of the works of Properzia de Rossi in the style of Marcantonio Raimondi, Raphael, Michelangelo, which were generating new cultural reality. The author of the article denies the common stereotype about the secondary nature of art created by women. It is established that the socialization of a female sculptor in the Cinquecento culture in Bologna was more difficult than a man. The cultural development of Bologna and women artists were significantly influenced by the University of Bologna (1088 year), where women were allowed to study. It turned out that a nun in a convent or the artist's daughter in her father's studio could have been more successful in the artist's profession. At home, the woman was allowed to take

drawing, painting and carving lessons, but when it became her profession, she needed marketing, commercialization of her art, looking for clients and patrons among the nobility, overcoming their skepticism and getting paid less than male artists. The works of the Italian sculptress Properzia de Rossi embodied the philosophy of her women's art related to religious themes. The social status of Properzia de Rossi, an outstanding sculptress, artist, talented miniaturist and engraver, increased and came to the social status of the humanistic intellectuals than to the artisan of the Cinquecento culture in Bologna.

Key words: Properzia de Rossi, sculptress, miniaturist, engraver, Italian culture, female sculptor, Renaissance, Cinquecento, M. Raimondi, Raphael, Michelangelo, A. Lombardi, N. Tribolo, A. Galeazzo Malvasia, G. Vasari, Grassi coat of arms, bas-relief, Basilica of San Petronio, Church of Santa Maria del Baraccano, Palazzo Salina – Amorini – Bolognini.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Рис. 1. M. PROPERTIA DE RVBEIS. SCVL. BONON. Мадонна Проперція де Рубеїс. Скульптор. З Болоньї. *Лита бронзова медаль, аверс, XVII ст., Італія.* Британський музей, Лондон, Великобританія, Інв. ном. 1910,0708.2. © The Trustees of the British Museum [44].



Рис. 2. Проперція де Россі? Рисунок у книзі Джорджо Вазарі «*Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*». Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. p. 1016. Бібліотека університету Бригам Янг, бібліотека Гарольда Б. Лі, Прово, США [41, 1016].



Рис. 3. Атрибуовано Проперція де Россі. *Рисунок скульптурного орнаменту пером і світло-коричневою тушшю.* Картинна галерея Крайст-Черч, Оксфорд, Великобританія [38].



Рис. 4. Проперція де Россі. *Герб родини Грассі.* ор. 1510-1524. 39 см x 22 см, інв. ном. 2135. Середньовічний музей (Civico Medievale), Болонья, Італія [48].



Рис. 5. Проперція де Россі.
Підвіска, вирізьблена з кісточки вишні. 1520–1530 рр.
Музей срібла (Museo degli Argenti), палац Пітті, Флоренція,
Італія. Інв. ном. 00646610 [49].



Рис. 6. Проперція де Россі. *Йосиф і дружина Потіфара*,
бл. 1525–1526.
Мармур, 53,5х54 см.
Музей базилики Сан-Петроніо, Болонья, Італія [51].



Рис. 7. Проперція де Россі. *Дружина Потіфара звинувачує Йосифа*, бл. 1525–1526 рр. Мармур, 53х54 см. Музей базилики Сан-Петроніо, Болонья, Італія [51].

Рис. 8. Проперція де Россі. *Йосиф і дружина Потіфара*,
бл. 1525–1526.
Мармур, 53,5х54 см. Музей базилики Сан-Петроніо, Болонья, Італія [51].



Рис. 9. Проперція де Россі. *Ангели, що моляться*. бл. 1525–1526 рр. Базилика Сан-Петроніо, внутрішні двері фасаду, Болонья, Італія. У книзі Адольфо Вентури 'La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte italiana*'. Vol. X. Parte I. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. p. 605. Бібліотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [42, 605].

Рис. 10. Проперція де Россі. *Пророки*. бл. 1525–1526 рр. Базилика Сан-Петроніо, внутрішні двері фасаду, Болонья, Італія. У книзі Адольфо Вентури 'La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte italiana*'. Vol. X. Parte I. Milano: Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. p. 605. Бібліотека Дослідницького інституту Дж. Пола Гетті, Лос Анджелес, США [42, 605].



Рис. 11. *Портрет Проперції де Россі*. Гравюра у книзі Джорджо Вазарі "Vita di Madonna Propertia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*". Firenze: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. 1016 p. p. 171. Бібліотека університету Бригам Янг, бібліотека Г. Б. Лі, Прово, США [41, 171].



Рис. 12. *Бюст-портрет Проперції де Россі*. Скульптор будинку Фіббіа. Теракота. Бл. 1680–1690. 105x70x40 см. Инв. ном. F32503. Propertia Ross [...]. Christopho Filia [...]. Obiit M[...]. Музей історії Болоньї в Палаццо Пеполі, Музей міста, Болонья, Італія [50].

УДК 655.3.066.32(438) «1907/1913»:725.96(477.43)

ВИДИ ОБОРОННОЇ АРХІТЕКТУРИ ПОДІЛЛЯ НА ПОШТОВИХ ЛИСТІВКАХ ПОЛЬСЬКОГО ТОВАРИСТВА КРАЄЗНАВЧОГО (1907–1913 рр.)**Паур Ірина Василівна** – кандидат історичних наук, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва,Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка,
м. Кам'янець-Подільський<https://orcid.org/0000-0002-5998-8274><https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.490>

iryna.paur@kpmu.edu.ua

Проаналізовано іконографію поштових листівок Польського товариства краєзнавчого, виданих до Першої світової війни. З'ясовано, що товариство популяризувало подільські краєвиди на поштівках із метою утвердження історико-культурної спадщини «східних кресів» як національного надбання польського народу. Визначено, що упродовж 1907–1913 рр. види оборонної архітектури Поділля були представлені в серії поштівок «Польські замки» (фортеці в Кам'янці-Подільському, Меджибожі, руїни замків у Жванці, Панівцях, Пиляві, Зінькові) та «Поділля» (Кам'янець-Подільська фортеця). З'ясовано, що в основі композиції лицьового боку поштівок цих серій були світлини К. Кульвіча та М. Грейма, а їх художнє оформлення здійснював М. Вишніцький. Проаналізовано тексти історичних довідок на адресному боці поштівок.

Ключові слова: поштова листівка, Польське товариство краєзнавче, фортеця, замок, Поділля, історична довідка.

Постановка проблеми. На початку ХХ ст. поштові листівки, створені на межі поштової та видавничої справи, мистецтва, міжлюдської комунікації і краєзнавчої діяльності, були багатограним соціокультурним явищем, а їх дослідження сприяє аналізу окремих аспектів історії суспільної свідомості. Усвідомлювали потенціал поштівок члени Польського товариства краєзнавчого (далі – ПТК), які видавали поштові листівки з видами пам'яток «східних кресів», відносячи їх до національного надбання польського народу, з метою популяризації та збереження історико-культурної спадщини краю в контексті політики зміцнення держави, згуртування нації та об'єднання земель.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Кореспондент ПТК «Земля» А. Чарновський на сторінках часопису проаналізував поштівки, видані ПТК упродовж 1907–1951 рр., зокрема політику видавництва, тематику, графічне оформлення тощо [10]. Діяльність ПТК у сфері збереження пам'яток історії та культури на західноукраїнських землях у 1920–1930-х рр. дослідила Н. Заставецька [2].

У 2007 р., до 100-річчя заснування ПТК, Р. Кречманський у Варшаві [8] та Б. Дунін-Вільчинський і В. Ковальський у Любліні [6] опублікували два альбоми-каталоги поштівок, виданих товариством. У першому альбомі поштові листівки згруповані за темами «Сучасні кордони Польщі» та «Креси Речі Посполитої», а види оборонної архітектури Поділля представлено в підрозділі другої теми – «Замки кресові» [8; 118–131]. У другому – поштівки 1907–1950 рр. розміщено серіями у хронологічній послідовності, а види оборонної архітектури Поділля подано в I (1907), II (1908), IV (1910), VI (1913) серіях «Польські замки» та «С: Поділля» (1908) [6; 3, 14, 15, 16–20, 45, 46].

Мета роботи – проаналізувати іконографію поштових листівок ПТК, виданих до Першої світової війни, та визначити види, що популяризували оборонну історико-культурну спадщину Поділля.

Вклад основного матеріалу. ПТК створено в жовтні 1906 р. у Варшаві. В його структурі діяли профільні комісії та секції, організовано бібліотеку, налагоджено видавництво щотижневого спеціалізованого журналу «Земля» (з січня 1910 р.) [2; 276–277]. У лютому-березні 1910 р. на сторінках часопису опубліковано краєзнавче дослідження Я. Варнківни «На колишньому кордоні», у якому проаналізовано історію Кам'янця-Подільського від найдавніших часів до поділу Речі Посполитої (№ 9, 10), описано пам'ятки історико-культурної спадщини Старого міста і Нового плану (№ 10, 11), особливості міського ярмарку в День св. Яна (№ 11). Публікація проілюстрована видами міста: рисунками – «Фрагмент замку Кам'янецького» (З. Станкевичівна), «Башта Баторія», «Таблиця над брамою Башти Баторія», «Щит мінарету в Кам'янці» (М. Вишніцький), фотографіями членів товариства – «Силует Кам'янецького замку», «Брама Руська в Кам'янці» (М. Вишніцький), «Кам'янецький замок» (К. Кульвіч) та фотографіями з колекції ПТК – «Залишки Польської Брама в Кам'янці», «Яр Смотрича і Новий міст в Кам'янці», «Стара церква на Карвасарах», «Кам'янецький замок до 1876 р.», окремі з яких уже були видані ПТК на поштових листівках [9].

Видавнича діяльність була одним з основних занять ПТК. До складу профільної комісії входили З. Глогер, О. Яновський, В. Врублевський, М. Вишніцький та ін. Вони організовували видання путівників,

періодики, поштівки, а їх розповсюдженням займалося як центральне керівництво організації, так і регіональні відділення. Так, упродовж 1907–1915 рр. товариство видано 36 серій поштівки по 2 тис. примірників. Вартість однієї поштівки становила 5 коп., для членів товариства була передбачена знижка 10% на купівлю однієї поштівки та 20% – серії [10; 210].

Серед пріоритетних були краєвиди колишніх регіонів Речі Посполитої з метою патріотичного виховання молоді та об'єднання населення єдиною великодержавною ідеєю. Зокрема, до Першої світової війни ПТК видало шість серій поштівки «Польські замки» («Zamki Polskie»), серед яких були види оборонної архітектури Поділля – Кам'янець-Подільського, Меджибожа, Жванця, Панівців, Пиляви та Зінькова.

Перша серія поштівки надрукована 1907 р. у Варшаві в закладі Б. Вежбицького за проектом та малюнками М. Вишніцького, а серед 15 видів польських замків за № 6 – Кам'янець-Подільська фортеця (Рис. 1). Тоноване фотографічне зображення фортеці обрамлене модерною віньєткою з домінуванням золотого, чорного та червоного кольорів.

У центрі композиції віньєтки силуети «крилатих гусарів» (лицарської кінноти Речі Посполитої – авт.), що надавало поштівкам польського національного забарвлення. У верхній центральній частині лицьового боку є напис готичним шрифтом – «Polskie Towarzystwo Krajoznawcze», у нижній вказано походження архітектурної споруди (Kamieniec-Podolski), автора проекту і художнього оформлення декоративної рамки (M. Wisznicki) та рік (1907).

Для поштівки використано зображення фортеці з боку Карвасар, а тому чітко проглядаються башти (Папська, Ковпак, Тенчинська, Ляська) та житлова забудова передмістя.



Рис. 1. Фортеця в Кам'янці-Подільському. Серія I: «Польські замки». Варшава : ПТК, 1907.

Адресний бік поштівки цієї серії має історичну довідку, в якій зазначено, що губернське м. Кам'янець-Подільський знаходиться за 50 верст від залізничної станції Ларга (Варшава–Жмеринка–Могилів) із переправою в Усті через Дністер. Також вказувано, що на р. Смотрич, навпроти турецького Хотина, є відома давня фортеця польських кресових земель (переклад із польської – авт.) [6; 3].

Наступного року ПТК видало серію «Поділля» з 14 поштових листівок, що популяризувала подільські краєвиди [6; 16–20]. Фотограф товариства К. Кульвіч став автором світлин цієї серії [9; 152]. На адресному боці поштівки з видом фортеці та Турецького мосту (Рис. 2), в історичній довідці зазначено: «Кам'янецький замок. Над притокою Дністра, Смотричем, розташувалось як орлине гніздо, прекрасне місто на скелі, перлина Поділля, оспівана поетами, змальована художниками, сповнена історичних спогадів, чудовий Кам'янець-Подільський.

Замок – «Фатальна загроза впертого язичництва», «Фортеця Батьківщини – захисниця християнства» – з'єднаний з містом вузькою кам'яною спорудою, відомою як «Турецький міст». Його звели турки після завоювання Кам'янця в 1672 р.: як матеріал використали цеглу з двох костелів, які були навмисне для цього зруйновані» (переклад із польської – авт.) [5].



Рис. 2. Фортеця у Кам'янці-Подільському. Серія С: «Поділля». Варшава : ПТК, 1908.

У 1908 р. товариство видало II серія «Польських замків» із 12 поштівок, серед яких – види Меджибожа (Рис. 3) та Жванця (Рис. 4). Фотографічні зображення цієї серії оздоблені декорованими рамками із зображеннями з лівого боку поштівки елементів вбрання «крилатих гусарів».

У верхній центральній частині поштівки є напис бронзовим готичним шрифтом на бежевому тлі – «Polskie Towarzystwo Krajoznawcze», у нижній вказано походження архітектурної споруди (№ 7 – «Międzybóż», № 12 – «Żwaniec»), у нижньому лівому куті – автора проекту (М. Wisznicki) та рік (1908).

Друга серія поштівок надрукована у Варшаві в закладі Б. Вежбицького за проектом та малюнками М. Вишницького. У центрі композиції розміщено світлини із зображенням подільського містечка Меджибожа – фортеця з боку річки Південний Буг.

На поштівці зафіксовано двоповерховий будинок-плебанія та верхня частина костелу св. Трійці, південне прясло мурів, яке підсилено потужними контрфорсами, східний бастион із палацовою надбудовою та круглою вежею – донжоном, північно-східний флігель палацового комплексу, Офіцерську вежу, православну Свято-Успенську церкву.

Над південним пряслом мурів із території фортеці «виглядає» сигнатурка замкової церкви [1; 308].

В історичній довідці адресного боку поштівки вказано, що це містечко Летичівського повіту Подільської губернії, розташоване воно в гирлі річок Південний Буг та Бужок, і зазначено, що до станції Деражня Південно-Західної колії 17 верств.

Замок спорудили у 1331 р. князі Коріатовичі, а його власниками в різні роки були Синявські та Чарторийські.

Тут перебував певний час Т. Костюшка, а також дізнаємося, що на початку ХХ століття у замку знаходилася пошта та інші державні установи (переклад із польської – авт.) [6; 14].



Рис. 3. Фортеця в Меджибожі. Серія II: «Польські замки». Варшава : ПТК, 1908.

В історичній довідці поштової листівки з видом руїн замку у Жванці зафіксовано, що місто розкинулося над високим берегом Дністра біля впадіння в нього річки Жванчик. Наголошено, що це важлива пристань на Дністрі Кам'янецького повіту Подільської губернії. До Кам'янця-Подільського 18 верст, а переправа через Дністер знаходиться між Кам'янцем і Хотиним. Автор довідки зазначає, що замок наприкінці XVI ст. збудував Калиновський і саме тут Ян Казимир у 1653 р. підписав ганебний трактат із Хмельницьким і Ханом. Завершується довідка інформацією про те, що з початку XIX ст. замок знаходиться у стані руїни (переклад із польської – авт.) [6; 15].



Рис. 4. Руїни замку в Жванці. Серія II: «Польські замки». Варшава : ПТК, 1908.

У 1910 р. у фототипії А. Трибальського в Кракові ПТК видало IV серію «Польських замків» із 15 поштівок. У композиції лицьового боку цієї серії розміщено чорно-білі фотографічні зображення руїн замків у Панівцях, Пиляві та Зінькові, прикрашені віньєтками, декоративною рамкою та симетричним зображенням елементів вбрання «крилатих гусарів». Над декоративною рамкою червоними літерами на золотому тлі версаликом (заголовними літерами – авт.) подано назву товариства, під рамкою – золотими літерами на червоному тлі назву зображеного виду. В лівому нижньому куті є прізвище керівника

проекту – М. Вишніцького. Адресний бік поштівок містить інформацію щодо ПТК (є адреса товариства у Варшаві – Єрусалимський проспект, 29), фототипії та історичну довідку про зображені види. Зокрема, в описі до поштівки № 11 із видами руїн замку в Панівцях (Рис. 5) зазначено, що оборонний замок розташований на скелястому березі Смотрича за 10 верств від Кам'янець-Подільського. Він збудований Потоцькими у 1590 р., проте згодом Ян Потоцький відкрив на території замку школу, друкарню та організував осередок кальвіністів. Не витримала споруда облоги турків і Хмельницького. Також є інформація, що в 1780 р. тут мешкав Пуласький (переклад із польської – авт.) [6; 45].



Рис. 5 Руїни замку в Панівцях. Серія IV: «Польські замки». Варшава : ПТК, 1910.

За № 12 ПТК опублікувало вид руїн замку в містечку Пилява (Рис. 6). В історичній довідці зазначено, що містечко розташоване на річці Іква та відноситься до Літинського повіту Подільської губернії. Вказано, що колись воно було власністю ОО Домініканів із Мурафи, а за Владислава IV збудований оборонний замок, під стінами якого відбулася кривава битва з Хмельницьким. Проте через десятки років невеличкий замок втратив свою основну функцію і став житловим (переклад із польської – авт.) [6; 45].



Рис. 6. Руїни замку в Пиляві. Серія IV: «Польські замки». Варшава : ПТК, 1910.

На адресному боці поштівки за № 15 із видом руїн замку в Зінькові (Рис. 7) є інформація, що місто знаходиться за 35 верств від Кам'янця та належить до Летичівського повіту Подільської губернії. Зазначено, що з 1430 р. Зіньків мав статус міста, а у 1434 р. П. Одровонж збудував замок, який 1524 р. захистив містян від турків. Місто в різний час належало родинам Синявських і Чорторийських, згодом його передано у власність князю Віртемберзькому. Замок зруйнували місцеві жителі наприкінці XIX ст. (переклад із польської – авт.) [6; 46].



Рис. 7. Руїни замку в Зінькові. Серія IV: «Польські замки». Варшава : ПТК, 1910.

У 1913 р. літографічне зображення Кам'янець-Подільської фортеці ПТК використало в шостій серії «Польських замків» (Рис. 8). Вона надрукована у видавництві «В.В.С» та мала № 3 в серії, а історична довідка до неї продубльована з виду фортеці першої серії (1907 р.). На адресному боці, як і в попередніх серіях, вказано автора проекту та малюнка М. Вишніцького [6; 78].



Рис. 8. Фортеця в Кам'янці-Подільському. Серія VI: «Польські замки». Варшава : ПТК, 1913.

Дослідивши світлини поштівок, не вдалося визначити автора виду Кам'янець-Подільської фортеці I та VI серії «Польських замків», проте з'ясовано, що світлину фотографа товариства К. Кульвіча із видом

фортеці було використано в серії «Поділля» [9; 152], а зображення Меджибізьської фортеці та руїн замків у Панівцях (рис. 9), Пиляві, Зінькові належать кам'янецькому фотографу М. Грейму. Останній був єдиним фотографом на Поділлі, який приділив увагу руїнам замків задля популяризації унікальних історичних пам'яток архітектури і таким чином зберіг для нащадків неіснуючі сьогодні об'єкти. Окрім того, фотохудожник додав до цієї серії архітектурних об'єктів Поділля (здебільшого руїни замків, що мали культурно-мистецьку цінність) місячну тематику, створивши досить містичну та захоплюючу серію фотографій, тиражовану автором у серії поштових листівок «Місячне сяйво» [4; 46–47].

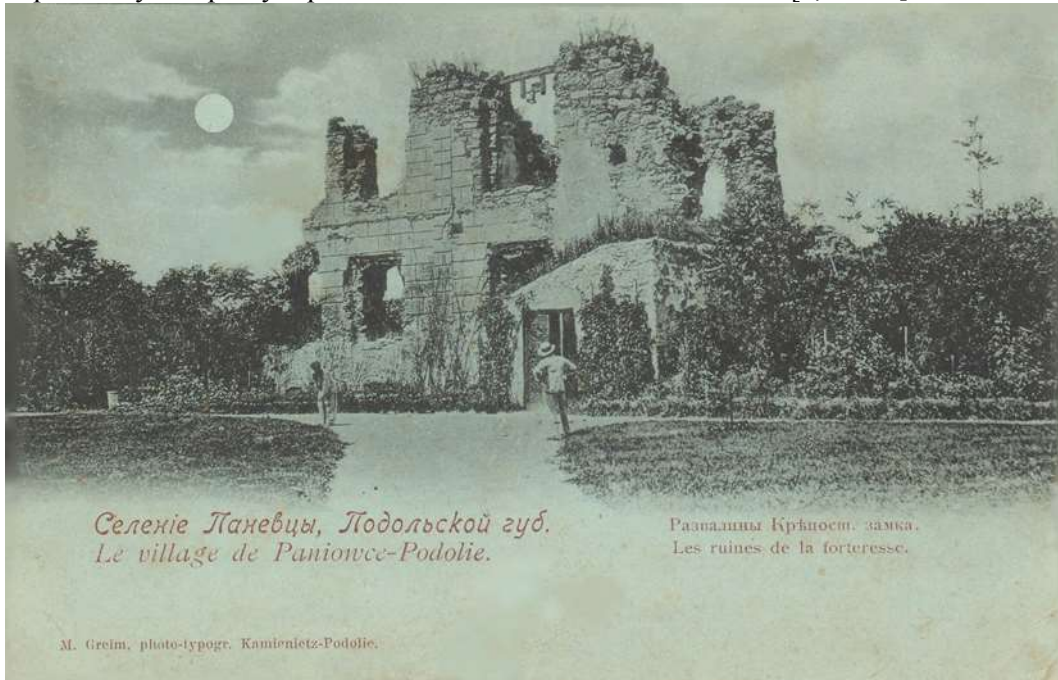


Рис. 9. Руїни замку в Панівцях. Кам'янець-Подільський: фото-типогр. М. Грейма [1900].

Висновки. Отже, упродовж 1907–1913 рр. види оборонної архітектури Поділля на поштівках ПТК були тиражовані в I (1907), II (1908), IV (1910), VI (1913) серіях «Польські замки» та серії «С: Поділля» (1908). Видавнича комісія товариства для друку визначених поштівок використовувала світлини фотографа товариства К. Кульвіча та кам'янецького фотомайстра М. Грейма. Художнє оформлення поштівок зазначених серій здійснював М. Вишніцький – член видавничої комісії, художник і керівник проекту. Цінну красназничу інформацію містили історичні довідки до видів фортець та руїн замків Поділля. Зображальний ряд визначених поштівок дає можливість проаналізувати, які історико-культурні пам'ятки Поділля були особливо цікавими та цінними для членів ПТК.

Список використаної літератури

1. Западенко І. Поштові та фотографічні картки – джерело дослідження забудови Меджибожа початку ХХ століття. *Науковий вісник «Межибіж»*. 2015. № 1. С. 301–310.
2. Заставецька Н. Діяльність Польського товариства краєзнавчого у сфері збереження пам'яток історії та культури на західноукраїнських землях (1920–1930-ті рр.). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2008. № 17. С. 275–281.
3. Літевчук В. Волинь на листівках Польського краєзнавчого товариства. URL: <https://monitorpress.com/ua/extensions/statti-ua/6239-2023.html> (дата звернення: 03.10.2021).
4. Копилов С., Паур І. Кам'янець-Подільський на поштових листівках кінця ХІХ – початку ХХ ст.: історико-іконографічне дослідження. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2019. 204 с.
5. Приватна колекція поштових листівок І. Паур (м. Кам'янець-Подільський).
6. Dunin-Wilczyński B., Kowalski W. *Pikna nasza Polska cała... Poczty Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego*. Lublin: WSSP, 2007. 233 s.
7. Kołowski J. *Dawne poczty: historia, ikonografia, kolekcjonerstwo*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1998. 70 s.
8. Kreczmański R. *Śladami starej poczty: Polskie Towarzystwo Krajoznawcze*. Warszawa, 2007. 175 s.
9. Warnkówna J. Na dawnej rubieży. *Ziemia*. 1910. № 9. S. 136–140; № 10. S. 150–154; № 11. S. 167–170.
10. Czarnowski A. *Widokwki Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego*. *Ziemia*. 1979. S. 209–217.

References

1. Zapadenko I. Poshtovi ta fotohrafichni kartky – dzherelo doslidzhennia zabudovy Medzhybozha pochatku ХХ stolittia. *Naukovyj visnyk «Mezhybizh»*. 2015. № 1. S. 301–310.

2. Zastavets'ka N. Diial'nist' Pol's'koho tovarystva kraieznavchoho u sferi zberezhenia pam'iatok istorii ta kul'tury na zakhidnoukrains'kykh zemliakh (1920–1930-ti rr.). *Ukraina: kul'turna spadschyna, natsional'na svidomist', derzhavnist'*. 2008. № 17. S. 275–281.
3. Litevchuk V. Volyn' na lystivkakh Pol's'koho kraieznavchoho tovarystva. URL : <https://monitor-press.com/ua/extensions/statti-ua/6239-2023.html> (data zvernennia: 03.10.2021).
4. Kopylov S., Paur I. Kam'janecj-Podiljskij na poshtovykh lystivkakh kincja XIX – pochatku XX st.: istoryko-ikonografichne doslidzhennja : monografija. Kam'janecj-Podiljskij : Aksioma, 2019. 204 s.
5. Pryvatna kolekcija poshtivok I. Paur (m. Kam'janecj-Podiljskij).
6. Dunin-Wilczyński B., Kowalski W. *Pikna nasza Polska cała... Pocztywki Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego*. Lublin : WSSP, 2007. 233 p.
7. Kotłowski J. *Dawne pocztówki: historia, ikonografia, kolekcjonerstwo*. Warszawa : Biblioteka Narodowa, 1998. 70 s.
8. Kreczmański R. *Śladami starej pocztówki: Polskie Towarzystwo Krajoznawcze*. Warszawa, 2007. 175 p.
9. Warnkówna J. Na dawnej rubieży. *Ziemia*. 1910. № 9. P. 136–140; № 10. P. 150–154; № 11. P. 167–170.
10. Czarnowski A. Widokwki Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. *Ziemia*. 1979. C. 209–217.

TYPES OF DEFENSE ARCHITECTURE OF PODILLIA ON POSTCARDS OF THE POLISH SOCIETY OF LOCAL LORE (1907–1913)

Paur Iryna – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of The Department of Fine and Decorative Art and Restoration, Kamianets-Podilskiy National Ivan Ohienko University, Kamianets-Podilskiy

The article analyzes the iconography of postcards of the Polish Society of local lore issued before the first World War. It was found out that the society popularized Podolsk landscapes on postcards in order to establish the historical and cultural heritage of the «Eastern Kress» as a national treasure of the Polish people. It is determined that during 1907–1913, types of defense architecture of Podillia were presented in a series of postcards «Polish castles» (fortresses in Kamianets-Podilskiy, Medzhibozh, ruins of castles in Zhvanets, Panovtsy, Pilyavi, Zenkov) and «Podillia» (Kamianets-Podilskiy fortress). It was found out that the composition of the front side of the postcards of these series was based on photographs by K. Kulvich and M. Graham, and their artistic design was carried out by M. Vishnitsky. The texts of historical references on the address side of postcards are analyzed.

Key words: postcard, Polish Society of local lore, fortress, Castle, Podillia, historical reference.

UDC 655.3.066.32(438) «1907/1913»:725.96(477.43)

TYPES OF DEFENSE ARCHITECTURE OF PODILLIA ON POSTCARDS OF THE POLISH SOCIETY OF LOCAL LORE (1907–1913)

Paur Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of The Department of Fine and Decorative Art and Restoration, Kamianets-Podilskiy National Ivan Ohienko University, Kamianets-Podilskiy

The aim of this paper is analyze the iconography of postcards of the PCL issued before the First World War and to identify the species that popularized the defensive historical and cultural heritage of Podillya.

Research methodology. Achieving a certain goal and objectives led us to the use mainly general historical and source-research methods. Iconographic methods were used to determine the history of the origin of documentary post cards, to clarify the objects of the image, dating, authorship, the circumstances of creation, as well as to determine their authenticity. The Paleographic method is used to attribute an image object, determine its purpose, and so on.

Result. It has been investigated that since 1907, PCL members have been issuing postcards with views of the «Eastern Kress» monuments. They were considered the national heritage of the Polish people in order to promote and preserve the historical and cultural heritage of the region in the context of the policy of strengthening the state, uniting the nation and unifying the lands. In particular, the types of defensive architecture of Podillya were replicated on postcards of PCL in I (1907), II (1908), IV (1910), VI (1913) series «Polish Castles» and series «C: Podillya» (1908).

The publishing commission of the society used the photos of the photographer of the society K. Kulvich and the Kamenets photographer M. Graham to print certain postcards. Member of the publishing commission, artist and project manager M. Vyshnitsky carried out the decoration of postcards of certain series. Historical references to the types of fortresses and ruins of Podillya castles contained valuable local lore information.

A pictorial series of identified postcards helps to analyze the historical and cultural monuments of Podillya, which were especially interesting and valuable for PCL members.

Novelty. The information potential of postcards (1907–1913) in the study of PTC activities in the field of preservation of historical and cultural monuments of Podillya lands was clarified.

The practical significance of the obtained results is the attention of researchers to the need to understand the specific postcards as one of the important iconographic sources of the early twentieth century.

Key words: postcard, Polish Society of local lore, fortress, Castle, Podillia, historical reference.

Надійшла до редакції 10.10.2021 р.

РІЗДВЯНІ ІГРИ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД

Курочкін Олександр Володимирович – доктор історичних наук, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-3365-7266>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.491>
olexkuro@gmail.com

Закарпаття, яке знаходиться у смузі етнокультурного пограниччя українців з угорцями та румунами, справедливо вважають заповідником давньослов'янських традицій.

На основі наявних архівних та літературних джерел автором аналізується обрядовий сценарій і фольклорна специфіка реліктових різдвяних вистав, що побутували серед українців Закарпаття в 20-30 роках минулого століття.

Ключові слова: Закарпаття, Різдво, ляльковий і «живий» вертеп, бетлегем, Ангели, Пастирі, народний театр.

Актуальність проблеми. Розташоване на перехресті шляхів між Східною і південною Європою, Закарпаття завжди було транзитним коридором для багатьох племен і народів. Тут залишили свої сліди скіфи і кельти, даки і вандалі, гуни, гепіди. У VI ст. територію Закарпаття заселяють землеробські слов'янські племена білих хорватів, які в X-XI ст. входили до складу Київської Русі. З того часу жодні війни чи інші катаклізми, жодні набіги кочовиків та міграції не змогли змінити переважно слов'янський, а точніше український характер цього краю. Майже тисячоліття Закарпаття перебувало під владою угорських королів і австрійських імператорів, але ніколи закарпатські українці не забували про свою кровну спорідненість з українцями по інший бік Карпат.

Обриси сучасної Закарпатської області на заході визначаються державними кордонами України з Польщею, Словаччиною, Угорщиною, на півдні – з Румунією. На сході область межує з Івано-Франківською, на півночі – з Львівською областями. Прикордонний статус Закарпаття суттєво позначився на етнічному складі населення. Крім українців, які становлять чисельну більшість, тут у безпосередній близькості до своїх державно-національних територій компактно проживають угорці, словаки, румуни, а також представники інших етнічних груп: росіяни, поляки, німці, роми та інші.

За спостереженнями академіка М. Толстого, ареал слов'янсько-неслов'янської мовної інтерференції належить, у першу чергу, до так званих архаїчних зон [6; 56]. Закарпаття, що знаходиться у смузі етнокультурного пограниччя українців та угорців, українців та романців, справедливо вважають одним із заповідників давньослов'янських і давньоукраїнських традицій.

Історично склалося так, що впродовж багатомісячного іноземного панування корінне українське населення Закарпаття насильно відтіснялося з родючих рівнин у карпатські ліси і гори. На цих малоприсаєдбаних для землеробства землях доводилося займатися здебільшого відгінним скотарством і різними промислами. Географічна і політична ізоляція від основного українського масиву також суттєво гальмувала господарський і культурний розвиток закарпатських українців. Унаслідок всіх цих причин вони аж до XX століття зберігали сліди глибокої древності в мові, народному одязі, будівництві, громадському і сімейному побуті, віруваннях, звичаях, обрядах, словесному і музичному фольклорі. Зібрати і проаналізувати цей дорогоцінний спадок – важливе завдання вітчизняної гуманітарної науки.

Огляд останніх публікацій. У фокусі нашої уваги є різдвяний цикл календарної обрядовості українців Закарпаття, який приховує у собі чимало реліктів архаїчних структур поведінки та світогляду. До вивчення зазначеної проблематики так чи інакше долучилася низка відомих етнографів і фольклористів старшої генерації: Я. Головацький, І. Франко, В. Гнатюк, М. Возняк, М. Зубрицький, П. Караман, П. Богатирьов, Ф. Потушняк, І. Симоненко, Є. Недзельський та ін.

В останні десятиліття характерні особливості календарної звичаєвості й усної поетичної творчості різнонаціонального населення Закарпаття висвітлювалися у наукових публікаціях В. Гошовського, А. Іваницького, Л. Виноградової, О. Курочкіна, Л. Мушкетик, І. Хланти та ін.

Головним завданням нашої розвідки є введення до наукового обігу раніше не опублікованих матеріалів про різдвяну обрядовість українців Закарпаття, зібраних у 20-30-х роках минулого століття кореспондентами етнографічного товариства «Підкарпатська Русь».

Ці матеріали зберігаються у 108 фондів філії Закарпатського державного архіву в м. Мукачеве (ЗОДАМ).¹ Слід зауважити, що конкретна польова інформація цього фонду хронологічно близька до відомостей, які під час етнографічних мандрівок зібрав П. Богатирьов і оприлюднив пізніше їх у праці «Магічні дії, обряди і вірування Закарпаття» (М., 1974).

Виклад основного матеріалу дослідження. Різдвяний вертеп, як мистецький витвір народної культури українців, є продуктом католицько-православного синкретизму. За розрахунками духовенства звичай уславлення Ісуса Христа мали витіснити з побуту дохристиянські традиції аграрно-колядних обходів на початку нового сонячного року. Реальним наслідком ідеологічного протиборства стала поява багатьох перехідних, гібридних форм святкової поведінки, характерних для побутового двовір'я.

Вертеп, з яким ходили колядувати на Західній Україні (на Закарпатті відомий як «бетлегем», від угор. Віфлеєм), був невеликий за розмірами і нескладний за виконанням. Своєю формою він нагадував селянську хату або церкву з 1, 2 або 3 вежами. Його обклеювали різнокольоровим папером, оздоблювали малюнками і образками відповідного змісту. Всередині скриньки встановлювали примітивні ляльки або різдвяні листівки з традиційними євангельськими сюжетами.

Поруч із ляльковим, у багатьох місцевостях побутовували і «живий» вертеп – специфічний фольклорний театр костюмованих виконавців, відомий під різними назвами: «Іроди», «Героди», «Королі», «Ангели», «Пастирі» тощо. В основі цих вистав лежить канонічна євангельська історія народження Ісуса Христа, але в різних варіантах вона розігрувалася по-своєму, з певними відмінностями в тексті, складі виконавців, оформленні костюмів і атрибутів.

На теренах Закарпаття, де важливу роль у житті населення відігравало вівчарство, був популярний саморобний ляльковий вертеп, де зображувалася жива картина народного побуту: пастух пасе отару на зеленій траві. Будь-які церковно-релігійні аксесуари тут відсутні.

Вівця у християнському світогляді й мистецтві асоціювалася з мотивами чистоти, добра і виступає символом спокутної жертви – «агнца божого» [7; 237-238].

У міфологічній свідомості аборигенів Карпат саме заняття скотарством підносилося до рівня священних занять, відповідно вівцю, яка годує і одягає людину, називали «божою твариною». За народними уявленнями, Ісус Христос і св. Петро ходять по небу і, як пастухи, скликають трембітами свої вівці – зірки» [5; 399].

Уявити емоційний настрій, з яким злиденні закарпатські українці століття тому відзначили різдвяні святки допомагає кореспонденція з с. Синевир студента М. Ледиди, надіслана до етнографічного товариства «Прикарпатська Русь». Наведемо уривок із неї:

«Вам відомо, що в нас на Верховині жиє народ много бідніше, ніж народ на долині. Щоденною стравою верховинця: бараболя і капуста. До того вівсяний житній хліб. Щоб покоштувати ліпшою страви верховинцеві, на то є в нас свята Різдвяні і Великодні. На ці свята і той найбідніший має бодай на ті 3 дні добрий закусок».

Проаналізовані нами варіанти «бетлегемської» гри з різних населених пунктів Закарпаття засвідчують доволі стабільний сценарій обрядової традиції. Як правило, починали колядувати у перший день Різдва після богослужіння. Спочатку, випрошуючи подарунки, з торбами і «звільдою» ходили малі діти, а пізніше їх змінювали старші хлопці з вертепною скринькою – бетлегемом.

Відповідно до місцевих обставин склад дійових осіб різдвяної вистави дещо варіювався. До основного ядра виконавців входили Ангели, Пастирі і Дідо. У розширеному складі до них могли долучатися такі костюмовані персонажі, як Владика, Баба, Єврей (Жид), Королі, Черемуський чоловік та ін.

Історично склався певний канон зовнішньої атрибуції учасників вистави. Ангели, як «посланці Божі», ходили у білих одягах, використовуючи для цього широкі дівочі сорочки і свитки. На головах вони носили високі шоломовидні ковпаки-«чакові», обклеєні різнокольоровим папером, а їх тулуб перехрещували широкі червоні стрічки.

В руках Ангели носили високі палиці-«бігарі» із дзвіночками на кінці. Дехто міг прилаштувати собі за спиною «ангельські крила» з пір'я водоплаваючих птахів.

Пастирі вбиралися у традиційний святковий одяг карпатських вівчарів. На ногах вони мали білі «гачі», а на плечах так звані «волоські» сорочки з широкими рукавами, які виймали на свято з дідівських скринь. Костюм доповнювали широкі шкіряні пояси – «череси» з багатьма ячійками для ножів та іншого приладдя. Оперізувалися і довгими ремнями «букуріями», прикрашеними металевими гудзиками – «гомбами». На головах Пастирі носили смушеві шапки, прикрашені квітами з позлітки, а в руках тримали буки із дзвіночками.

Зумисна карнавальна химерність – визначальна прикмета вбрання Діда – головного скомороха-веселуна бетлегемської забави. Ось як його описує кореспондент із с. Малий Бичків: «...на голові має велику шапку. На шапці міхир із свині. На обличчі має налічман (маску – О. К.) . Штучний ніс, вуса з свинячої шерсті. Борода з повісма. Одягнутий у кожух – «бунду», довгий аж до землі (на верх вовною). Обутий в один черевик, а другий постол. У руках має бук «бабу» (це є зроблена на буці голова жінки і на буці колокол із бляхи). Підкреслено обшарпаний – «цуравий» старий одяг презентував Діда як жебрака.

За матеріалами з с. В. Чингова (Севлюшська округа) дізнаємося, що маску на обличчі носив і виконавець ролі «Жида». Як правдиві іудеї він вбирався у довгий кафтан-лахман і чорний капелюх. Удаваний Владика з цього ж локального осередку перебирався у широкий червоний плащ із білими хрестами на плечах. На голові він мав корону з фарбованого паперу, а в руках тримав палицю з хрестом. Епізодично в компанії бетлегемщиків фігурувала постать Короля. Його костюм нагадував військову уніформу мадярських уланів часів Австро-Угорської монархії. Прикметна деталь цього костюму – чоботи з острогами, шкіряний ремінь, на якому висить шабля і відповідного крою кашкет (с. Малий Бичків).

Усі варіанти бетлегемської гри є довільними інтерпретаціями євангельської легенди про непорочне зачаття Ісуса Христа, Сина Божого в Віфлеємі від діви Марії. Сповідити про цю новину під час колядного обходу – головне покликання Ангелів. Вони першими заходили на подвір'я і старший Ангел проголошував: «Гей, пане газдо, чи дасте веселити дім на цись Святий вечір?» Почувши відповідь господаря: «Весели, весели!» Ангели урочисто вступали до хати, заносючи с собою вертепну скриньку (с. Тересва, Тячівська округа). Побіжно зазначимо, що дієслово «веселити» на Закарпатті рівнозначне терміну «колядувати» й виразно характеризує первісний сенс народного звичаю. Зайшовши до хати, Ангели виконували низку релігійних колядок: «Рождество твоє Христове», «Нова радість» та ін. Різдяні пісні налаштували слухачів на радісний святковий настрій. У с. Кузьміні співали:

Прийшов Ангел, звістував:
Христос народився
Стало нам ся в сій годині
вельми потешіння...

Згідно з сценарієм бетлегемської гри, виконавши свою обрядову місію, Ангели, немовби спускалися з небес на землю, і передавали естафету Пастирям. У записі з с. Руська Поляна (Тячівська округа) читаємо: «Я Ангел Божий, був на тім світі, а з того світа перейшов на цей, зустрітимся з одним овчарьом. А як єм ся з ним найшов, так емося розойшов, сам не знаю...» Після цих слів до хати заходили три Пастирі: Федір, Стах і Губа. Як і Ангели, вони вітали господарів зі святом народження Ісуса Христа. Крізь релігійну оболонку їхніх монологів і діалогів відчутно проступає реальна життєва дійсність, характерні деталі побуту і господарювання закарпатських тваринників. Здебільшого ці матеріали подавалися у пародійно-сміховому ключі, що особливо подобалося слухачам.

Як і біблейські волхви, Пастирі наголошували мотив тривалої подорожі. Ось як оповідає про себе вівчар Федір: «Я ходив по горах, по лісах, по всіх бетлегемських салашах, Стратив я фелісу (сокиру) і фуяру (сопілку). Хто ба ми навратив йому заплатив гарні дукати» (с. Кузьмине).

Намагаючись розвеселити господарів, той же Пастир Федір гоноровито заявляє: «Я з роду краєвського, а не з такого земного як ви. Я маю трьох братів, за горами, за лісами, такими суть рідкими панами: один ходить за вівцями, другий за козами, третій в такій можності, що тягає псів за хвости...»

Один за одним Пастирі розповідають про свою важку і небезпечну працю на полонинах, де вовки «вівці розпудили, трьох баранів розікрали...полишили рожки, ножки» (с. В. Чингова). Жартівливо коментуючи ці збитки, один із Пастирів виголошує: «Я йому (вовку) вівці продаю, я уд нього гроші прошу, а ун мені нич не дає». Оригінально рекомендує себе глядачам Пастир Губа: «...я маю таку ковбасу, що 75 раз ся впашу, ще і в ключку зав'яжу».

У заключному акті бетлегемської вистави на імprovізований кін виходив Дідо – провідний сміхотворець і фігляр. Розповідаючи про себе, він хвалиться тим, що йому 99 років і він «мав 15 жун, 7 на неділю і 8 на кожний день». Далі Дід жалівся на власних нечемних синів, які його «повели у високі полонини, там мені не дали їсти, лиш курку з солонини...» (с. Руське Поле, Тячівська округа). Шукаючи співчуття, Дід звертався до господарів:

Ий, удав би си старому
Пувлітер та й фест ковбас,
Аби старий бороною потряс... (с. Малий Бичків).

Цікавий варіант бетлегемської гри, де Дід, удаючи померлого, падав на підлогу. Поставивши на нього свої палиці, Пастирі співали:

Цапи, кози, поріжеме
А кожушок ізшиємо,
Такий старий, горбатий,
Від голови до п'яти
Ой рад би ся рад старий жени
Не хче млади жени, його любити...

Після того як Пастирі співали:

Старий, старий, ставай горі

Бо на дворі ясні зорі...

(при цьому Пастирі б'ють палицями об землю, щоб брязкали дзвіночки), Дід схоплювався на ноги і разом із Бабою починав випрошувати у господарів гроші (с. В. Чингова). Ця динамічна мізансцена нагадує символічне вмирання і воскресіння новорічної «Кози», характерне для архаїчних ритуалів аграрно-календарного циклу.

По завершенні вистави гостинні господарі звичайно пригощали бетлегемщиків і наділяли їх дарами. Про це свідчить різдвяна колядка:

Уж ми їли, уж ми пили,
Уж ми вшестко dokonчили,
Хто нас ся чує,
Той нам дещо дарує,
Галбу вина, галбу пива,
Галбу паленого, а ще й к тому
Млада пані дещо печеного
Бо як пан не дає
То нам прогніває (с. Кузьмине).

Отримавши бажані дари й пригощення, прощаючись із господарями, колядники виголошували традиційні побажання:

Віншуємо Вас, пане-газдо
Сим Рождеством Христовим,
Сими святками хвалебними.
Дай пане-Боже дочекати того Нового року
Веселійшого і краснійшого
Вам желаємо миру, здоровля

На многая і благая літа (с. Руська Поляна, Тячівська округа).

Для з'ясування першоджерел народного вертепного дійства й того ґрунту традиційної культури, на який накладалися пізніше євангельські оповідання про народження Ісуса Христа, значний інтерес становить обрядова гра «Баранки», записана у 20-х роках минулого століття Ф. Потушняком на закарпатській Марморощині серед гуцулів сіл Кричунов, Липове та ін., що утворюють острівний анклав українців за Тисою, на території Румунії. Уперше цей запис був опублікований у часопису «Літературна неділя» (Ужгород, річник П, 1942), а в 1995 р. увійшов до збірника «Закарпатський вертеп», який упорядкували І. Хланта та Р. Одіцинський.

Гра «Баранки», що виконувалася на різдвяні свята, має переважно світський характер і вражає багатством етнографічних деталей, які правдиво відбивають реальну соціально-господарську практику карпатських скотарів. Показовий уже склад дійових осіб вистави: Баран (персонаж, який не говорить), перший і другий Вівчарі, Гуляш (пастух великої рогатої худоби на полонині), Дідо, Черемуський чоловік. Отже, жодні персонажі релігійного плану тут відсутні.

Завдяки Ф. Потушняку – чудовому знавцю культури і побуту українців Закарпаття – маємо змогу у подробицях побачити зовнішні прикмети образу кожного учасника гри. Зокрема «Овчарі одягнуті в чорну сорочку-смолянку і такі гаті, черес, ховпак, а на нім кудруц (вічнозелена весільна рослина... – примітка упорядників) та й пастил (полонинська рослина... – примітка упорядників). У чересі сопілка, хустина вставлена із черес вон. У руках чорна овчарська палиця з дзвінком. Через плечі ташка, а в ташці має бути зачков із табаком та й піпа. Ташка і ремені, як звичайно, в овчаря вибивані жовтими гудзиками» [3; 81].

У традиційну ношу горян Закарпаття вбрані також «Гуляш» і «Дідо». Характерні атрибути першого – бурдюг (шкіряний мішок для перенесення молока і сиру), довгий батіг і воловий ріг, другого вирізняє ковпак і маска з бородою і вусами.

Із загального гурту виконавців візуально дещо випадає «Черемуський чоловік». У нього на плечах «дві тайори навхрест. На баюрах (ремінцях – О. К.) навішані хрестики, обручки, гроші, медалі і т.п. Палиця його єсть викрашена напроти чорної овчарської. Черемуський одягнутий звичайно в чорний лайбан, чорні штани» [3; 82]. Даний персонаж уособлював торговця дрібним крамом із-над Черемошу, тобто з північної сторони Карпатського хребта. Гірське Прикарпаття здавна славилася своїми господарськими і художніми промислами. Шукаючи ринки збуту своїх виробів, мешканці цього краю були змушені мандрувати на далекі відстані. Колоритна фігура Черемуського чоловіка як чужака, який помітно відрізнявся і мовою, і костюмом від місцевого люду, стала типовою для Закарпатського вертепу. У деяких його варіантах, де обігрується ситуація купівлі-продажу, вказаний персонаж нагадує постать маскованого єврея в обрядових різдвяно-новорічних виставах з інших регіонів України.

Своєю назвою гра «Баранки» завдячує костюмованому виконавцю, який «має на собі кожу барана з рогатою головою. У пску має рурку, якою приймає «в себе паленку» (імітує рухи барана) [3]. У заключній частині обрядової вистави «Баран» виконував сольний танок, який супроводжувався співом колядників:

Пасли уці пастирі (2)
 При зеленій дубраві (2)
 Ангел – им ся указав (2)
 До Віфлеєм им сказав (2) [3].

Екіпіровка рядженого «Барана» і його поведінка дуже нагадує зооморфну маску «Кози», з якою ще зовсім недавно колядували в багатьох місцевостях України. Свого часу, визначаючи географію розповсюдження даної маски у східних слов'ян, відомий фольклорист В. Чичеров зазначив, що для Закарпатської України «у святошному періоді не відома і зустрічається лише у похоронних іграх». [8; 191].

Зібрана нами інформація в цілому підтверджує це положення, але разом із тим не дає підстав для його абсолютизації. Участь «Кози» в традиційних обходах колядників була зафіксована автором у бойківському с. Тишів Воловецького р-ну [Польові матеріали автора, 1972 р.]. Про рядження «Цапом» на Різдво в тому ж регіоні Бойківщини маємо згадки і в літературі [1; 13]. Ці повідомлення, як і неодноразово засвідчені факти драматизованих сенок із «Козою» в «іграх при мерці», дають підстави гадати, що дана зооморфна маска як новорічна в більш ранній період була широко відома на Закарпатті. Її масове зникнення тут, яке не виключало, проте, анклавів збереження давньої традиції у важкодоступній гірській смузі, слід пов'язувати, на нашу думку, з активною місіонерською діяльністю місцевої греко-католицької церкви у XIX – XX ст. Окрім того, слід врахувати й спостережену на матеріалах різдвяно-новорічної обрядовості Українських Карпат тенденцію до дублювання (витіснення) маски «Кози» маскою «Барана» [2; 14, 18], яку можна пояснити особливим місцем вівчарства у господарському житті населення гірських районів.

Як і в обряді «Коза», у грі «Баранки» фольклорно-комедійні мотиви найяскравіше виявляються у монологі «Діда». Це головний носій карнавального сміху з властивою йому логікою перевертання й нанизування всіляких нісенітниць. Ось характерний уривок такого тексту, де «той світ» химерно сполучається з «аеропланом».

«... Найшов – им оден диллер, із котрим діллером пішов – им на той світ до Хам Лейба, до Хам Лейбового няня дітей, там, де сидів давно сліпий. Уттим ся взяв старий, слабій, розміняв той диллер на дрібне папір'я, на велику суму грошей. Мав я з чим іти за моїми синовими. Найшов я собі старий, слабій, аероплан, мотора, материн кочан, самобіг, взяв я тото на плечі, гадав, що май швидко буду летіти, гадав, що май швидко догоню мої синове. Нигде їх не догнав...» [3; 83].

Коментуючи цей монолог, Ф. Потушняк зазначив, що «Дідо – тут має роль передовсім фігляр» [3]. Оскільки, як відомо, у Західній і Центральній Європі в середні віки називали професійних акторів, представників «потішного цеху», близьких за своїми функціями до давньоруських скоморохів. Похідні від лексеми фігляр форми «фіглі», «фіглювати» у значенні жарт, жартувати (веселити) досі активно побутують у живому мовленні населення західноукраїнських областей.

У своїй завершальній частині різдвяна гра «Баранки» явно контамінує з ортодоксальним вертепним дійством, повідомляючи глядачам про дивну новину – народження Месії, якому належить принести подарунки. Перший вівчар обіцяє в жертву Богу «дойну яличку», другий вівчар – «файного барана», Черемуський чоловік – «грудку сиру», а Гуляш – «бурдог молока»... Закінчуючи свій виступ у кожній хаті, учасники театралізованої гри «вінщували» – бажали господарям «щастя, здоров'я на многая і блага лїта». Співали кілька церковних колядок й, отримавши певну винагороду, продовжували свій ритуальний обхід.

Висновки. Драматичні різдвяні ігри за мотивами євангельської легенди про народження Ісуса Христа за участю різноманітних побутових персонажів із часів середньовіччя були відомі багатьом народам римо-католицького віросповідання. У добу Просвітництва ці ігри були майже повністю забуті в країнах Західної Європи, тоді як на периферії католицького світу, зокрема на Закарпатті, вони дожили до XX ст.

Примітки

¹ Матеріали цього фонду не були науково паспортизовані, тому, користуючись ними, будемо посилатись лише на назву населеного пункту, де зроблений запис.

Список використаної літератури

1. Бойківщина : історико-етнографічне дослідження. Київ, 1983.
2. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. Київ, 1992.
3. Закарпатський вертеп / Упоряд. І. Хланта, Р. Одіцинський. Ужгород, 1995.
4. Потушняк Ф. Баранки (Рождественна игра). *Літературна неділя*, Унгвар, 1942, ч. 3 (15 лют.)

5. Тиводар М. Традиційне скотарство українських Карпат другої половини XIX – першої половини XX ст. Історико-етнологічне дослідження. Ужгород, 1994.
6. Толстой Н. И. О соотношении центрального и маргинального ареалов в современной Славии. *Ареальные исследования в языкознании и этнографии*. Ленинград, 1977.
7. Топоров В. Н. Овца. *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Москва, 1992.
8. Чичеров В. И. Зимний период русского земледельческого календаря XVI –XIX веков: очерки по истории народных верований. Москва, 1957.

References

1. Boikivshchyna: istoryko-etnohrafichne doslidzhennia. Kyiv, 1983.
2. Volytska I. V. Teatralni elementy v tradytsiinii obriadovosti ukraintsiv Karpat kintsia KhIKh – pochatku KhKh st. Kyiv, 1992.
3. Zakarpatskyi vertep / Uporiad. I. Khlanta, R. Oditsynskyi. Uzhhorod, 1995.
4. Potushniak F. Baranky (Rozhdestvenna yhra). Literaturna nedilia, Unhvar, 1942, ch. 3 (15 liut.)
5. Tyvodar M. Tradytsiine skotarstvo ukrainskykh Karpat druhoi polovyny KhIKh – pershoi polovyny KhKh st. Istoryko-etnolohichne doslidzhennia. Uzhhorod, 1994.
6. Tolstoi N. Y. O sootnoshenyy tsentralnoho y marhynalnoho arealov v sovremennoi Slavyu. Arealnye yssledovaniya v yazykoznanyyu y etnohrafyy. Lenynhrad, 1977.
7. Toporov V. N. Ovtsa. Myfy narodov myra. Entsyklopedyia. Moskva, 1992.
8. Chycherov V. Y. Zymnyi peryod russkoho zemledelcheskoho kalendaria KhUI –KhIKh vekov: ocherky po ystoryu narodnykh verovanyi. Moskva, 1957.

CHRISTMAS GAMES OF UKRAINIANS OF TRANSCARPATHIA IN THE INTERWAR PERIOD

Kurochkin Oleksandr – Doctor of Historical Sciences, Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Transcarpathia, which is located on the ethnocultural border of Ukrainians with Hungarians and Romanians, is justly considered a reserve of ancient Slavic traditions. The ritual scenario and folklore specifics of relict Christmas performances that existed among Ukrainians in Transcarpathia in the 20 s and 30 s of the last century on the basis of archival and literary sources is analyzed in the article.

Key words: Transcarpathia, Christmas, puppet and «living» nativity scene, Bethlehem, Angels, Shepherds, folk theater.

Надійшла до редакції 8.10.2020 р.

УДК 791.66 :008

СВЯТО, СВЯТКОВІ ВИДОВИЩА ЯК ОБ'ЄКТ ДИСЕРТАЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ УКРАЇНСЬКИХ НАУКОВЦІВ

Козловська Марина Вікторівна – здобувачка,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-2906-672X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.492>
Maruselj6969@gmail.com

Проаналізовано основні напрями дослідження свята, святкових видовищ та їх супутніх феноменів (ритуалів, звичаїв, пісень, обрядів тощо) у дисертаційних дослідженнях сучасних українських науковців – представників соціально-гуманітарних наук. Зазначається, що майже всі дисертаційні дослідження українських культурологів, істориків та мистецтвознавців, підготовлених, зокрема в царині теорії та історії культури обраного напрямку, присвячені особливостям, різним аспектам та елементам календарно-обрядових свят регіонів України.

Ключові слова: дисертаційні дослідження, свято, календарно-обрядове свято, ритуал, теорія та історія культури.

Постановка проблеми. Свято, святкові видовища, святкова культура – не нова тема зарубіжних наукових досліджень. Ученими достатньо уваги приділено методологічним підходам до дослідження свята, святкової культури, теорії та історії цих феноменів як унікальних соціокультурних явищ. Крім того, дослідники аналізують ключові зміни в історичному розвитку святкових феноменів, безпосередньо пов'язаних із суспільними трансформаціями різного гатунку – соціальними, культурними, політичними, економічними тощо.

Така увага до святковості – розуміння важливості останньої у суспільному побутуванні, адже свято, «як форма естетичної і художньої діяльності, включене безпосередньо в тканину соціокультурної реальності» [28; 269]. Тому в умовах глобалізації, віртуалізації, фестивалізації культуротворчості тощо увага до свята як соціокультурного феномена лише зростатиме, що й актуалізує *мету нашого* дослідження –

виявити основні напрями дослідження свята, святкових видовищ у дисертаційних дослідженнях українських науковців – представників соціально-гуманітарних наук.

Вклад основного матеріалу. В останні десятиліття українські дослідники в сфері соціально-гуманітарного знання звертаються до вивчення різних аспектів свята, святкової культури, технології організації святкових видовищ і под. Найбільш ґрунтовними науковими працями є дисертаційні дослідження, виконані, зокрема у сфері теорії та історії культури – спеціальність 26.00.01.

Новим (2021 р.) вагомим доробком у дослідженні сучасних тенденцій у святковій культурі є докторська робота культуролога Л. Бабушки «Фестивалізація культуротворчості як глобалізаційний та альтерглобалізаційний проекти» [1], в якій обґрунтовується трансгресивний характер свята в напрямку фестивалізації, яку вона розуміє в контексті «десакралізації» традиційних святкових практик та доводить, що фестивалізація спрямована на залучення форм свята з різнотипних культур, постає своєрідним комерційним проектом, реалізуючи процес тотального «освятковування» дійсності, особливо в форматах перформативно-інсценувального видовищного дійства, а також культурною побудовою неklasичного типу. Дослідниця експлікує поняття «фестивалізація», «гіперфестивальність», «Homo festive» (людина, що святкує), узагальнюючи, що онтологія свята трансгресує до технології фестивалізації.

Культурологи О. Брижак у роботі «Діалогічність свята (на прикладі культури народів Криму)» [5] та С. Чуйко у роботі «Видова та типологічна трансформація сучасних святково-обрядових заходів (на матеріалі Придніпровського регіону України)» [26] досліджують особливості святкових заходів на регіональному матеріалі.

Зокрема, О. Брижак на основі етнічних свят народів Криму вивчає специфіку та діалогічність свята як культурного феномена. Також автор визначає роль принципу гри у формуванні концепту свята в культурі, обґрунтовує основні положення, що характеризують фестивальну культуру в вітчизняній та європейській культурології. Домінантами розвитку святкової культури автор називає міф, ритуал, звичай, обряд, традицію, гру та діалог, а до рівнів структури свята відносить такі, як: суб'єктивний, матеріальні носії змісту та цінностей, а також зміст та цінності [5].

С. Чуйко на прикладі Придніпровського регіону з'ясовує вплив процесів глобалізації на святково-обрядову сферу в Україні та роль сучасного свята у формуванні етнокультурної ідентичності, загальнолюдських цінностей та державотворенні [26].

В. Матушенко у дисертації «Сучасне весілля в контексті української обрядової культури» [17] аналізує історико-теоретичні основи відродження українських національних обрядів, зокрема регіональних весільних, та їх запровадження в сучасне весілля.

Також умови збереження та межі трансформації архетипових мотивів української традиційної весільної обрядовості, зокрема Середньої Наддніпряни кінця XIX – початку XXI ст., аналізує З. Босик у роботі «Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпряни: їх специфіка та еволюція» [3].

Праці істориків культури (26.00.01) переважно присвячені різним аспектам святкової обрядовості регіонів України.

У дисертації «Традиції та новації в різдвяно-новорічній обрядовості українців Карпатського регіону (друга половина XX – початок XXI ст.)» [9] А. Гоцалюк аналізує традиції та новації у святково-обрядовій традиційній культурі українців-горян та доводить, що у другій половині XX – початку XXI ст. у ній, за рахунок процесів міграції, урбанізації, атеїстичної пропаганди, запровадження радянської обрядовості відбулися значні зміни. Авторка наголошує, що з часу здобуття державної незалежності в Україні спостерігається відродження традицій різдвяно-новорічних свят, що вона пов'язує зі зростанням зацікавленості молоді витоками своєї культури та розвитком «зеленого» туризму.

Т. Гаєвська у роботі «Народна обрядовість в Незалежній Україні» [7] не лише уточнює сутність поняття «обряд», а й проводить його смислову диференціацію щодо понять «ритуал», «церемонія», «свято», «звичай», «традиція», доводячи їх культурно-історичну єдність.

У дисертації «Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст.» [23] В. Русавська звертає увагу на прояви святкової гостинності, приводом для якої були великі календарні й релігійні свята – Різдво, Новий рік («багата кутя»), Святвечір, Різдво («коляда»), Водохреща («голодна кутя»), Масляна, Великдень, Трійця; храмові свята, встановлені на честь дня святого, ім'ям якого названо сільський храм; недільні дні, а також сімейні урочистості – весілля, родини. Ритуал прийому гостей значно ускладнювався, коли збиралися з нагоди родинного чи календарного свята. Обов'язковим компонентом святкової гостини була трапеза [23; 12-13].

Художнім аспектам святкової культури приділяють увагу українські мистецтвознавці (26.00.01). При цьому їхні роботи також спрямовані на регіональні мистецькі узагальнення, зокрема календарно-обрядових свят та весільним ритуалам.

О. Ліманська у розвідці «Календарне свято як складова української обрядової культури (на матеріалі Слобожанщини)» [15] аналізує еволюцію обрядової культури українських свят та основні компоненти традиційної календарної обрядовості жителів Слобожанщини – звичаї, обряди, пісні, танці, народні ігри, формування та трансформації яких вона пов'язує з історичним розвитком основних атрибутивних елементів святково-обрядової слобожанської традиції.

Л. Узунова у дисертації «Відродження традиційних свят та обрядів в сучасних умовах культурного життя Криму» [23] обґрунтовує необхідність повернення традиційних для півострова форм святково обрядової культури, акцентує увагу на типових ознаках святково обрядових традицій.

У роботі «Міфологічні структури у традиційному весільному обряді Західної Волині» [27] І. Шворак вивчає специфіку втілення міфологічних структур у весільному обряді Потур'я, в якому виокремлює такі моделі міфологічних структур: сакральне / профанне, свій / чужий, лімінальний перехід як символ смерті та переродження, соціально-міфологічна. Автор констатує, що зміни у традиційній культурі регіону свідчать про перехід у глобалізовану світову матрицю, коли в обрядах акценти зміщуються із сакрально-ліричної семантики на святково-профанну.

У докторській дисертації мистецтвознавця О. Клековкіна «Сакральний театр у генезі театральних систем» автор, на основі тези М. Бахтіна про свято як первинну форму культури, виводить теорію походження видовищного жанру: коли з міфології постають відповідні культи «святих» героїв, святки, свята; формуються окреслені певним часопростором місця розваг, специфічні ситуації спілкування, які визначають зміст і форму мистецьких явищ. Так зі свят формуються жанри мистецтва – спочатку функціонального, підпорядкованого календарному святу й обряду характеру. У процесі трансформації сакрального вони виокремлюються у незалежні явища мистецтва, висуваючи на перший план домінуючий жанр – містерію, яка, у свою чергу, ініціює формування театральних систем [12].

У дисертації, поданій на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства «Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури» [22], О. Смоляк досліджує весняну обрядовість Західного Поділля як одного з етнографічних регіонів України, в якому збереглася календарна ритуалістика. Автором виявлено основні ідеї святкування весняних свят у контексті річної обрядовості, розглянуто етимологію терміна «гаївка» та проаналізовано основні композиційні елементи відповідного обряду.

Власне, праці дослідників історії України мають етнографічне спрямування (07.00.05) і також досліджують здебільшого святково-обрядову культуру країни.

У дисертації «Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX – XX ст.)» [18] І. Несен зроблено спробу наукової реконструкції весільного ритуалу Центрального Полісся, встановлено інваріантну основу та факультативні елементи обрядової моделі. Автором визначено чотири локальні варіанти святкової композиції, характер зв'язків між ними, спроби переходу від одного до іншого, з'ясовано територію їхнього побутування.

С. Боян у дослідженні «Весняно-літня календарна обрядовість бойків (кінець XIX – 1930-ті роки)» [4] аналізує 19-й весняний і літній цикли на Бойківщині, в основу якого покладено землеробсько-скотарські мотиви, їх взаємозв'язок із космогонічними явищами та приурочення до християнських свят (Великодніх свят, Юрія, Зелених свят, Івана Купала, Петра, Першого і Другого Спаса) та доводить, що нині ці обрядодії трансформувалися в естетично-розважальні мотиви.

В. Диханов у праці «Календарна обрядовість болгар та гагаузів Південної України [11] пропонує типологізацію календарних обрядів болгар і гагаузів, встановлює їх походження в різних етнокультурних ареалах, виокремлює найбільш архаїчні календарні свята, обряди та звичаї, які характеризують культурно-історичні особливості формування й еволюції обрядовості цих етносів.

Аналізує стан збереження традиційної календарної, весільної та родильно-хрестильної обрядовості, причини трансформацій народної обрядовості, зміни або втрати обрядових дій календарних чи сімейних свят українцями за умов мешкання на стику кордонів двох країн М. Воропай у роботі «Етнокультура українців Північно-Східної Слобожанщини в другій половині XX – початку XXI століть [6]».

Досліджує традиції різдвяно-новорічних свят у роки державної незалежності України на Бойківщині, де вони збережені краще, Н. Громова у дисертації «Різдвяно-новорічна обрядовість українців Бойківщини (кінець XX – початок XXI ст.)» [10]. Автор аналізує різдвяно-новорічний цикл бойків, який складається з трьох основних свят – Різдва, Нового року та Водохреща. Особливу увагу приділено вивченню ритуальних Святвечорів напередодні Різдва та Водохреща.

О. Кожолянко у розвідці «Календарні зимові свята та обряди українців Буковини» [13] аналізує передріздвяну, різдвяну, новорічну та водохрещенську обрядовість українців Буковини як етнокультурне явище, що відображає форму втілення національної свідомості, загальноукраїнські риси та специфічні

соціально-культурні особливості населення краю. Також автором визначено загальнонаціональні та локальні риси зимових календарних свят українців.

Розглядає обрядову, естетичну, етичну й інформативну функції флористичних композицій та підпорядкованість календарних обрядів космічним ритмам, що проявлялося в переміщеннях свят за датами й у зв'язку зі змінами космічної ситуації, М. Федущак у роботі «Українські народні флористичні композиції (квітчання): історія, функції, типологія, художні особливості» [25].

Свято і дозвілля згадується і в історичних працях, присвячених новітній історії нашого краю.

О. Баран у дисертації «Культура і побут української сільської інтелігенції Галичини (кінець XIX – 1939 р.)» [2] аналізуючи духовну культуру представників інтелігентного прошарку, звертає увагу на освітні традиції, сім'ю та родинні свята.

М. Герасимова у роботі «Повсякденне життя населення Донбасу в 1945 – 1953 рр.» [8] аналізує основні форми дозвілля та свят мешканців Донбасу як основні соціально-культурні аспекти їхнього життя.

О. Осипчук у дисертації «Зміни в етнокультурі населення передмістя Києва в другій половині XX – початку XXI ст. [19] досліджує дії радянської влади щодо поширення радянських свят та обрядів серед населення України шляхом використання спеціально розроблених сценаріїв. Серед іншого, автором проаналізовано сучасну календарну обрядовість молоді приміських сіл, виявлено тенденцію до відродження традицій, пов'язаних із головними подіями в житті людини. Автор констатує, що сільські мешканці надають великого значення таким святам, як Новий Рік, Різдво, Великдень, Трійця, Маковея, Спас.

О. Пенькова у дисертації «Традиції, свята та обрядовість населення Східної України в 1960 – середині 1980-х рр.: державна політика й повсякденне життя» [20] з'ясовує етно-демографічні та соціально-економічні чинники розвитку святковості й обрядовості, особливості побутування свят і обрядів та принципи державної політики щодо святковості й обрядовості.

І, насамкінець, звертаємо увагу на історичну дисертацію М. Умебаясі «Типологічні паралелі в календарних святах українців та японців» [24], в якій дослідник вивчає спільні та відмінні риси в календарних святах українців та японців. Автор доводить, що чільне місце в них посідають ритуали, обряди пов'язані з землеробством, вшануванням прашурів, культ яких однаково сильно виражений в святах річного циклу, особливо перед посівом зернових

Українські науковці також досліджують відображення свята та відповідних обрядодій у художній культурі.

Так, мистецтвознавець Т. Кривицька у праці «Різдвяна тема в українській хоровій та сценічній музиці періоду незалежності» [14] аналізує семантичні особливості фольклорної хорової та інструментальної обробки різдвяних жанрів і вертепно-маланкових дійств, а також переосмислення музичного ряду святкового різдвяного канонічного Богослужіння у професійному музичному мистецтві незалежної України.

Г. Луніна у дисертації «Ярмаркове дійство у творчості російських композиторів: Образність. Драматургія» [16] аналізує одну з найпопулярніших тем у мистецтві - ярмарок - яскраве, самобутнє явище, яке характеризується специфічною звуковою культурою та структурно-композиційною драматургією. Дослідницею аргументовано тезу, що ярмарок є обрядово-ритуалізованим «святом карнавального типу» (М. Бахтін), однак є самостійним культурним артефактом зі специфічними, іманентними властивостями.

Висновки. Майже всі дисертаційні дослідження українських культурологів, істориків та мистецтвознавців, зокрема в царині теорії та історії культури, присвячені особливостям, різним аспектам та елементам календарно-обрядових свят регіонів України – ритуалам, звичаям, пісням, народним іграм тощо. Прикметно, що серед них переважають дослідження регіональної весільної обрядовості. На жаль, не вистачає праць суто загальнотеоретичного культурологічного спрямування, серед яких, зокрема, можна виокремити одну з останніх – докторську дисертацію Л. Бабушки «Фестивалізація культуротворчості як глобалізаційний та альтерглобалізаційний проекти», присвячену сучасним трансформаціям святковості та культуротворчості.

Список використаної літератури

1. Бабушка Л. Д. Фестивалізація культуротворчості як глобалізаційний та альтерглобалізаційний проекти: автореф. дис... д-ра культурології: спец. 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021.
2. Баран О. Я. Культура і побут української сільської інтелігенції Галичини (кінець XIX – 1939 р.): автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05 / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2007. 20 с.
3. Босик З. О. Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпрянщини: їх специфіка та еволюція : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2010.
4. Боян С. П. Весняно-літня календарна обрядовість бойків (кінець XIX – 1930-ті роки): автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.05 / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2010. 20 с.

5. Брижак О. В. Діалогічність свята (на прикладі культури народів Криму): автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.02 / МОНМС України, Тавр. нац. ун-т ім. В.І. Вернадського. Сімферополь, 2011. 20 с.
6. Воропай М. В. Етнокультура українців Північно-Східної Слобожанщини в другій половині XX – початку XXI століть: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2009. 18 с.
7. Гаєвська Т. І. Народна обрядовість в Незалежній Україні: автореф. дис... канд. іст. наук: 17.00.01. Київ : КНУКіМ, 2006. 19 с.
8. Герасимова М. С. Повсякденне життя населення Донбасу в 1945-1953 рр.: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.01. Донецьк, 2007. 20 с.
9. Гоцалюк А. А. Традиції та новації в різдвяно-новорічній обрядовості українців Карпатського регіону (друга половина XX – початок XXI ст.): автореф. дис... канд. іст. наук: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 20 с.
10. Громова Н. О. Різдвяно-новорічна обрядовість українців Бойківщини (кінець XX – початок XXI ст.) автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2007. 18 с.
11. Диханов В. Я. Календарна обрядовість болгар та гагаузів Південної України: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2001. 16 с.
12. Клековкін О. Ю. Сакральний театр у генезі театральних систем: автореф. дис... д-ра миств.: 17.00.01; 17.00.02 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. 34 с.
13. Кожолянко О. Г. Календарні зимові свята та обряди українців Буковини: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05 / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2005. 20 с.
14. Кривицька Т. Різдвяна тема в українській хорівій та сценічній музиці періоду незалежності : автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 18 с.
15. Ліманська О. В. Календарне свято як складова української обрядової культури (на матеріалі Слобожанщини): автореф. дис... канд. миств.: 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2008. 19 с.
16. Луніна Г. С. Ярмаркове дійство у творчості російських композиторів: Образність. Драматургія: автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с.
17. 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.
18. Несен І. І. Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX – XX ст.): автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05 / НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2004. 21 с.
19. Осипчук О. Ю. Зміни в етнокультурі населення передмістя Києва в другій половині XX – початку XXI ст.: автореф. дис... канд. іст. наук: 09.00.12 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2009. 16 с.
20. Пенькова О. Традиції, свята та обрядовість населення Східної України в 1960 – середині 1980-х рр.: державна політика й повсякденне життя: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / Донец. нац. ун-т. Донецьк, 2006. 20 с.
21. Русавська В. А. Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст.: автореф. дис... канд. іст. наук: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 19 с.
22. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: автореф. дис... д-ра миств.: 17.00.03; НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2005. 39 с.
23. Узунова Л. В. Відродження традиційних свят та обрядів в сучасних умовах культурного життя Криму: автореф. дис... канд. миств.: 17.00.01 / Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2003. 18 с.
24. Умебаясі М. Типологічні паралелі в календарних святах українців та японців: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05; Київ, 2009. 20 с.
25. Федущак М. Л. Українські народні флористичні композиції (квітчання): історія, функції, типологія, художні особливості: автореф. дис. канд. миств.: 26.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2008. 16 с.
26. Чуйко С. Видова та типологічна трансформація сучасних святково-обрядових заходів (на матеріалі Придніпровського регіону України): автореф. дис... канд. культурології: 26.00.04; Харків, 2009. 20 с.
27. Шворак І. Міфологічні структури у традиційному весільному обряді Західної Волині: автореф. дис. канд. миств.: 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2021. 16 с.
28. Эстетика: Словарь; под общ. ред. А.А. Беляева и др. Москва : Политиздат, 1989. 447 с.

References

1. Babushka L. Festyvatsiia kulturotvorchosti yak hlobalizatsiinyi ta alterhlobalizatsiinyi proekty: avtoref. dys. d. kult. za spets. 26.00.01; Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2021.
2. Baran O. Ia. Kultura i pobut ukrainskoi silskoi intelihentsii Halychyny (kinets XIX – 1939 r.): Avtoref. dys... kand. ist. nauk: 07.00.05; Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 2007. 20 s.
3. Bosyk Z. O. Arkhetyповi motyvy vesilnoi obriadovosti Sereдноi Naddniprianshchyny: yikh spetsyfika ta evoliutsiia : dys. ... kand. kulurolohii : 26.00.01 / M-vo kultury Ukrainy, Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 2010.
4. Boian S. P. Vesniano-litnia kalendarna obriadovist boikiv (kinets XIX – 1930-ti roky): avtoref. dys. ... kand. ist. nauk : 07.00.05; Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 2010. 20 s.
5. Bryzhak O. V. Dialohichnist sviata (na prykladi kultury narodiv Krymu): avtoref. dys. ... kand. kultur.: 26.00.02; MONMS Ukrainy, Tavr. nats. un-t im. V.I. Vernadskoho. Simf., 2011. 20 s.
6. Voropai M. V. Etnokultura ukrainsiv Pivnichno-Skhidnoi Slobozhanshchyny v druii polovyni XX – pochatku XXI stolit: avtoref. dys. kand. ist. nauk: 07.00.05; Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. Kyiv, 2009. 18 s.

7. Haievska T. I. Narodna obriadovist v Nezalezhnii Ukraini: avtoref. dys... kand. ist. nauk: 17.00.01; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 2006. 19 s.
8. Herasymova M. S. Povsiakdenne zhyttia naseleння Donbasu v 1945 – 1953 rr.: avtoref. dys... kand. ist. nauk: 07.00.01; Donetsk, 2007. 20 s.
9. Hotsaliuk A. A. Tradytzii ta novatsii v rizdviano-novorichnii obriadovosti ukrainsiv Karpatskoho rehionu (druga polovyna KhKh – pochatok XXI st.): avtoref. dys... kand. ist. nauk: 17.00.01. Kyiv, 2007. 20 s.
10. Hromova N. O. Rizdviano-novorichna obriadovist ukrainsiv Boikivshchyny (kinets XX – pochatok XXI st.) avtoref. dys... kand. ist. nauk: 07.00.05; Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. Kyiv, 2007. 18 s.
11. Dykhanov V. I. Kalendarska obriadovist bolhar ta hahauziv Pivdennoi Ukrainy: avtoref. dys... kand. ist. nauk: 07.00.05; Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. Kyiv, 2001. 16 s.
12. Klekovkin O. Iu. Sakralnyi teatr u genezi teatralnykh system: Avtoref. dys... d-ra mystetstvoznnav.: 17.00.01; 17.00.02; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2003. 24 s.
13. Kozholianko O.H. Kalendarsni zymovi sviata ta obriady ukrainsiv Bukovyny: Avtoref. dys... kand. ist. nauk: 07.00.05; Prykarp. nats. un-t im. V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 2005. 20 s.
14. Kryvytska T. Rizdviana tema v ukrainskii khorovii ta stsenichnii muzytsi periodu nezalezhnosti : avtoref. dys... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03; Odes. derzh. muz. akad. im. A.V. Nezhdanovoi. Odesa, 2008. 18 s.
15. Limanska O. V. Kalendarsne sviato yak skladova ukrainskoi obriadovoi kultury (na materialii Slobozhanshchyny): avtoref. dys... kand. mystetstvoznnav.: 26.00.01; Kyiv. nats. un-t kultury i mystets. Kyiv, 2008. 19 s.
16. Lunina H. Ie. Yarmarkove diistvo u tvorchosti rosiiskyi kompozytoriv: Obraznist. Dramaturhiia: avtoref. dys... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2009. 18 s.
17. Matushenko V. B. Suchasne vesillia v konteksti ukrainskoi obriadovoi kultury : dys. ... kand. kulturolohii : 26.00.01; Kyiv, 2009.
18. Nesen I. I. Vesilnyi rytual Tsentralnogo Polissia: tradytziina struktura ta reliktovi formy (seredyna XIX – XX st.): avtoref. dys... kand. ist. nauk: 07.00.05 / NAN Ukrainy. In-t mystetstvoznnav., folklorystyky ta etnologii im. M.T. Rylskoho. Kyiv, 2004. 21 s.
19. Osypchuk O. Iu. Zminy v etnokulturi naseleння peredmistia Kyieva v druhii polovyni KhKh – na pochatku KhKhI st.: avtoref. dys... kand. ist. nauk: 09.00.12 / Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. Kyiv, 2009. 16 s.
20. Penkova O. Tradytzii, sviata ta obriadovist naseleння Skhidnoi Ukrainy v 1960 – seredyni 1980 rr.: derzhavna polityka y povsiakdenne zhyttia: avtoref. dys... kand. ist. nauk: 07.00.01 / Donetsk. nats. un-t. Donetsk, 2006. 20 s.
21. Rusavska V. A. Hostynnist v ukrainskii pobutovii kulturi KhKhI st.: avtoref. dys... kand. ist. nauk: 17.00.01. Kyiv, 2007. 19 s.
22. Smoliak O. Vesniana obriadovist Zakhidnogo Podillia v konteksti ukrainskoi kultury: avtoref. dys. d-ra mystetstvoznnav.: 17.00.03. Kyiv, 2005. 39 s.
23. Uzunova L. V. Vidrozhennia tradytziinykh sviat ta obriady v suchasnykh umovakh kulturnoho zhyttia Krymu: avtoref. dys... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.01. Kyiv, 2003. 18 s.
24. Umebaiasi M. Typolohichni paraleli v kalendarsnykh sviatakh ukrainsiv ta yapontsiv: avtoref. dys... kand. ist. nauk: 07.00.05; Kyivskiy natsionalnyi un-t im. T. Shevchenka. Kyiv, 2009. 20 s.
25. Fedushchak M. L. Ukrainski narodni florystychni kompozytsii (kvitchannia): istoriia, funksi, typolohiia, khudozhni osoblyvosti: avtoref. dys. kand. mystetstvoznnav.: 26.00.01; Khark. derzh. akad. kultury. Kharkiv, 2008. 16 s.
26. Chuiko S. Vydova ta typolohichna transformatsiia suchasnykh sviatkovykh-obriadovykh zakhodiv (na materialii Prydniprovskoho rehionu Ukrainy): avtoref. dys... kand. kultur.: 26.00.04. Kharkiv, 2009. 20 s.
27. Shvorak I. Mifolohichni struktury u tradytziinomomu vesilnomu obriadi Zakhidnoi Volyni: avtoref. dys. kand. mystetstv. za spets. 26.00.01; Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2021. 16 s.
28. Estetyka: Slovar; pod obshch. red. A.A. Beliaeva y dr. Moskva: Polytyzdat, 1989. 447 s.

HOLIDAY, FESTIVE SPECTACLES AS AN OBJECT OF DISSERTATION RESEARCH BY UKRAINIAN SCIENTISTS

Kozlovska Maryna – education applicant, Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv

The article analyzes the main directions of research of the holiday, festive spectacles and related phenomena (rituals, customs, songs, ceremonies) in the dissertation research of Ukrainian scientists – representatives of social and humanitarian sciences. It is noted that almost all dissertations of Ukrainian culturologists, historians and art critics, in particular in the field of theory and history of culture, are devoted to the peculiarities, different aspects and elements of the calendar and ceremonial holidays of the regions of Ukraine.

Key words: dissertation research, holidays, calendar and ceremonial holidays, ritual, theory and history of culture.

UDC 791.66 :008

HOLIDAY, FESTIVE SPECTACLES AS AN OBJECT OF DISSERTATION RESEARCH BY UKRAINIAN SCIENTISTS

Kozlovska Maryna – education applicant Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv

The article analyzes the main directions of research of the holiday, holiday spectacles and related phenomena (rituals, customs, songs, rituals, etc.) in the dissertation research of Ukrainian scientists – representatives of the social sciences and humanities.

Research methodology. To achieve the goal of the study, such general scientific methods as analysis, synthesis, generalization, etc. were used. Methodological tools of source, historical, cultural and systematic approaches were also used.

Results. Almost all dissertation research of Ukrainian culturologists, historians and art critics, in particular in the field of theory and history of culture, is devoted to the features, various aspects and elements of calendar and ceremonial holidays of Ukraine – rituals, customs, songs, folk games and more. It is noteworthy that among them the predominance of studies of regional wedding ceremonies. Unfortunately, there are not enough works of purely general theoretical cultural orientation, among which, in particular, one of the last – L. Babushka's doctoral dissertation «Festival of cultural creativity as a globalization and alterglobalization projects» on modern transformations of festivity and cultural creativity.

Novelty. For the first time in Ukrainian culturology, attention is paid to the main areas of research of the holiday and related holiday phenomena (rituals, customs, songs, rituals, etc.) in the Ukrainian humanities.

The practical significance. The results of the research can be used in further scientific and theoretical research of the holiday, holiday spectacles and their transformation in the socio-cultural conditions of today.

Key words: dissertation research, holidays, calendar and ceremonial holidays, ritual, theory and history of culture.

Надійшла до редакції 17.12.2021 р.

УДК 784:821.161.2'1

ДО ПИТАННЯ КАРТИНИ СВІТУ ОТЦЯ ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО

Молчко Уляна Богданівна – доцент кафедри музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич
<https://orcid.org/0000-0003-1519-6053>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.493>
u. molchko@gmail.com

Розглянуто світоглядні константи видатного політичного, суспільно-економічного, громадсько-освітнього, музичного діяча Галичини початку ХХ ст. отця Остапа Нижанківського. Визначено тип індивідуальної картини світу галицького митця. Висвітлено родинне середовище, релігійної еліти, у якому зростає і формується світогляд о. О. Нижанківського. Проаналізовано діяльність громадсько-культурного діяча як ретранслятора української музики поза межами Східної Галичини. Описано його тісну співпрацю з М. Лисенком. Наведено його блискучі виступи на ювілейних святкуваннях та похороні наддніпрянського композитора. Охарактеризовано хорову, інструментальну, камерно-вокальну спадщину. Розглянуто впровадження ним національної соціально-економічної моделі господарювання на Стрийщині і в Галичині. Досліджено його співпрацю з політичною організацією «Підгірська рада», молодіжними товариствами «Січ», «Соколи».

Ключові слова: о. О. Нижанківський, картина світу, духовно-інтелектуальна еліта, Стрийщина, «Січ», «Соколи».

Постановка проблеми. Світові суспільно-глобалізаційні процеси ХХІ ст. ставлять перед Україною складне завдання збереження та розвитку національної ідеї в державі, бо «втрата мовно-культурної, релігійної, а відтак – етнічної ідентичності – стає питанням національної безпеки і екзистенції» [4; 69]. Забезпечити національне відродження у сучасному життєвому просторі зможе активна різнопланова діяльність духовно-інтелектуальної еліти. Українське громадянство пишається плеядами світочів, які на засадах високої духовності, патріотизму, професіоналізму піднімали нашу державу на все вищі щаблі еволюційного розвитку світового суспільства. До них належить постать отця Остапа Нижанківського. У чому полягає його феномен як провідника нації? Відповідь на це питання дасть можливість заглибитися в індивідуальну картину світу о. О. Нижанківського. Крізь призму окреслення цього філософського поняття як однієї «з форм світоглядного подання об'єктивної реальності в суспільній свідомості, що являє собою образ освоєної в практиці дійсності, компонент світогляду» [9; 271], спробуємо охарактеризувати світосприйняття о. О. Нижанківського задля глибшого розуміння унікальної знаковості цієї історичної постаті, що робить актуальною тему цього дослідження.

Останні дослідження та публікації. Світоглядні принципи о. О. Нижанківського, його унікальна особистісна сутність, як провідника українського народу, не стали об'єктом комплексного наукового дослідження.

Мета дослідження – розкрити суспільно-політичні, громадсько-культурні, життєві орієнтири о. О. Нижанківського, охарактеризувати індивідуальну картину світу митця.

Виклад основного матеріалу. Світоглядні константи зазначеного галицького діяча проявляються у висвітленні життєвої пріоритетної цінності, яка визначає тип його картини світу. Незмінним ідеалом для митця була Україна, тому картина світу о. О. Нижанківського є *україноцентричною*. Слід глибше

зосередитися на характеристиці цього поняття. Україноцентризм має такі головні риси: «у зовнішній політиці – побудова власної самостійної логічної стратегії досягнення визначених цілей у взаємовідносинах з іншими країнами (особливо сусідніми) на рівних умовах з точки зору реалізму і прагматизму; у внутрішній політиці – побудова та виконання соціально-економічної моделі розвитку країни, спираючись при цьому, здебільшого, на власні сили; у культурі – переосмислення власної історії і пошук істини в ній, підтримка національної гідності, захист національної спадщини тощо; у філософії – на все, що відбувається у світі, треба дивитися українськими очима і мати власний погляд і оцінку» [22].

Світоглядною парадигмою о. Остапа Нижанківського було родинне середовище, де традиції і звичаї «передаються в ранньому віці в умовах сімейного виховання несвідомо, а потім ці світоглядні цінності стають власними переконаннями особистості» [23; 134]. Галицький діяч народився 24 січня 1863 р. у м. Стрию у священничій сім'ї, де посвята себе служінню Богу була закладена ще попередніми поколіннями. У роді його батька, о. Йосифа Нижанківського (пароха с. Великі Дідушичі на Стрийщині), брати о. Антон та о. Теофіл присвятили себе служінню Всевишньому. По лінії матері Йосифи Нижанківської (доньки пароха с. Завадова о. Йосифа Тишинського), невтомно трудилося на духовній ниві чимало представників цього шляхетного роду, серед котрих відоме з кінця XVIII ст. ім'я його найдавнішого репрезентанта о. Петра Тишинського. Родина о. Йосифа Нижанківського «була чисельною: дев'ятеро дітей: сини – Остап, Петро, Володимир, Юліан, Іван, Олександр, доньки – Осипа, Михайлина, Олена» [17; 176], із котрих четверо обрали священничий сан (о. Остап, о. Володимир, о. Петро, о. Олександр), а дві доньки були одружені зі священниками.

Отже, Остап формувался як особистість у середовищі української передової верстви, основою якої були священничі роди. Дослідник А. Рудницький вказує на три об'єктивні обставини, що спонукали до формування релігійної еліти як провідника нації. По-перше, вищий ранг постав унаслідок можливості духовних осіб одружуватися, що привело до утворення священничих родин «із високою культурою, а діяльність на посту священника була тривалий час у певних родинах та у певних місцевостях спадковою» [20; 6]. По-друге, українські священничі родини стародавньо-лицарського походження «виявились тією скарбницею, що зберігала й розвивала традиції української шляхти» [20; 6–7]. По-третє, сільське приходство виконувало функції осередка культури, духовності і патріотизму, «а український священник був природним наставником села та його провідником» [20; 7]. Саме ці чинники створили ґрунт для формування картини світу о. Остапа Нижанківського.

Заглиблюючись у життєпис митця, простежуємо, що, продовживши родинні традиції, він також обирає духовний сан. І саме це відіграло ключову роль у тому, що о. Нижанківського визнано народним будителем, натхненником до боротьби за українство. У 1892 р. отець розпочинає служіння спочатку на Тернопільщині, а з 1900 р. – у рідній Стрийщині. І хоча більшість біографів галицького діяча стверджують, що священничий шлях він обрав із примусу, у зв'язку зі складним матеріальним становищем родини та негативним ставленням батька до кар'єри музиканта, однак саме цей фах дав йому можливість розкрити своє покликання у всій повноті, посвячуючи себе народові та національній ідеї. Ставши на шлях жертвовної праці для громади, отець загинув мученицькою смертю від кулі польських солдатів 22 травня 1919 р.

Діяльність о. О. Нижанківського на засадах україноцентризму в зовнішніх сферах позиціонувалася на рівні представлення української музики поза межами Східної Галичини. У 1891 р. «Львівський Боян» під керівництвом А. Вахнянина та о. О. Нижанківського виступив із концертами в Кракові, а також Ювілейній виставці в Празі. Хор виконував твори М. Лисенка, П. Ніщинського, а «Гуляли» о. О. Нижанківського, як зазначає Я. Колодій, «дуже сподобались чеській публіці» [12; 42]. Цими концертами виконано місію репрезентації багатой української музичної культури перед чеською громадськістю.

Творча співпраця о. О. Нижанківського з передовими світочами Великої України, яка на той час була у складі Російської імперії, представляла їм українські позиції Східної Галичини, що належала до Австро-Угорської імперії. Львівські культурно-освітні діячі відстоювали соборність наших земель. О. Барвінський, А. Вахнянин, І. Франко, К. Студинський налагодили та підтримували тісні зв'язки з композитором М. Лисенком. Варто зазначити, що отець активно популяризував його композиції. У 1885 р. з'являється видання «Музикальна бібліотека» під редакцією о. О. Нижанківського, де друкуються хоріві твори М. Лисенка. «Ця співпраця дала привід до тісних контактів з галицьким диригентом» [18; 22] та започаткувала їх листування.

Націотворчим мостом, що згуртував український народ у часи бездержавності, була могутня постать М. Лисенка. Це добре розумів о. О. Нижанківський. Його і київського композитора єднала духовна близькість, яка проявлялася у ставленні до творчості Т. Шевченка. Адже вірші Пророка будили національну свідомість як наддніпрянців, так і галичан. Пам'ятним є 1903 рік. Східна Галичина вшанувала 35-ті роковини фундатора української музики М. Лисенка. На ювілейному святкуванні

о. О. Нижанківський диригує його кантатами «Радуйся, ниво неполитая» та «На вічну пам'ять Котляревському» на слова Кобзаря, котрі виконали зведені хори галицьких «Боянів».

Ювілейні святкування фундатора української музики знайшли висвітлення у спогадах близького товариша о. О. Нижанківського академіка К. Студинського «На ювілеях Лисенка у Львові та Києві» [6; 276–287]. Цей документ спогадової літератури зафіксував націотворчі виступи на цих імпрезах А. Вахнянина, К. Студинського. У промові останнього наголошується, що Лисенко для галицької і буковинської громад є «символом соборности українських земель» [6; 282], який «своєю появою скріпляв зв'язки і давав доказ, що Вона (соборність. – У. М.), для нас всіх єдина й дорога, залишається нашою мрією й метою, що її чимскоріше діб'ємося, бо така наша воля, й така наша думка, і така наша праця, що може довести тільки до нашої соборности» [6; 282].

2 і 3 січня 1904 р. у Києві відзначали ювілей М. Лисенка. Серед делегатів зі Східної Галичини був о. О. Нижанківський. Виступи на цій академії звучали українською мовою, що дуже зворушило публіку та створило радісно-емоційну атмосферу. Увечері відбувся бенкет, на якому від галичан виступили В. Шухевич, о. О. Нижанківський, К. Студинський. Кожна промова була патріотично піднесеною. Після повернення до Львова о. Остап сказав пророчі слова: «Мусимо мати Україну!» [2; 85], чим утвердив на віки свій україноцентристський світоглядний пріоритет.

Власне о. О. Нижанківському, що стояв на позиціях розбудови нації і був поборником єдності держави Україна, випала важлива місія очолити делегацію зі Львова на похорон наддніпрянського корифея української музики М. Лисенка. Тут була виголошена знаменита промова отця. Її глибока змістова наповненість позиціями україноцентризму не залишилася поза увагою громадськості і тому публікувалася у київських та галицьких часописах. Текст цього виступу зафіксований українським театральним критиком Вс. Чаговцем у статті «Похорони Н. В. Лисенка. Къ тихому пристанищу» [24; 5] на сторінках «Кіевской мысли», ознайомлення з яким дає нам змогу оцінити ораторські якості о. О. Нижанківського. Це раритетне видання є малодоступним для широких верств сучасних читачів, тому слушно навести об'ємний уривок із публікації київського журналіста.

Він пише: «Наибольшей силой, обвянной настоящимъ талантомъ оратора-трибуна, воспитанного въ атмосфере политическихъ речей съ красивой архитектурной стройностью западно-европейскаго церковного красноречія, отличалась речь сеймового депутата, б. галиційскаго священника, доктора изящныхъ искусствъ, Остапа Нижанковскаго...

Красивое, резко очерченное лицо, седые, вьющіеся волосы, свободный, выразительный жестъ и благородный ритмъ речи – все импонировало въ высшей степени...

Онъ говоритъ свободно, какъ художникъ...

– «Я остановлюсь только на трехъ моментах, взятыхъ изъ богатой и сложной жизни отошедшаго отъ насъ великаго певца и поэта.

Первый момент – тридцять летъ тому назадъ, когда въ австрійской Украине были услышаны первые звуки народныхъ песенъ, собранныхъ Лисенкомъ.

Нашъ народъ и до этого времени имель свои песни... Но какія были это песни? Странная и пестрая смесь немецко-итальяно-чешско-польскихъ мелодій...

Это не были песни Украины... Это только печальный пережитокъ.

И въ это время упадка народной поэзіи – мы получили первый сборникъ Лисенка:

– Quodlibet.

Трудно было сразу воспринять народу эти песни въ засоренную душу. Но красота и правда победили. И теперь Лисенко – нашъ народный кобзарь, нашъ народный поэтъ ...

И это признаніе онъ услышалъ отъ насъ во второй моментъ интересующей меня эпохи – въ славный день его юбилея, когда Галиція поклонилась своему певцу и возложила на него венокъ славы...

И вотъ третій моментъ – смутный и безкрайно печальный... Мы у раскрытой могилы» ...

Сюда мы сносимъ все наши лучшие порывы, все наши чувства, и споемъ ему последнее слово подъ звуки траурнаго марша, имъ-же написаннаго:

– Вмер батько наш, тай покинув нас...

Но отъ этой смерти, отъ этой могилы – вечно будетъ разноситься дыханіе неумирающей красоты.

Красоты народной души, выраженной въ народной песне...» [24; 5].

Ще одним промовистим фактом україноцентристської позиції о. О. Нижанківського є історія з китайкою, якою була покрита труна М. Лисенка. Галицька делегація, прагнучи мати в себе цю безцінну реліквію – символ об'єднання двох частин України, взяла її з собою. Про цю «Червону китайку» згадує В. Чаговец [24; 5]. Коли поліція хотіла ліквідувати її, о. О. Нижанківський став в обороні цієї знакової речі – уособлення соборності нашої держави – сказавши: «Не руш! Це – наше!» [21; 73].

Дописом В. Шухевича «Похорони Миколи Лисенка» відгукнувся на смерть фундатора української нації львівський щоденник «Діло», в якому також передані основні моменти виступу о. О. Нижанківського. Вражаючою і зворушливою була остання частина промови отця, яка звучала найсумніше: «отсе стоїмо над домовиною співця, щоби висловити словами «Вмер батько наш!» наші почування в сю тяжку хвилину» [26; 5].

Аналізуючи головні риси україноцентристської картини світу о. О. Нижанківського, слід зупинитися на його позиції щодо внутрішнього розвитку країни шляхом побудови та впровадження національної соціально-економічної моделі господарювання у період бездержав'я. Життя українського народу в Австро-Угорщині відзначалося низьким рівнем та якістю. Скасування кріпацтва 1848 р. дало поштовх до нового технологічного підходу в галузі сільського господарства, оскільки Східна Галичина була в основному аграрним регіоном.

Вагомою часткою о. О. Нижанківського у будівництві підвалин української держави стала його суспільно-господарська діяльність. Духовний провідник мав міцні переконання, що, задіюючи власні сили, внутрішній потенціал, наш народ дійде до фінансового змужніння та займе впевнені позиції в світовому бізнеспросторі. На початку ХХ ст., започаткувавши молочарські спілки, отець не тільки очолив кооперативний рух на Стрийщині, але й згодом вивів його у провідну галузь прикарпатського регіону. Реально оцінюючи матеріальний стан спроможності селянства, він разом з Є. Олесницьким та о. Л. Горалевичем вивіреними прагматичними діями причинився до утворення «Крайового союзу господарсько-молочарського», який налічував понад 100 молочарських спілок, декілька магазинів та демонстрував якісно вищі показники праці, ніж такі ж польські установи.

Значним поштовхом до втілення україноцентристської ідеї суспільного розвитку регіону стала його ініціативна діяльність при будівництві Народного Дому в Стрию. Він разом з іншими українськими священиками спочатку допомагав будівельному комітету у справі організації робочої сили, постачання матеріалів, а згодом диригував святковим концертом під час його відкриття у 1901 р. Очоливши товариство «Просвіту» в 1908–1910 [15; 142] роках, стрийський діяч входив до організаційного комітету проведення Першої хліборобської виставки у Стрию 1909 р. [16; 54].

Підвищення господарсько-матеріального добробуту селян стало для о. О. Нижанківського рівносильним жертвованню служінню людям, прояву християнської любові до ближнього. До його добрих справ належить заснування «Каси Райффайзена» в селах Завадові, Нежухові та Голобутові, яку ж сам очолив. Ця установа врятувала багато господарств від занепаду. Відомий його вислів: «Я, в першу чергу, священик, потім молочар, а у вільних хвилинах музика» [10; 350] засвідчує непорушні життєві позиції, а саме духовне провідництво на шляху боротьби за свій народ, ліквідацію зубожіння, постійну просвітницьку працю.

Розуміння того, що для здобуття України потрібне освічене патріотично виховане юнацтво, спонукає о. О. Нижанківського до праці з молоддю. Він бере участь у започаткуванні молодіжних товариств «Січ» та «Соколи» в селах Стрийщини. Священик був духовним опікуном футбольної команди Стрия під назвою «Скала», фінансував її, «зокрема придбав для неї комплект зелено-бордової форми» [14; 27]. Він очолює Окружну шкільну раду і у 1907 р. виступає за утворення в Стрийській гімназії класів з українською мовою викладання.

Суспільно-політичний рух Східної Галичини початку ХХ століття за соборність України не залишився поза увагою о. О. Нижанківського. Він разом з адвокатом Є. Олесницьким та іншими громадянами краю розбудовує політичну організацію «Підгірська Рада», що мала стати головною платформою у боротьбі за права українців у Стрийському повіті. Духовний провідник був обраний віцемаршалом і неодноразово головував та виступав на вічах, про що свідчать публікації на сторінках галицьких часописів, зокрема у «Ділі» [5; 4–5].

Священик відіграв значну роль у державному будівництві. У період панування Австро-Угорської імперії він очолив Повітову раду як її віцемаршал. Події Першої світової війни спонукають о. О. Нижанківського зануритися у вир боротьби за українське майбутнє. Будучи парохом с. Завадова, він 3 серпня 1914 р. «провів військову присягу для 2 500 вибраних стрільців Легіону УСС» [25; 141]. Троє його синів – Нестор, Степан і Богдан, стали січовими стрільцями і воювали за Україну. Під час визвольної війни 1918–1920 рр., а саме Листопадового зриву, священик, як голова Повітової УНРади, очолив акт передачі м. Стрия українській владі. Член родини Нижанківських композитор Остап Бобикевич, наголошуючи на україноцентристському значенні життя свого дядька, пише, що отець був «каменярем на шляху змагань нашого народу за державність і визволення з чужої неволі» [1; 6].

Україноцентризм о. О. Нижанківського найяскравіше проявився в мистецькій діяльності. Він увійшов до української культури як талановитий диригент, музично-громадський діяч, збирач фольклору, композитор. Хоча галицького Будителя слушно зачислюють до митців-аматорів, а його творчості

«характерна для української художньої традиції кордоцентричність, сердечність, задушевність почуттів» [11; 166], однак внесок о. О. Нижанківського у розвій національної культури неоціненний. Музичний хист мистецької душі священика С. Людкевич порівняв з іскрою Божого вогню, «що в ньому жевріла і виривалася на світ, щоби спалахнути ясним полум'ям» [13; 298], а про його композиторський дар він пише: «се був дуже сильний, правдивий і щирий, а до того доволі різномірний талант» [13; 298].

Будучи послідовником М. Лисенка, о. О. Нижанківський популяризує український фольклор і в такий спосіб стає на захист національної спадщини. Утвердження народно-пісенного підгрунтя відобразилося у його композиторській творчості. Доробок митця славиться хоровими творами («Гуляли», «З окрушків», «Коляди», кантатами «Витайте нам, гості», «Із низьким поклоном», «Благослови сей день» та ін.), солоспівами («О, не забудь», «Прощай, подруго моєї весни», «Ах, де ж той цвіт», «Не видавай мене замуж», «І молилася я» та ін.), опрацюванням українських народних пісень, фортепіанною п'єсою «Вітрогони». Окреслюючи «стильову домінанту» композиторського надбання о. О. Нижанківського, Л. Кияновська відзначає «яскраві ознаки романтичного світогляду, трансформованого в національній культурі і збагаченого рисами психологічної проникливості, достовірності» [11; 168].

На початку своєї життєтворчості митець виявляє великий інтерес до хорового співу. О. Залеський зауважує, що «працювати на музичному полі почав Остап Нижанківський вже на шкільній лавці (в Дрогобицькій гімназії. – У. М.) як диригент гімназійного хору, з згодом хору студентів духовної семінарії» [7; 1]. Перебуваючи на військовій службі у 1882 р., він вливається спочатку як співак, а згодом як диригент в учнівський хор «Академічного братства», піднісши його виконавську майстерність до вищих щаблів професіоналізму. Велику роль у пропагуванні творів українських композиторів здійснив молодий митець під час переведення ним так званих «артистичних прогульок» із хором «Дванадцятки» містами Східної Галичини. Власне «цим способом популяризував він (о. О. Нижанківський. – У. М.) хорове мистецтво і українську пісню, а одночасно причинявся до зросту національної свідомості галицько-української спільності» [7, 1].

Донести до свого народу перлини музичного мистецтва через хоровий спів – це завдання, яке спонукало о. О. Нижанківського до організації співочих інституцій «Львівський Боян», «Бережанський Боян», «Стрийський Боян». Розуміючи неоціненне значення поширення творів українських композиторів, він розпочинає у 1885 р. друкувати їх ноти у видавництві «Бібліотека музикальна». Вийшло десять випусків цієї серії. Власне це видавництво «дуже поширило музичну культуру в Галичині й причинилося до зросту музичних товариств» [2; 3–4].

Захищаючи національну спадщину, а саме українську пісню, о. О. Нижанківський займається фольклористичною діяльністю. Будучи послідовником М. Лисенка, він вважав народне пісенне надбання «цілющим джерелом нашої музики, що може бути поширене нашими композиторами у глибоке, бистре русло мистецької музичної творчості» [1; 6]. У 90-х роках XIX ст. митець активно займався збирацькою діяльністю. Результатом цієї праці став рукописний збірник «Пісні народні. Зібрав і під ноти зложив О. Нижанківський», який побачив світ лише у 2016 р. [19].

Початок XX ст. відзначався зародженням у Східній Галичині української музичної освіти, формуванням мистецьких навчальних закладів. Підтримуючи національну достойність в культурно-освітніх процесах, о. О. Нижанківський очолює філію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Стрию. Попри те, співпрацює як диригент у стрийському Музичному товаристві ім. Станіслава Монюшка [27; 66].

Висновок. Життєтворчість о. О. Нижанківського припала на етап зламу двох століть. Але, незважаючи на суспільно-політичні зміни і бездержав'я, діяльність духовного провідника була скерована на втілення ідеї україноцентризму у всіх сферах буття та наскрізь пронизана працею на скріплення національного духу народу.

Список використаної літератури

1. Бобикевич О. Композитор отець Нижанківський. *Шлях перемоги*. 1958. 15 черв. С. 3; 6.
2. Боднарук І. Для муз і народу. Машинопис / упор., вст. ст., примітки Г. Дем'яна. ЛНБ, відділ рукописів. Ф. 207. 85 с.
3. Боднарук І. Світлий пам'яті О. Нижанківського. *Українське слово*. 1959. Ч. 30. 4 жовт. С. 3–4.
4. Вовканич С. Глобалізаційні процеси і збереження національної ідентичності: аспекти добра і зла. *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Журналістика»*. Львів, 2004. Вип. 25. С. 67–82.
5. Доповняючі соймові вибори в Жидачівщині. *Діло*. 1912. Ч. 75. 2 цвіт. С. 4–5.
6. Єдлінська У. Кирило Студинський: Життєписно-бібліографічний нарис. Львів, 2006. С. 276–287.
7. Залеський О. Композитор Остап Нижанківський. *Новий шлях*. 1962. 25 серп. С. 1.
8. З Перемишлян (віче о. Нижанковського). *Діло*. 1912. Ч. 79. 10 цвіт. С. 6.
9. Картина світу. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ : Абрис, 2002. С. 271.
10. Качор А. Стрий – колиська українського молочарства. *Стрийщина: історично-мемуарний зб.* : у 3 т. Нью-Йорк ; Торонто ; Париж ; Сідней, 1990–1993. Т. II. С. 345–365.
11. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. пос. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.

12. Колодій Я. Остап Нижанківський. Львів : Логос, 1994. 64 с.
13. Людкевич С. Остап Нижанківський і наша суспільність. *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упорядк., ред., переклади, примітки і бібліографія З. Штундер.* Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 1. С. 296–299.
14. Мандзюк Д. Копаний м'яч: коротка історія українського футболу в Галичині, 1909–1944. Львів : Вид-во Старого Лева, 2016. 412 с.
15. Мандрик М. Сторінки історії «Просвіти» Стрийщини. Стрий : Щедрик, 1998. 175 с.
16. Мандрик М. Стрийський Народний дім. Стрий : Щедрик, 2000. 126 с.
17. Мисько-Пасічник Р. Рід Нижанківських. *Матеріали III міжобласної генеалогічної конф. «Український родовід», 24-25 листоп., 2001.* Львів : Українські технології, 2003. С. 168–178.
18. Молчко У. Публіцистичні нариси Кирила Студинського «Нестор галицької музики – Михайло Вербицький. З нагоди 65-ліття його смерті» та «Остап Нижанківський у моїх спогадах»: навч. пос. Дрогобич : Посвіт, 2018. 304 с.
19. Нижанківський О. Народні пісні: Збірка 1891 р. / ред., покажчики та примітки Б. Луканюка. Львів, 2016. 100 с.
20. Рудницький А. Галицькі давні священичі родини та їх роль у національному відродженні України. *Матеріали III міжобласної генеалогічної конф. «Український родовід», 24-25 листоп., 2001.* Львів : Українські технології, 2003. С. 5–9.
21. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Стрий : Щедрик, 2019. 256 с.
22. Україноцентризм. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 21. 04. 2020).
23. Федь В. Парадигма у світоглядно-культуротворчому процесі. *Філософія.* 2011. № 5 (112). С. 132–135.
24. Чаговець В. Похорони Н. В. Лисенко. Къ тихому пристанищу. *Кієвская мысль.* 1912. № 300. 29 октяб. С. 5.
25. Шанковський Л. Нариси історії Стрийщини. *Стрийщина: історично-мемуарний зб. : у 3 т.* Нью-Йорк ; Торонто ; Париж ; Сидней, 1990–1993. Т. I. С. 131–141.
26. Шухевич В. Похорони Миколи Лисенка. *Діло.* 1912. Ч. 259. 16 н. ст. (3 ст. ст.) падолиста. С. 5.
27. Towarzystwo muzyczne im. Moniuszki. Ilustrowany kalendarz stryjski. Stryj, 1912. Rocznik I. S. 66.

References

1. Bobykevych O. Kompozytor otec Nyzhankivskyj. [Composer Father Nyzhankivsky]. *Shlyax peremogy.* 1958. 15 chervnya. P. 3; 6 [in Ukraine].
2. Bodnaruk I. Dlya muz i narodu. [For muses and people]. *Mashynopys / upor., vst. st., prymitky G. Demyana.* LNB, viddil rukopysiv. F. 207. 85 p. [in Ukraine].
3. Bodnaruk I. Svitlij pam'yati O. Nyzhankivskogo. [Bright memory of O. Nyzhankivsky]. *Ukrayinske slovo.* 1959. №. 30. 4 zhovtnya. P. 3–4. [in Ukraine].
4. Vovkanych S. Globalizacijni procesy i zberezhenya nacionalnoyi identychnosti: aspekty dobra i zla. [Globalization processes and preservation of national identity: aspects of good and evil]. *Visnyk Lvivskogo universytetu. Seriya zhurnalistyky.* Lviv, 2004. Vyp. 25. P. 67–82. [in Ukraine].
5. Dopovnyayuchi sojmovi vybory v Zhydachivshhyni. [Complementary parliamentary elections in Zhydachiv region]. *Dilo.* 1912. №. 75. 2 czvitnya. P. 4–5 [in Ukraine].
6. Yedlinska U. Kyrylo Studynskyj: Zhyttypysno-bibliografichnyj narys. [Kyrylo Studynsky: Biographical and bibliographical essay]. Lviv, 2006. P. 276–287 [in Ukraine].
7. Zaleskyj O. Kompozytor Ostap Nyzhankivskyj. [Composer Ostap Nyzhankivsky]. *Novyj shlyax.* 1962. 25 serpnya. P. 1. [in Ukraine].
8. Z Peremyslyan (viche o. Nyzhankovskogo). [From Przemyśl (Nizhankowski Chamber)]. *Dilo.* 1912. №. 79. 10 czvitnya. P. 6 [in Ukraine].
9. Kartyna svitu. [Picture of the world]. *Filosofskyj encyklopedychnyj slovnyk.* Kyiv : Abres, 2002. P. 271 [in Ukraine].
10. Kachor A. Stryj – kolyska ukrayinskogo molocharstva. [Stryi is the cradle of Ukrainian dairy farming]. *Stryjshhyna: istorychno-memuarnyj zbirnyk : u 3 t.* Nyu-Jork ; Toronto ; Paryzh; Sydnej, 1990–1993. Т. II. P. 345–365 [in Ukraine].
11. Kyuanovska L. Galyczka muzychna kultura XIX–XX st. : navchalnyj posibnyk. [Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries.]. Chernivci: Knygy-XXI, 2007. 424 p. [in Ukraine].
12. Kolodij Ya. Ostap Nyzhankivskyj. [Ostap Nyzhankivsky]. Lviv : Logos, 1994. 64 p. [in Ukraine].
13. Lyudkevych S. Ostap Nyzhankivskyj i nasha suspilnist. [Ostap Nyzhankivsky and our society]. S. Lyudkevych. *Doslidzhennya, statii, recenziyi, vystupy : u 2 t. / uporyadkuvannya, redakciya, pereklady, prymitky i bibliografiya Z. Shtunder.* Lviv : Dyvosvit, 2000. Т. 1. P. 296–299 [in Ukraine].
14. Mandzyuk D. Kopanyj myach: kortka istoriya ukrayinskogo futbolu v Galychyni, 1909–1944. [Digging the Ball: A Brief History of Ukrainian Football in Galicia, 1909–1944]. Lviv : Vyd-vo Starogo Leva, 2016. 412 p. [in Ukraine].
15. Mandryk M. Storinky istoriyi «Prosvity» Stryjshhyny. [Pages of the history of «Enlightenment» of Stryj region.]. Stryj : Shhedryk, 1998. 175 p. [in Ukraine].
16. Mandryk M. Stryjskyj Narodnyj dim [Stryj People's House]. Stryj : Shhedryk, 2000. 126 p. [in Ukraine].
17. Mysko-Pasichnyk R. Rid Nyzhankivskyx [The Nyzhankivsky family]. *Materialy Tretoy mizhoblasnoyi genealogichnoyi konferenciyi «Ukrayinskyj rodovid» 24-25 lystopada 2001.* Lviv : Ukrayinski texnologiyi, 2003. P. 168–178 [in Ukraine].
18. Molchko U. Publicystichni narysy Kyryla Studynskogo «Nestor galyczkoyi muzyky – Myxajlo Verbyczkyj. Z nagody 65-littya jogo smerty» ta «Ostap Nyzhankivskyj u moyix spogadax» : navchalnyj posibnyk. [Cyril Studynsky's

journalistic essays «Nestor of Galician music – Mykhailo Verbytsky. On the occasion of the 65th anniversary of his death» and «Ostap Nyzhankivsky in my memories»: textbook]. Drohobych : Posvit, 2018. 304 p. [in Ukraine].

19. Nyzhankivskyj O. Narodni pisni: Zbirka 1891 roku [Folk songs: Collection of 1891] / redakciya, pokazhchyky ta prymitky B. Lukanyuka. Lviv, 2016. 100 p. [in Ukraine].

20. Rudnyczkyj A. Galyczki davni svyashhenychi rodyny ta yix rol u nacionalnomu vidrodzhenni Ukrayiny. [Galician ancient priestly families and their role in the national revival of Ukraine]. Materialy Tretoyi mizhoblasnoyi genealogichnoyi konferenciyi «Ukrayinskyj rodovid» 24-25 lystopada 2001. Lviv : Ukrayinskiy tekhnologiyi, 2003. P. 5–9 [in Ukraine].

21. Sovyak R. Ostap Nyzhankivskyj. [Ostap Nyzhankivskyj]. Stryj : Shhedryk, 2019. 256 p. [in Ukraine].

22. Ukrainocentryzm. [Ukrainocentrism]. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/\(data_zvemennya:_21.04.2020\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/(data_zvemennya:_21.04.2020)) [in Ukraine].

23. Fed V. Paradygma u svitoglyadno-kulturotvorchoomu procesi. [Paradigm in the worldview and cultural process]. Filosofiya. 2011. № 5 (112). P. 132–135 [in Ukraine].

24. Chagovecъ V. Poxorony N. V. Lysenko. Къ тухому prystanyshhu. [uneral of N. V. Lysenko. To a quiet harbor]. Kievskaya mysl. 1912. № 300. 29-go oktyabrya. P. 5 [in Ukraine].

25. Shankovskyy L. Narysy istoriyi Stryjshhyny. [Essays on the history of Stryj region]. Stryjshhyna: istorychno-memuarnyj zbirnyk : u 3 t. Nyu-Jork ; Toronto ; Paryzh ; Sydnej, 1990–1993. T. I. P. 131–141. [in Ukraine].

26. Shuxevych V. Poxorony Mykoly Lysenka. [Funeral of Mykola Lysenko]. Dilo. 1912. №. 259. 16 n. st. (3 st. st.) padolysta. P. 5 [in Ukraine].

27. Towarzystwo muzyczne im. Moniuszki. Ilustrowany kalendarz stryjski [Musical party them. Moniuszko. Illustrated Strysian Calendar]. Stryj, 1912. Rocznik I. P. 66 [in Ukraine].

REVISITING THE ISSUE OF THE WORLDVIEW PICTURE OF FATHER OSTAP NYZHANKIVSKYI

Molchko Ulyana – Assistant Professor, Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The worldview constants of the outstanding political, socio-economic, public, educational and musical figure of Galicia of the beginning of the XX century father Ostap Nyzhankivskyi have been considered. The type of Galician artist's individual worldview picture is determined. There is explained the religious elite family environment, in which the worldview of Fr. O. Nyzhankivskyi has been growing up and developing. The activity of a public and cultural figure as a repeater of Ukrainian music outside Eastern Galicia is analyzed.

His close cooperation with Mykola Lysenko is described. Brilliant performances of the father at the anniversary celebrations and funeral of the Naddnyprianshchyna composer are given. Choral, instrumental, chamber and vocal heritage are characterized. There has been studied his introduction of the national socio-economic management model in the Stryi region and Galicia. His cooperation with the political organization «Pidhirska Rada», youth societies «Sich» and «Sokoly» has been studied.

Key words: Fr. O. Nyzhankivskyi, worldview picture, spiritual and intellectual elite, Stryi region, «Sich», «Sokoly».

UDC 784:821.161.2'1

REVISITING THE ISSUE OF THE WORLDVIEW PICTURE OF FATHER OSTAP NYZHANKIVSKYI

Molchko Ulyana – Assistant Professor, Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The aim – to reveal the socio-political, socio-cultural, life landmarks of Fr. O. Nyzhankivskyi, to characterize the individual picture of the artist's world.

Research methodology. Twenty-seven sources are used in the article. The author of the research relies on scientific works, which covered the life and career of the composer Fr. O. Nyzhankivsky, journalistic materials from periodicals «Dilo», «Kievskaya mysl», «Novyi Shliakh», «Shliakh Peremohy», «Ukrayinske Slovo», historical memoirs and local lore publications on the development of Galicia in the early twentieth century and research works on basic concepts of philosophy.

Novelty. On the basis of musicological research, the main worldviews of the awakener of the Ukrainian people of the beginning of the XX century, the composer father Ostap Nyzhankivskyi are characterized. On the basis of his life world, the definition of the Galician artist's world individual picture type has been determined as Ukrainian-centric. There have been listed the well-known representatives of the Nyzhankivskyi family, who contributed to the socio-political, socio-cultural development of Eastern Galicia during the period of statelessness. A review of the conducting activities of Fr. O. Nyzhankivskyi in the Czechoslovak lands and in Naddnyprianshchyna Ukraine has been conducted. The composer's heritage is analyzed, namely: choral, instrumental, chamber-vocal.

The economic growth of the region has been proved by the use of Fr. O. Nyzhankivskyi of the national socio-economic management model. His political work is covered. The activity of the priest on the introduction of classes in the Ukrainian language in gymnasiums, cooperation with the Ukrainian Sichovi Striltsi, the Skala football team, and youth associations has been studied.

The practical significance. The article will be a good basis for researchers of the personality role of the spiritual leader in the nation-building processes of Galicia in the late nineteenth and early twentieth centuries, as well

as for musicologists who study the importance of Fr. O. Nyzhankivskyi in the professional growth of Ukrainian musical art.

Key words: Fr. O. Nyzhankivskyi, worldview picture, spiritual and intellectual elite, Stryi region, «Sich», «Sokoly».

Надійшла до редакції 30.10.2021 р.

УДК [130.2:82 – 145] (398.82)

ЗВ'ЯЗОК ІЗ ПРИРОДОЮ ЯК МЕНТАЛЬНА ОСНОВА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

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

Фрейдліна Вікторія Віталіївна – викладач кафедри мистецтвознавства та загально гуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-9452-2349>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.494>
vinchester75@gmail.com

Здійснена спроба сучасного прочитання творчої спадщини видатної української поетеси Лесі Українки з точки зору репрезентації в неї провідних характеристик української ментальності. Головна увага приділена відтворенню у творчості поетеси унікального іманентного зв'язку українського народу з природою, який насичує фольклорну та міфологічну спадщину предків українців. З дитинства зачарована красою персонажів українського фольклору, глибиною космологічних поглядів давніх українців, Леся Українка мала тонке відчуття зв'язку людини зі Всесвітом, своє розуміння вседності макро- та мікрокосму. Сутність філософії буття, розуміння специфічних рис української ментальності відтворено в ліричному дискурсі поетеси за допомогою метафоричних образів природи та розмаїття архетипної символіки. Погляд на творчу спадщину Лесі Українки с позицій сьогодення дозволить переосмислити основи української ментальності, надати їм важливого статусу духовних зразків, формуючих сучасну ціннісну систему українського суспільства.

Ключові слова: українська ментальність, зв'язок з природою, кордоцентризм, всеєдність, Леся Українка.

Постановка проблеми. На тлі сучасного діалогу людини та природи, показовим стає новий етап переосмислення й переоцінки культурної спадщини українського народу, його унікального глибинного зв'язку з природним середовищем, проникнення світу природи в усі галузі культурного життя українців.

Пошук самоідентифікації, виокремлення яскравих рис української ментальності – актуальні завдання сьогодення. Іманентний зв'язок нашого народу з природою, який отримав своє відображення у яскравому українському фольклорі, народній творчості, в стародавніх традиціях, віруваннях, міфології потребує глибокого, досконалого вивчення. Розглянута крізь призму сприйняття видатних українських митців, ця народна філософія буття набуває пафосу мудрого вчителя, який допомагає побачити головне, розставити пріоритети у бурхливому потоці сучасності. Цілком точно висловився М. Рильський, що «великі народні поети вимовляють за свій народ, говорять від його імені, але говорять своїм голосом, у всій неповторній красі своєї обдарованості, своєї культури» [8; 31]. Саме такою є творчість Лесі Українки видатної представниці української літератури рубежу XIX-XX ст. Світоглядна позиція великої поетеси безумовно сформована епохою зламу століть, періодом трансформаційних культурних змін, але її творча спадщина не може бути замкненою у часі, вона випереджає думки сучасного їй суспільства. Кожне нове прочитання творів Лесі Українки, її авторського бачення міфологічного та фольклорного матеріалу набуває нових конотацій, народжує свіжий погляд на минуле й сучасне, вічне та минуше, стає поштовхом для більш детального вивчення спадщини поетеси.

На нашу думку, розгляд творів Лесі Українки в контексті сучасності, може відкрити нові аспекти ментальних основ української культури, дозволить побудувати зв'язуючі «містки» між минулим та майбутнім, людиною та природою.

Аналіз останніх публікацій. Своєрідність бачення світу представниками різних культур, специфіка реагування на щоденні виклики життя з позиції культурології може бути описана як деяка інтегральна характеристика, унікальна для кожного окремого етносу. Специфічний світогляд, що відтворюється у різних способах комунікації зі світом, формує важливий багатогранний феномен, особливий для окремої культури – ментальність народу.

«Ментальність, на думку багатьох українських сучасних вчених, це глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, усталена й водночас динамічна сукупність настанов особистості, демографічної групи у сприйманні залежно від етногенетичної пам'яті, культури тощо» [7]. У спробах сформулювати сутність ментальності вчені використовують такі дефініції, як «нерефлексивний», «автоматичний», «потаємний». Тобто менталітет постає як неусвідомлений внутрішній взірець, на тлі якого формуються думки, поведінка як окремої постаті, так і нації. На думку С. Стоян та А. Толстоухова, «національні відмінності – це, насамперед, відмінності у психології мислення, яка відображається, передусім, у мові, а також у розумовій творчості, що випливає з ментальності етносу» [9; 146-147]. Як носій культурної ідентичності, мова протягом століть була одним із домінуючих чинників, що склали специфіку ментальності. Мовна свідомість, як генетичний код нації та засіб смислоутворення, втілює своєрідність світогляду народу. На думку німецького філософа, лінгвіста та державного діяча Вільгельма фон Гумбольда, фантазія та витонченість мови то є «повна, чиста і проста людська природа» [2; 349]. Кожен народ створює живі та динамічні образи, які дають поштовх почуттям та збуджують сухе раціональне пізнання. Українська мова, як самобутній лінгвокультурологічний феномен є невичерпним джерелом найдавніших архетипних іноді ірраціональних образів та символів, які інтерпретують навколишній світ у своїй специфічній саме для української ментальності спосіб. Своєрідність української мови багато в чому сформована завдяки особливостям навколишнього природного середовища, вона є невід'ємною частиною української душі. Шум вітру у безкрайніх причорноморських степах, м'яке шепотіння лісів, велич Карпатських гір, дзвінкий плескіт річок та озер України відбилися в співучих звуках української мови. На думку Т. Автомоной вона характеризується «мірним, гармонійним чергуванням голосних і приголосних, мелодійністю, милозвучністю, що створює атмосферу неспішного, доброзичливого та спокійного спілкування» [1; 53-55].

Декларуюча органічне з'єднання з аксіологічним полем народної свідомості, проникнута глибокою інтелігентністю, пластична, образна мова Лесі Українки у великій мірі насичена простонародною лексикою та сяє блискучими образами з народного фольклору та міфології. Пропущені крізь призму витонченого ліричного дискурсу поетеси, ці образи постають як яскраві метафоричні символи, та відтворюють саму сутність української ментальності.

Мета статті – дослідження творчої спадщини Лесі Українки з точки зору відображення в ньому ментальності українського народу.

Головним завданням, яке ставили перед собою автори, було – проаналізувати багатогранний спектр образів, який використовує поетеса у своїх творах для мальовничого зображення гармонійного зв'язку українців із природою, синкретичного злиття природи та людини, вбудованого у світогляд нашого народу, який з давніх часів і до сьогодні формують картину світу та ціннісні орієнтири українців.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи специфічні риси характеру українців, варто зауважити, що світовідчуття нашого народу сповнене доброзичливістю та ліризмом. Досить м'яке, толерантне, демократичне сприйняття світу, на думку деяких учених, створює ментальний феномен української нації – її «жіночу стать». Притаманне жіночому світосприйняттю тонке, чуттєве, ненасильницьке, розуміння буття, з одного боку сприяє розповсюдженню у суспільстві ідей гуманізму, толерантності, рівності, але з іншого може викликати і посилення деяких негативних рис. На думку А. Стьопіна, «підвищена емоційність соціальних стосунків, зниження раціональної та вольової основи в житті етносу, надмірна м'якість та боязкість українців теж сповна проявились в нашій історії» [10; 69-81].

Однак, у творчості Лесі Українки «жіноче» начало української культури набуває символічного звучання, забарвленого філософським змістом, та насиченого коханням до природи, «закодованим» у глибині духовної спадщини пращурів. Метафорична символіка її творів, їх природне спрямування яскраво відтворює ірраціональну жіночу інтуїтивність, чуттєвий ліризм українського етносу.

Яскравою рисою української ментальності, яку виділяли ще І. Гізель та Г. Сковорода є також пріоритет почуттів над інтелектом, «серця» над «головою», тобто «кордоцентризм». Безпосередній зв'язок українців із природою безумовно стає тим чинником, який визначає саме кордоцентричну спрямованість української ментальності. Аналізуючи природокліматичні умови життя українців, мальовничість краєвидів, вільний дух степів, велич лісів та гір, С. Стоян та А. Толстоухов, роблять висновок, що саме специфіка навколишнього середовища сприяла «розвиненню споглядальності, чуттєвості та сердечності, самозаглибленості у різноманіття власних почуттів, народжених безкраїми просторами природного різнобарв'я. Занурення у цей дивовижний світ, щоденне спілкування з природним середовищем, не могли не відбитися в душі народу і не передатися у спадок майбутнім поколінням» [9; 146-167].

Саме кордоцентричність постає репрезентативною рисою духовної традиції українського народу у творах Лесі Українки. Довіру рушійній силі емоцій та інтуїтивних почуттів серця, висловлюють герої багатьох поетичних творів великої українки (наприклад, «*Lйgende des siycles*»). За

допомогою серця вони набувають можливості всебічного, ірраціонального осягнення навколишнього світу. «Серце постає своєрідним магічним святилищем усіх метафізичних акцій, що відбуваються з ліричними героями Лесі Українки: бо саме в серце падають зорі, сльози, божі іскри і впиваються мечі двусічні, саме там розцвітають квіти, там живуть мрії, зароджуються спів, плач, займається вогонь, які врухомлюють уста, руки і всі душевні переживання» [5].

Окрему увагу у контексті дослідження феномена синкретичного з'єднання українського світогляду зі світом природи, яскраво відображеним у творчості Лесі Українки, необхідно приділити архетипам. В якості символічних алгоритмів, пресупозиційних моделей, архетипи формують фундамент ментальності етносу, армуючу образну структуру народної пам'яті. Досліджуючи специфіку взаємозв'язку мистецтва та свідомості народів, А. Макаров підкреслює, що «в поетичних текстах нерідко зустрічаються згадки про наявність у сховищах нашої пам'яті якихось загадкових генних матеріалів, які нібито зберігаються там незайманими ще з доісторичних часів» [6; 202]. Таким чином, як невидимі, стійкі до життєвих колізій ментальні структури, архетипи пронизують увесь корпус історії культури народу, відчутно впливаючи на фольклор та художню творчість митців.

Поетичні драми Лесі Українки насичені архетипною символікою. Пантеон архетипічних образів створений нею у драматичній поемі «Касандра». Перш за все, це яскравий образ царівни-пророчиці Касандри, покликаний відобразити протиставлення сприйняття світу, з одного боку розумом, а з іншого, – глибинним інтуїтивним почуттям. Це образ людини, чия розвинута інтуїція має здатність «бачити» те, що сховано на до-словесному рівні психіки, що можна виразити лише за допомогою метафори. Архетип Старшої сестри, захисниці жінок, втілений в образі богині Артеміди, до якої надсилає свої благання Касандра у хвилини безсилля. Чоловічу складову жіночої сутності відображено у рівній чоловікам жінці – богині Палладі, яка покликана гармонізувати, збалансувати два полюси одного цілого – жіночий та чоловічий.

Але найбільш цікавим для нашого дослідження є архетипи метаморфози, «Природи» та «Доброї матері землі», втілені у творчості великої поетеси. Магічно-міфологічний світ драматичних творів Лесі Українки синтезує в одному авторському дискурсі безліч світів, які за допомогою метафоричної трансформації набувають можливості перетворення та перевтілення. Міфопоетичні трансформації її героїв, на думку Г. Левченко, «щоразу семантично «прив'язуються» до процесу духовної трансформації, мінливості, перетворення» [5; 12]. Підкреслюючи нестримний потенціал звільнення «квітів, птахів, світил, героїзованих людських типів та сакралізованої спільноти зі світової темниці статички, темряви, мертвих руїн», дослідник ототожнює цей «рух між світами авторського художнього універсуму» Лесі Українки із характерним для давньослов'янських міфів архетипом метаморфози [5; 12].

Одним із найбільш важливих для української ментальності постає архетип «Землі» або «Великої Матері – землі-годувальниці». Життя приходить із землі та йде після смерті у землю. Тобто увесь цикл людського існування нерозривно пов'язаний із землею. Не випадково, що одним із базових в українській культурі виступає поняття антеїзму. Цей термін походить від імені давньогрецького велетня Антея – сина богині землі Геї. З антеїзмом пов'язують особливості ментального складу українців, високу екологічну культуру, властиву нашим предкам, пошану до хліборобської праці, численні землеробські традиції, тощо.

Гостре, витончене відчуття природи рідного краю, глибоко сакральне ставлення до рідної землі створює й фундамент творчості Лесі Українки, пронизує його, насичує яскравим колоритом та з'єднує зі світом людини.

Серед найважливіших смислових вузлів багатозначного мистецького простору лірики великої поетеси виділяється насиченість міфологічними персонажами. Пригадуючи дитинство, поетеса описує, як зачарував її образ Мавки, про яку розповідала їй мати (Олена Пчілка), зачарував на все життя, аж доки не відтворила вона його у своїй славетній феєрії-драмі «Лісова пісня». Глибоке проникнення у світ стародавньої української міфології, тонке відчуття концепту зв'язку з природою та Всесвітом у багатьох творах Лесі Українки відтворює відчуття багатопланової всеєдності буття, макро- та мікрокосму, яким відрізнялись космологічні погляди давніх українців. Фантастичні міфологічні постаті, виплекані віковими традиціями народного мистецтва, з'являються у багатьох творах Лесі Українки. («Одержима», «Орфееве чудо», «Вавілонський полон», «Дочка Ісфая», «Касандра», «На руїнах», «Оргія»).

Як частина ментальності народу, яка трансформує архетипічні уявлення в зримі образи, міфологія поєднує профанний світ людини із сакральним божественним та потаємним демонічним світами. Саме на межі цих світів й народжуються прекрасні образи авторських художніх творів, відображаючи думки, почуття, бажання, страхи та мрії народу.

Зі сторінок фантазмагоричної, ілюзорної та одночасно пронизливо людяної драми-феєрії «Лісова пісня» сходять неймовірної краси й переконливості міфологічні художні образи. Антропоморфні ззовні та природні всередині, ці образи віддзеркалюють потаємну складову душі

українського народу: глибокий взаємозв'язок з природою. Надаючи силу, міць та мудрість людині, природа створює об'ємний, стереоскопічний універсум. Саме цей процес відображений у творах Лесі Українки. Мабуть саме життя у виді Мавки, Лісовика, Перелесника та інших персонажів описане на сторінках цієї п'єси. Глибоке, цілісне, гармонійне вступає воно в символічний бій, протистояння з буденністю, невіглаством, страхом та заздрістю у пошуках головного – щастя.

Словами міфологічного персонажу, спокусника, «спалюючого довірливі серця» і одночасно закоханого у Мавку Перелесника, Леся Українка промовляє: «Щастя – то зрада, будь тому рада, – тим воно й гарне, що вічно летить!» [11; 256]. Одвічна суть української ментальності – пошук щастя, волі та своєї долі відбувається на сторінках п'єси. Саме за допомогою зрозумілих кожному українцю яскравих, радісних, вишукано естетичних природних образів вдається поетесі доторкнутися до чутливих струн душі читача.

Український народ завжди йшов поруч із красою. Саме краса навколишньої природи, її таємнича магія відображалась у міфологічних образах та пробуджувала найкращі почуття в душі українців, змушувала їх співати, працювати, боротися та щиро відкривати серця назустріч своєї долі. З'єднуючи реальний та потойбічний світи, природні стихії та людські почуття велика поетеса ще раз привернула увагу до думки, яку висловив Г. Сковорода – до кордоцентричності українців. Спроможність без страху і сумніву «відкрити» своє серце надає героям творів поетеси неймовірної сили, мудрості та віри в те, що лише за допомогою серця можливо знайти свій шлях, свою долю. «Заграй, заграй, дай голос мому серцю! Воно ж одно лишилося від мене», – у цих словах Мавки до Лукаша сяє глибока народна мудрість та надія на відродження. Якнайкраще виразила це Леся Українка яскравими природними образами:

«О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.
Легкий, пухкий попільець
Ляже, вернувшись, в рідну землю,
вкупі з водою там зростить вербицю, –
стане початком тоді мій кінець» [11; 284].

Таким чином, яскравий світ стародавніх міфологічних персонажів виступає у багатьох творах Лесі Українки тим дискурсом, у контексті якого проявляються головні риси ментальності українського народу – ширість, кордоцентричність, відкритість, вміння насолоджуватися красою та глибинна єдність із природним світом, гармонічною та гармонізуючою основою буття.

Закоханість Лесі Українки у народний фольклор є тим чинником, на тлі якого її творчість набула особливої міфопоетичної насиченості. Календарно-обрядова поезія, архаїчні язичницькі тексти, різноманітні святкові та побутові пісні, якими супроводжувалось життя та щоденні турботи простого люду (жниварські, обжинкові пісні, веснянки, щедрівки та колядки) – все це розмаїття фольклорного матеріалу створювало фундамент авторських літературних творів Лесі Українки. Творча інтерпретація здавна відомих образів залучала до бачення їх в новому ракурсі. Ментальні основи національної української культури, таким чином, змогли проявитися в творчості поетеси у виді нового нарративу, набуваючи силу сучасної їй життєвої парадигми. На думку Л. Ярославич, у «Лісовій пісні» Леся Українка «поєднала все і створила цілком оригінальний твір, у якому діють такі персоніфіковані надприродні сили та міфологічні персонажі, поєднання яких не зустрічаємо в жодному народному творі. Її драма-феєрія стала взірцем творчого використання фольклору» [15; 53]. Таким чином, поетесі вдалося стерти межу між фольклором і літературою, поєднати їх у вигляді двох рівнозначних начал.

Не зважаючи на нову авторську інтерпретацію етнографічного матеріалу, Лесі Українці вдалося зберегти головну рису народних творів – тісний зв'язок із природою. Притаманна усій українській культурі в цілому як алегорія буття, злитого в єдиному макро- та мікрокосмі, мова природними образами дуже характерна і для творчості Лесі Українки. «Навіть сама вона не рідко порівнювала себе з площем – рослиною непоказною, але чіпкою у невпинному рості-прямуванні до неба й сильною настільки, що годна втримати від падіння стіну-руїну». (поезія «Хотіла б я тебе, мов площ, обняти...») [6].

Із вуст головного героя поеми «Бояриня» (1910 р.) Степана відчуваємо тугу за рідним краєм, яка теж знаходить свій найкращий вияв в образі квітки: «Мені була б не для забави квітка, я бачу в ній життя і волі образ і краю рідного краю. Для мене куточок той, де б посадив я квітку, здався б цілим світом...» [11; 114].

Символіка образів рослинного світу, застосованих поетесою у багатьох творах сягає в глибини етнографічної фольклорної спадщини прашурів українців. Так, калина здавна символізувала дівочтво, осяювала красою свого білого цвіту та червоних ягід тремтливий образ нареченої. У «Лісовій пісні» зустрічаємо: «Невинна біль змінилась в гордий пурпур на тій каліні, що тебе квітчала, де соловей співав

пісні весільні» [11; 253]. Ніжністю, тремтливістю української дівчини наділений образ берези, яку Мавка називає сестрою. «Не знаю нічого ніжного, окрім берези, за те ж її сестрицею взиваю; але вона занадто вже смутна, така бліда, похила та журлива, – я часто плачу, дивлячись на неї» [11; 200-201].

Важливим є образ старого дубу, що символізує ось світу, яка створює рівновагу між природою та людиною. Підкреслюючи цю спроможність людини та природи досягнути взаємної гармонії та балансу, Леся Українка вустами Лісовика з «Лісової пісні» промовляє: «Та дядько Лев залявся на життя, що дуба він повік не дасть рубати. Тоді ж і я на бороду залявся, що дядько Лев і вся його рідня повік безпечні будуть в сьому лісі» [11; 189-190]. Таким чином, глибокий сакральний зв'язок між світами, втілений в образі старого дубу, вказує на культ рослинного світу, який глибоко вкорінений у генетичну пам'ять українців. Починаючи з язичницьких часів, шанобливе ставлення до цього природного велетня асоціювалось з рівновагою, силою, гідністю та гордістю за свій народ.

Висока мораль, духовне багатство та вільний дух українців, найкращим чином відображені у її поезії Лесі Українки за допомогою образу неба.

«Коли я погляд свій на небо зводжу, –
Нових зірок на йому не шукаю,
Я там братерство, рівність, волю гожу
Крізь чорні хмари вглядіти бажаю, –
Тих три величні золоті зорі,
Що людям сяють безліч літ вгорі...»
(Мій шлях, 1890) [12, т. 1; 59].

Порівняння безкрайніх просторових характеристик неба з глибинними сутнісними рисами людської душі виражає одну з ключових рис української ментальності – любов до волі. Та саме взаємодією горизонтального простору рідної землі з вертикальним простором неба, вираженого епітетом «високе небо», формулює поетеса такий важко осяжний феномен української ментальності, як відчуття цілісності світу, в якому об'єднуються любов до волі, вірність рідній землі та братерство.

Стихія води та образ моря відіграють у творах Лесі Українки особливу роль. З одного боку образ води, як стародавній архаїчний символ народження, життєдайної сили та жіночого начала, репрезентує у творчості Лесі Українки закодовану символіку першородного начального хаосу. Морська ж стихія, в свою чергу, набуває в неї безлічі конотацій. Захоплення морем, на березі якого поетесі доводилося лікуватися під час тяжкої хвороби, підказало їй низку асоціативних різнопланових символічних образів. Водночас це і мовчазний супутник, який допомагає впоратися з тремтінням та безладом у думках.

«Тихе море спокою навчило
Невгамовне серце моє...»
(«На човні», 1891) [12, т. 1; 103].

Це й сумна і переривчаста мелодія спомину, у яку поринула «у хвилях гордого розпачу» Настя Гриценко – героїня нарису «Голосні струни» (1903 р.) «Хвилі гуділи все дужче, все неспокійніше і тривожніше, оглушуючи самих себе. Швидше і швидше котилися хвилі, заливали все, розливалися ширше і помалу заспокоювались. Вони гомоніли все тихше і тихше, і з їх гомону виникла пісня, безнадійна і хмура, як туманна ніч на морі» [13; 142-153].

Море у поетеси це спокій,
«На тихому небі заблиснули зорі,
Огні запалали
У місті. Ми тихо стояли,
Дивились, як ясно на темному морі
Незлічені світла сіяли»
(«Подорож до моря», 1893 р.) [12; 94].

Та одночасно це грізна, люта тривога перед невідомим.

«В темний вечір сиджу я в хатині,
Буря грає на чорному морі...
Гомін, стогін, кивління пташині,
Б'ється хвиля, як в лютому горі» [12; 104].

Сама людська доля постає у образі «розбитого, нужденного морського човна», на який набігають «грізні, люті вали білогриві» [12; 104].

Таким чином, образи води та моря в творчості Лесі Українки відображають низку характерних для української ментальності рис. Динамічність та міць, яскравість та непередбачуваність – усі ці епітети одночасно характерні як для водної стихії, так і для яскравої, тремтливої української душі.

Але «гімном рідній землі» у вітчизняній літературі все ж вважають останній твір Лесі Українки, феєрію-драму «Лісова пісня». Прописана в генетичному коді українців здатність відчувати красу та гармонію природи, виступає в драмі в якості найвищої мудрості, яка дозволяє охопити розумом, відчуттям та серцем сутність буття, побачити одухотворений всезагальний Універсум, оточуючий людину. В образі лісової красуні Мавки поетеса втілює саму сутність природи – одночасно могутню та беззахисну, вітрину та глибоко відчуваючу, безкорисно даруючу весь світ тому, кого кохає. Містичний, напівліззорний образ Мавки поступово набирає людської тілесності та починає світитися сакральним внутрішнім полум'ям справжнього людського кохання.

Світло, яким наповнена пронизлива сцена зародження кохання між Мавкою та Лукашем, Леся Українка зображує за допомогою зірки, яка «в серце впала», світляків, які світлитимуть у Мавки в косах «наче зоряний вінок», білого цвіту калини, в який «мов королівну, в самоцвіті» бажає вбрати свою кохану Лукаш [11; 218]. На думку Л. Шевченко, концепт світла у християнській культурі асоціюється «не лише з початком нового дня, він є базисним компонентом у глибинній опозиції «світло-тьма», яку К. Леві-Строс відносить до усвідомленої симетрії буття, властивої людському мисленню як феномену» [14]. Світлом насичено багато творів поетеси. Так, у заспіві до Кримських спогадів (1890-1891 рр.) «в гарячий полудневий час, мріючи «далеко на схід сонця золотим шляхом поплисти» виникають у неї такі рядки:

«Певно, се країна світла
Та злотистої блакиті,
Певно, тут не чули зроду,
Що бува негода в світі!»

(заспів з Кримських спогадів, вірш «Тиша морська») [12; 99].

Барвиста палітра природних образів «Лісової пісні» дає можливість поетесі яскраво, об'ємно відобразити усю гамму почуттів та думок героїв. Образ дощу допомагає створити відчуття печалі у серці Мавки, засихаючий червоний мак створює майже по-справжньому болісне відчуття затухання кохання Лукаша.

Дуже цікавим є діалог Мавки з водяною Русалкою про сутність кохання. Виражений за допомогою природних образів, він естетично відображає філософію кохання самої поетеси. Звертаючись до Мавки, Русалка протиставляє два види кохання. «То ти забула, яке повинно бути кохання справжнє! Кохання – як вода, плаве та бистре, рве, грає, пестить, затягає й топить. Де пал – воно кипить, а стріне холод – стає мов камінь». На відміну від такого «русалочого кохання» виступає інше – просте дівоче. Русалка уподібнює кохання Мавки «кволій дитині солом'яного духу», коханням, яке «Хилиться од вітру, під ноги стелеться». Та від зневаги воно «Зостріне іскру – згорить не борючись», чи «кисне, як солома, в воді холодній марної досади, під пізними дощами каяття» [11; 250]. Здається, що між цими полярними протиставленнями погляду на кохання не можливо знайти «золотий перетин». Але глибина роздумів поетеси виражена словами Лісовика, який привертає увагу Мавки до зради самої себе. Наче сама впорядкована космічна гармонія звертається до Мавки у годину хаотичного розпаду почуттів. «Покинула високе верховіття і низько на дрібні стежки пустилась». Далі, в мить, коли з вуст Лісовика лунають найважливіші слова, які відображують саму сутність ментальності українського народу, Леся Українка знову звертається за допомогою до природних образів. «Стара верба, смутна береза навіть у златолави й кармазини вбрались на свято осені. А тільки ти жебрацькі шмати скинути не хочеш, бо ти забула, що ніяка туга краси перемагати не повинна» [11; 253]. Ці пронизливі слова, та зворушуючі образи, дозволяють усвідомити глибинну сутність поглядів поетеси на головну рису ментальності українського народу – його глибоке почуття краси та спроможність навіть у найважчий час «не відкривати скарби, а творити їх».

На думку О. Колесник, «Космос «Лісової пісні» розколотив на дві, взаємо просякнуті, але різні частини – світ природи та світ людей. Події драми відбуваються на перетині цих двох світів, так само як у фольклорному жанрі бувальщини» [4]. На наш погляд у «Лісовій пісні» мова йде скоріше не про протиставлення світів, а про одвічне динамічно рухоме єдине ціле добра та зла, дня і ночі, світла й темряви, людини та природи. Неможливо провести межу між цими двома світами, так само як не можливо виявилось закреслити кохання Лукаша до Мавки, людини до природи. Проводячи дослідження твору Лесі Українки з точки зору аналітичної психології, О. Колесник підкреслює, що наприкінці п'єси «Лукаш все ж таки підіймає свою сопілку – символ творчості та любові», та робить висновок, що така дія може бути розцінена як «повернення людини до втраченої цілісності» [4; 6]. Повернення до одухотвореної краси та творчості дійсно є рішучим кроком, який повертає людину до містичного гену життя, основи Всесвіту. Саме природа надихає людину до творчого пізнання світу і саме творчість є спільним магнітом, який «зрошує» людину та природу. Творчість є тією силою, що відроджує віру в кохання, в себе, в свій народ, та у світ загалом.

Творчість дає в руки митцю безліч художніх засобів, за допомогою яких він має можливість звернутися до зворушливих філософських питань протиставлення добра та зла, прояснити потаємні, неусвідомлені культурні коди, прописані в глибинах народної душі. Саме такі могутні митці, як Леся Українка, зазирнувши у далеку спадщину наших пращурів, спроможні відчутти величезний потенціал народу, побачити його помилки та сильні сторони, сформулювати на рівні сучасної історичної епохи глибинні риси його ментальності.

На думку Т. Іванової «Культура історичної епохи є вищим рівнем розвитку ментальності даної епохи, який створює основу для народження нової культури нового історичного часу. Ментальність – це не сформована культура, а певна проміжна стадія формування культури. Соціально та історично значиме, закріплене в ментальності, стає культурою» [3; 173]. Анімістична складова української ментальності, яка йде ще з язичницьких часів, формує специфіку української культури. Вона демонструє глибинні почуття українського народу, здатність відчутти душу окремого явища, чи істоти. На жаль, швидкий темп життя, безліч проблем та невирішених питань поглинає людину в наш час. Тому особливо важливим стає дослідження та відродження творчості таких славетних українських митців, як Леся Українка. Митців, які нагадують про міцне джерело, яке допомагає відродити силу та впевненість – прекрасну, щирю душу української природи.

Висновки. Сягаючи в глибину століть, насичена мудрістю філософія буття українського народу виражена в таких характерних рисах української ментальності, як зв'язок з природою, толерантність, кордоцентризм, повага до спадщини предків, воля, братерство, сміливість, динамічність, відкритість, моральна міць, яскравість, мрійливість, ліричність та гумор. Вони є безцінним скарбом, який ми успадкували від славетних предків і який повинні передати наступним поколінням. Репрезентовані у творчості видатної української поетеси Лесі Українки, глибинні основи української ментальності, дають можливість сприйняти природу, як святилище народної автентичності, постають статусу логічно осмислених історичних зразків, духовних феноменів, що формують каркас системи цінностей народу. Леся Українка повинна стати авторкою не тільки «оспівуваною», але й «уважно читаною». Адже її твори, побудовані на глибокому розумінні сутності української ментальності, почутті взаємозв'язку нашого народу з природою, здатні відродити в українців дух єдності, гідності, оптимізму та започаткувати епоху справжнього духовного Ренесансу українського народу.

Список використаної літератури

1. Автомонова Т. І. Моделі світовідношення і самореалізації в поезії Лесі Українки: на прикладі поеми «Лісова пісня». *Людиновимірний характер творчості Лесі Українки: Матеріали наук. конф.*, 7 груд., 2011. Київ, 2012: С. 53-55.
2. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. Москва : Прогресс, 1985. 390 с.
3. Иванова Т. Ментальность, культура, искусство. *Общественные науки и современность*, 2002. № 6. С. 168-177.
4. Колесник О. Аналітична психологія як методологія аналізу міфопоетичної символіки в літературі (на прикладі творчості Лесі Українки) *Вісник Чернігів. держ. пед. ун-ту ім. Т.Г. Шевченка*, 2002. № 14. С. 93-98.
5. Левченко Г. Міф проти історії. *Семіосфера лірики Лесі Українки*. Київ : Академія, 2013. 332 с.
6. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: *Нариси з психології творчості*. Київ : Рад. письменник, 1990. 285 с.
7. Погрібна В., Чернявський Є. Специфіка української ментальності. http://www.rusnauka.com/31_PRNT_2010/Philosophia/73535.doc.
8. Рильський М. Слово про літературу. Київ : Дніпро, 1974. 382 с.
9. Стоян С., Толстоухов А. Вплив природи на процес формування української ментальності. *Філософія природи*. Київ : Вид. Парапан, 2006. С. 146 – 167.
10. Стьопін А. Менталітет українського народу як основа його національної ідентичності. *Дб́жа / Докса*. 2017. Вип.1 (27). С. 69-81.
11. Українка Леся. Вибрані твори. Київ : Країна мрій, 2009. 288 с.
12. Українка Леся. Зібр. тв. У 12-ти т. Київ : Наук. думка, 1975-1979. Т. 1.
13. Українка Леся. Зібр. тв. У 12-ти т. Київ : Наук. думка, 1975-1979, Т. 7.
14. Шевченко Л. Сакральне і профанне. Інтелектуалізм ідеального і візуального як лінгвістична проблема. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*, 2003. № 8.
15. Яросевич Л. Леся Українка і народна творчість. *Народна творчість та етнографія*. 1963. № 4. С. 48-55.

References

1. Avtomonova T. Modeli svitovidnoshennia i samorealizatsii v poezii Lesi Ukrainky na prykladi poemy «Lisova Pisnia». *Liudynovymirnyi kharakter tvorchosti Lesi Ukrainky: Materialy naukovoi konferentsii*, 07 hrudnia 2011. Kyiv, 2012. S. 53 – 55.
2. Humboldt W. Yazyk i filosofiya kultury. Moscow : Progress, 1985. 390 s.
3. Ivanova T. Mentalnost, kultura, iskusstvo. *Obshchestvennyye nauki i sovremennost*, 2002. № 6. S. 168-77.
4. Kolesnyk O. Analitychna psykhologhiia yak metodolohiia analizu mifopoetychnoi symvoliky v literaturi (na prykladi tvorchosti Lesi Ukrainky). *Visnyk Chernihivskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni T.H. Shevchenka*, 2002. № 14. S. 93-98.

5. Levchenko H. Mif proty istorii. Semiosfera liryky Lesi Ukrainky. Kyiv : Akademia, 2013. 332 s.
6. Makarov A. Piat etiudiv. Pidsvidomist i mystetstvo: *Narysy z psykholohii tvorchosti*. Kyiv : Radianskyi pysmennyk, 1990. 285 s.
7. Pohribna V., Cherniavskyi Ye. Spetsyfika ukrainskoi mentalnosti. http://www.rusnauka.com/31_PRNT_2010/Philosophia/73535.doc.
8. Rylskyi M. Slovo pro literaturu. Kyiv : Dnipro, 1974. 382 s.
9. Stoyan S., Tolstoukhov A. «Vplyv pryrody na protses formuvannia ukrainskoi mentalnosti». *Filosofiiia pryrody*. Kyiv : Vydavets Parapan, 2006. S. 146-167.
10. Stopin A. Mentalitet ukrainskoho narodu yak osnova yoho natsionalnoi identychnosti. *Δόξα / Doksa*. 2017. Vol. 1(27). S. 69-81.
11. Ukrainka L. Vybrani tvory. Kyiv : Kraina mrii, 2009. 288 s.
12. Ukrainka L. Zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh. Kyiv : Naukova dumka, 1975-1979, Vol. 1.
13. Ukrainka L. Zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh. Kyiv : Naukova dumka, 1975-1979, Vol. 7.
14. Shevchenko L. Sakralne i profanne. I. Intelktualizm idealnoho i vizualnoho yak linhvistychna problema. *Aktualni problemy ukrainskoi linhvistyky: teoriia i praktyka*, 2003. № 8.
15. Yarosevych L. Lesya Ukrainka i narodna tvorchist. *Narodna tvorchist ta etnohrafiiia*, 1963. № 4. S. 48-55.

THE CONNECTION WITH THE NATURE AS A MENTAL BASIS OF UKRAINIAN CULTURE IN THE WORKS OF LESYA UKRAINKA

Uvarova Tetiana – Candidate of Sciences (Study of Art), professor, Department of arts and humanitarian studies, International Humanitarian University, Odessa
Freidlina Viktoriia – lecturer, Department of arts and humanitarian studies, International Humanitarian University, Odessa

The article attempts to make a modern interpretation of the creative heritage of the outstanding Ukrainian poetess Lesya Ukrainka analyzing how she represented fundamental characteristics of the Ukrainian mentality. In the study we have paid a lot of attention to the poetess' reproduction of the unique immanent connection between the Ukrainian people and nature, which saturates the folklore and mythological heritage of the ancestors of Ukrainians. Since childhood Lesya Ukrainka, fascinated by the beauty of the Ukrainian folklore characters and the depth of cosmological views of ancient Ukrainians, had a subtle sense of connection between human and the universe and intimate understanding of the macro- and microcosm's unity. With the help of metaphorical images of nature and a variety of archetypal symbolism the poetess in her lyrical discourse reproduced the essence of the philosophy of being and understanding of specific features of Ukrainian mentality. A look at Lesya Ukrainka's creative heritage from a modern viewpoint will allow us to rethink the foundations of the Ukrainian mentality and to give them an important status of spiritual models that form the modern value system of Ukrainian society.

Key words: Ukrainian mentality, connection with nature, cordocentrism, unity, Lesya Ukrainka.

UDC [130.2:82 – 145] (398.82)

THE CONNECTION WITH THE NATURE AS A MENTAL BASIS OF UKRAINIAN CULTURE IN THE WORKS OF LESYA UKRAINKA

Uvarova Tetiana – Candidate of Sciences (Study of Art), professor, Department of arts and humanitarian studies, International Humanitarian University, Odessa
Freidlina Viktoriia – lecturer, Department of arts and humanitarian studies, International Humanitarian University, Odessa

The objective of the article: The main purpose of the article may be defined as a study of the creative heritage of Lesya Ukrainka with regard to how it reflects the mentality of the Ukrainian people. The main task identified by the authors was to analyze the multifaceted spectrum of images the poetess used in her works for a picturesque depiction of the harmonious connection between Ukrainians and nature, a syncretic merger of nature and man, inbuilt in our people's worldview, which from ancient times to the present day has been forming an outlook and values of Ukrainians.

The methodology of the research is based on the application of the semiotic research method. Additional basic philosophical methods of synthesis and analysis were used in combination with the historical method.

Scientific novelty. Against a backdrop of modern dialogue between man and nature, emerges a new indicative stage of rethinking and reassessing the cultural heritage of the Ukrainian people, its unique deep connection with the natural environment, penetration of the natural world into all spheres of Ukrainian cultural life. Search for self-identification, highlighting distinct features of the Ukrainian mentality are urgent tasks of the present. The immanent connection between our people and nature, reflected in Ukrainian folklore, folk art, ancient traditions, beliefs, and mythology requires a deep, detailed study. Considered through the prism of perception of prominent Ukrainian artists, this folk life philosophy acquires the pathos of a wise teacher who helps to see the main and set priorities in the turbulent flow of modernity. *Conclusions.* Reaching into the depths of the centuries, full of wisdom life philosophy of Ukrainians is expressed through such features of mentality as connection with nature, tolerance, cordocentrism, respect for ancestral heritage, will, brotherhood, bravery, dynamism, openness, moral strength, flamboyance, dreaminess, lyricism, and humor. They are a priceless treasure that we have inherited from our glorious ancestors and which we must pass on to future generations. The deepest foundations of the Ukrainian mentality, represented in the creative work of the outstanding Ukrainian poetess Lesya Ukrainka, give the possibility to

perceive nature as a sanctuary of folk authenticity, appear as logically meaningful historical patterns, and spiritual phenomena that form the framework of the people's value system. Lesya Ukrainka should become not only a «glorified» author but a «carefully read» one, because her works, built on a deep understanding of the essence of the Ukrainian mentality and a sense of interconnection between our people and nature; they can revive the spirit of unity, dignity, optimism and start the era of the true spiritual Renaissance of the Ukrainian people.

Key words: Ukrainian mentality, connection with nature, cordocentrism, unity, Lesya Ukrainka.

Надійшла до редакції 18.10.2021

УДК 783.23:78.071.1(477) Степурко]:008»20

ПАРАЛІТУРГІЙНА МУЗИКА ВІКТОРА СТЕПУРКА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ ХХІ СТОЛІТТЯ

Галай Олена Ігорівна – аспірантка кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0003-1394-4580>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.495>

S.galysha@gmail.com

Відстежено еволюцію та місце православного церковного співу в культуротворчих процесах сучасної України. Особлива увага приділяється творчій постаті Віктора Степурка. Проаналізовано зв'язок найдавніших канонічних піснеспівів з актуальними паралітургійними творами на прикладі творчого доробку композитора. Вказано на вплив російської культури на сьогоденний церковний простір для загострення проблеми небажання сепарації УПЦ від нав'язаних зовні застарілих культурних орієнтирів.

Ключові слова: паралітургійна музика, канон, монодія, піснеспіви, канти, духовна традиція, православний, літургія, всенічна, Віктор Степурко.

Постановка проблеми. У більшості прикладів паралітургійна музика – сакральна сповідь композиторів, наділених талантом показати максимально великій кількості людей справжнє високодуховне релігійне почуття. Віктор Степурко є одним із таких геніїв. Його хорові духовні твори цілеспрямовано пробуджують із глибокого сну сьогоденну людську духовність. На жаль, сьогодні не маємо можливості повноцінно відчутти та усвідомити ту філософську духовну глибину, закладену в цих творах, оскільки вони не введені до концертного або церковного репертуару.

Із давніх часів до нас дійшли сформовані виконавські церковні традиції та на сьогоденний день церква залишає їх у пріоритеті, не актуалізує та неохоче вживає зразки новітніх музичних творів. Паралітургійна музика має шанс прозвучати в межах храму лише на фестивалях або на концертах, які до чогось приурочені, винятком можна вважати лише твори, написані регентами в окремих храмах, що стилістично не виходять за межі композиторських прийомів початку ХХ ст. Така ситуація обмежує більшість людей в можливості оновити та розширити свій музичний та емоційний мікрокосм.

Сучасна духовна музика концентрує в собі гострі проблеми, які поглинули простір та своєю експериментальністю й іноді «колючістю» показує рішення, що призводить до просвітлення та подальшого спокою душі реципієнта, адже хіба не в цьому сенс релігії?

Останні дослідження та публікації. Розробці цієї теми в різних аспектах присвячено спеціальний науковий вісник НМАУ під назвою «Музика і Біблія». Сферу прояву релігійності на різних рівнях, від історії до сучасності досліджували В. Антонюк, В. Варнавська й Т. Філатова, І. Гамкало, А. Вахнянин, А. Лашенко, Ю. Медведик, І. Гарднер та ін. Праці, у котрих досліджуються богослужбові жанри та музика літургії, представлені монографіями Н. Гуляницької, В. Мартинова, дисертаційними дослідженнями А. Ковальова, Н. Середи, науковими розвідками Н. Герасимової-Персидської, Є. Герцмана, Л. Зайцевої, Н. Костюка, Л. Шаповалової, О. Шевчук. Окремі статті численних дослідників присвячено аналізу певних жанрів духовної музики, зокрема літургії у творчості російських та українських композиторів.

Мета статті – визначити та висвітлити вплив паралітургійної музики на культуротворчі процеси мистецького простору.

Вклад матеріалу дослідження. Духовна музика сучасних композиторів набуває значних змін у порівнянні з попередніми епохами, які, насамперед, пов'язані з науковим, технологічним прогресом, масовою доступністю інформації. Також важливим чинником є культуротворчі процеси в Україні, котрі впливають на композиторську творчість. Реакція на духовну музику серед науковців, композиторів, церковних діячів, філософів та загалом людей різних конфесій доволі різна та неоднозначна. Хоровий твір, що лунає в храмах під час відпускання канонічного чину, розглядається й характеризується як духовна музика та навпаки – музика на ті ж канонічні тексти, але в інтерпретації сучасних композиторів

для певного відсотку фахівців, прихожан або слухачів недопустима для введення в послідовність відпусту церковного обряду. Таку музику називають паралітургійною.

На початку ХХІ ст. починає актуалізуватися духовне відродження. До нас із минулого доходить свідочтва про події та явища, замовчувані, забуті або заборонені. У даному контексті йдеться про церковну діяльність та місце духовної ієрархії як у межах держави, так і на рівні міжнародних відносин. Унаслідок налагодження церковно-державних відносин формуються підґрунтя для відродження традицій церковної співочої культури, історичний шлях розвитку якої майже відмер на початку минулого століття. Духовна музика в наш час викликає неоднозначну оцінку. Музикознавці, священнослужителі та виконавці мають досить різні точки зору з приводу місця даного явища в історії та його впливу на культурні процеси сьогодення.

До літургійної (офіційної, канонічної тощо) музики відносять піснеспіви, які постійно виконуються під час богослужінь, а змінна послідовність текстів закріплена за системою осьмогласся; служби, підпорядкованої октоїху – вечірні та літургії як обіходні, так і святкові. Послідовність та тексти молитов-частин були введені в канон на початку VI ст. Сама літургійна практика до нашого краю дійшла наприкінці IX ст. після хрещення Русі. Перші зразки літургійної музики на території сучасної України, відомі як знаменний розспів, доходять до нас із XII ст. Знаменна нотація створена за зразком невменної нотації – середньовічної системи запису церковної музики.

До паралітургійної музики в період XVI–XVIII ст. прийнято зараховувати духовні піснеспіви, що не були обов'язковими у канонічному богослужінні, не мали суворих обмежень та були призначені для концертного виконання під час або після святкових служб. Основними жанрами, що відносилися до паралітургійної музики, були канти та псалми, що з часом почали набувати літургійної функції також. Кант як жанр стає принципово новим етапом і його виникнення пов'язане із зародженням місцевої поезії книжною українською мовою. Кант з'являється переважно в містах, а саме в освітніх закладах: бурсах, братських школах, академіях, колегіумах, де вивчали музичну грамоту і були обізнані в церковному співі. Жанр канту на той час стає доволі популярним та виконуваним серед населення. Ділиться він на дві групи: духовний та світський. Найбільш популярні духовні – величальні народженню Христа та вознесінню Богородиці, а світські – любовно-ліричні, побутові. Також розповсюдженими були покайні канти, що зберегли характер ідеї Бароко – поглиблене занурення в молитву, моралізація філософії християнства.

Структурні елементи кантів переходять від давньої музичної традиції до новітньої – становлення ладової системи, тактової структури, класичних музичних форм. Такі перехідні тенденції в музичному мисленні були характерні для стилістики Бароко. Канонічна ж музика еволюціонувала зі знаменного одноголосся в партесний спів, який містив від 3-х до 48-ми голосів на початку XVII ст. Зважаючи на еволюцію форми та фактури текстів, щоб якісно виконувати музику як літургійну, так і паралітургійну, потрібна була міцна теоретична основа – саме такою і стала праця М. Дилецького «Грамматика мусікійська», написана в 1675 р. Окрім нього, віртуозами композицій партесного співу маємо І. Домарацького, Г. Левицького, С. Пекалицького та багато втрачених рукописів інших композиторів.

У другій пол. XVIII ст. на українському музичному видноколі розпочався новий – класичний етап композиторської творчості, що суттєво відрізнявся від попередньої практики. Постаті М. Березовського, А. Веделя та Д. Бортнянського репрезентують період розквіту класичного періоду мистецтва в Україні. Високий рівень професіоналізму та віртуозне володіння своїм ремеслом значно вплинули на подальші етапи розвитку музичної мови та рівня освіти їхніх наступників. Паралітургійна музика стає не лише дозволеною частиною служби – вона набуває самостійності та унікальності, чимало композиторів, використовуючи канонізовані тексти, працюють над музикою не для того, щоб вона була колись виконана в стінах храму, а задля передачі глибинного відчуття віри, яке не завжди можливо передати та відчуті під час служби.

Період XVIII ст. ввійшов до історії української музики не лише як доба розквіту духовного концерту, але й жанру духовної пісні. У той час на етнічних українських землях Заходу і Сходу відбувається незвичайне піднесення у царині духовної піснетворчості. З цього періоду збереглися десятки рукописних збірників пісень, нотованих переважно київською нотацією, що свідчило про міцні традиції монодійного ірмолійного стилю.

Паралітургійна музика часто трапляється у творчості як класиків української хорової музики, таких як М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, Я. Яциневич та ін., так і творчості сучасних вітчизняних митців – Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Сільвестров, В. Степурко.

Духовна творчість В. Степурка характеризується з позиції симбіозу ознак релігійної музики у різноманітні жанри його творчого доробку. Твори композитора природно вміщують і церковні паралітургійні традиції, і елементи сценічні, світські, на гармонічній основі джазового мислення. В. Степурко в текстах знаходить закладену мудрість молитви та відкриває її у своїх творах. Ідея

композитора схожа з ідеєю монодії – знайти ціле невіддільним від цілого. У своїй творчості композитор продовжує класичні традиції, актуалізує їх.

Композитор починав своє знайомство з духовною тематикою в музиці на уроках диригування в класі Л. Венедиктова. У період навчання в консерваторії В. Степурко брав активну творчу участь у музичному житті, а саме очолював наукове студентське товариство диригентсько-хорового факультету: співав, а також диригував камерним хором цього товариства, художнім керівником якого був професор М. Берденніков. Як студент композиторського факультету, був активним учасником «Клубу молодих композиторів» при Спілці композиторів України, який очолював проф. Л. Колодуб. Як автор і виконавець В. Степурко брав участь у концертах молодіжних композиторських Пленумів. У процесі занять диригентським апаратом Віктор Іванович відкриває для себе хорові твори Г. Свірідова, його творча постать стала своєрідним провідником духовного в житті композитора. Хорова мова Г. Свірідова знаходить відгук у серці молодого митця, і вже в класі М. Скорика з композиції відбуваються перші спроби хорового письма, а знайомство з хоровими тонкощами саме в класі провідного хормейстера лише доповнює і до того широку обізнаність у складності та багатогранності даного інструменту. Оскільки Лев Миколайович був вихований у сім'ї відомого хормейстера, регента та композитора М. Венедиктова, який отримав освіту в Петербурзькій придворній капелі і консерваторії, працював хормейстером у Маріїнському театрі, то репертуар творів, запропонованих для опрацювання в класі, досить широко ввібрав у себе багато духовних композицій російських та світових композиторів, які в історичному контексті були деякий час небажані та навіть заборонені. Так само репертуар у себе ввібрав і творчий доробок українських митців, адже освіту по класу диригування Лев Миколайович отримав у Г. Верьовки, відомого діяча мистецтв та популяризатора українського фольклору.

В. Степурко знайшов церковний антураж таким, що наближає людину до стану справжнього катарсису. Але композитор розуміє, що для того, щоб його почули, він повинен звертатися мовою близькою і зрозумілою. Тексти, що використовуються композитором, часто зазнають змін задля висвітлення саме актуальних для сучасного простору морально-етичних проблем, котрі в сьогоденні високому темпі життя стираються зі свідомості. Найбільшу популярність здобули твори В. Степурка для різних за своїм складом типів хорів, як із супроводом, так і без. Багато паралітургійної музики В. Степурка, написаної для хору з інструментами, на сьогоднішній день перевидано та адаптовано для хору а cappella за згодою композитора з ініціативи М. Гобдича. Музикознавець Г. Степанченко на обкладинці аудіокасети авторського концерту В. Степурка в межах першого хорового фестивалю «Золотоверхий Київ», організованого саме М. Гобдичем, прокоментувала хоровий доробок композитора так: «Образна та жанрово-стилістична палітра цих партитур теж є об'ємною і багатогранною (від стилізації атмосфери колишніх епох до пошуків власної оригінальної музичної мови)».

Цікавим є факт, що В. Степурко у своїх творах намагається повернутися до самих коренів та першотрадицій української культури християнства. Разом із хрещенням Русі у 998 р. на територію України приходить візантійська богослужбна традиція та з'являється жанр монодії, у якій основним виступає слово та медитативний тип дихання, по суті – це музика для глибокої душевної зосередженості, це спроба людини в медитативному трансі вийти за межі свого Я і наблизитися до вищого виміру. Навіть під час виконання монодії великим хором усі учасники неначе єдиними устами виражають одну емоцію, яка з'являється з єдиного світла та прямує до того ж світла. Старовинні українські наспіви нотували спеціальними знаками – кулізмами або знаменами, подібними до невм. Пізніше виникає кондакове нотне письмо, тлумачення змісту якого втрачене. Проте в складному багатоголосному співі пізніших епох естетичний аспект є центральним. І ця музика, що вимагає високої професійності співаків, поступово втрачає зв'язок з аскетичним молитовно-медитативним станом більшості прихожан, які вже перестають брати активну співучасть в унісонному молитвоприношенні.

Увагу композитора приваблюють різні за змістом псалми – хвалебні тексти, зібрані в Псалтирі. Авторство приписують царю Давиду (перше тисячоліття до н. е.), який їх сам виконував під акомпанемент псалтерія. Псалми виконувалися під час літургій у Єрусалимському храмі, а Псалтир використовували як підручник, читали над померлими або хворими. На території України псалми, як жанр, мали великий вплив на формування концепцій розвитку партесного співу та хорового концерту. «Монологи віків» – це псалмодія для змішаного хору, солістів та солюючих інструментів, написана в 2013 р. Щодо цього твору композитор висловився так: «Цей твір я писав протягом багатьох років. У повному обсязі його виконували на фестивалях “Прем'єри сезону”, “Київ Мюзик Фест”. Офіційно він називається “Монологи віків. Псалмодія для змішаного хору з соло інструментами”. Першим написав сьомий псалом, у цьому творі він заключний, хоча саме він наштовхнув на ідею написати цілий цикл. Я не виключаю, щоб цей цикл продовжувати, або ж напишу інший такого ж плану. Ідея “Монологи віків” мені досі цікава. По-перше, це псалми. По-друге, привнесення інструменту в акапельну музику дає можливість створити більш концертну атмосферу, посилити музично-художній план твору. Для мене, як

для композитора, це дуже важливо» (переклад мій – О. Г.). Щодо використання інструментів в циклі автор висловлюється наступним чином: «Мені багато хто говорили і говорять, що такого робити не можна. У тих же псалмах я використовую певні фрагменти для того, щоб висловити ідею, якою я загорівся, читаючи його, створюю образи сценічно-театрального плану» (переклад мій – О. Г.). Музична мова В. Степурка хоч і підпорядковується законам сучасних реалій, що потребують професіонального володіння голосом, багатоголосний формат молитви, виконання творів не в режимі богослужіння, проте основний мотив та думка – створення саме медитативного настрою монодії, втілення в складному музичному масиві того піднесено-сакрального настрою єднання з Богом, але не через одноголосся та доступність, а через атмосферу молитви, в якій кожен слухач-учасник чує свою гармонію, свої біль або радість. Такий підхід є дуже вдалим рішенням для сьогоденної культури доступності та різноманітності.

Висновки. Отже, репертуар церковних хорів майже не зазнає змін останні десятиріччя, більше того – майже на 80 % складається з доробку російських композиторів. Звичайно, «класична» церковна музика просвітлена, милозвучна, «заспокоює» душу. Але більшість відвідувачів церкви вже звикли до концептуального російського звучання, це ввійшло в загальноприйнятну парадигму. Систематичні повторення одного й того ж перетворюються у «сліпу віру», що втрачає свою первісну сутність. В. Степурко – це новий погляд у сучасність, а також не менш важлива допомога в духовних пошуках себе. Унікальна, винайдена композитором музична мова зрозуміла сучасним слухачам і демонструє традиційне повернення до праджерел (використання стилістики київських розспівів тощо).

Список використаної літератури

1. Александро́ва Н. Жанрові засади творчості сучасних українських композиторів як передумова оновлення курсу музикознавчого аналізу. *Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на межі третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи*: зб. тез за матеріалами II Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 17-19 квіт., 2003 р.) / ред. кол.: Афанасьєв Ю. Л. (відп. ред.) та ін. Луганськ : «Шико», вид-во «Янтар», 2003.
2. Афоніна О. Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 11.
3. Афоніна О. Творчість сучасних українських композиторів у дослідженнях студентів ДАКККиМ (на прикладі творчості В. І. Степурка). *Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 25–26 трав., 2006 р.). Київ : ДАКККиМ, 2006. Ч. 2.
4. Волошина Н. Духовна тематика в творчості українських композиторів II пол. XX ст. (на прикладі В. Степурка). *Наук. вісник НМАУ: зб. ст.* Київ, 2005. Вип. 36, кн. 1.
5. Гарднер И. А. Богословское пение Русской Православной Церкви : в 2 т. Москва : Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2004.
6. Герасимова-Персидська Н. О. Роль церкви в музичних реформах кінця XVI – початку XVII ст. *З Історії української музичної культури*, зб. ст. Київ, 1999.
7. Тищенко О. Літургія. Між обрядом і жанром. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми музичного мистецтва: спадщина і сучасність* : зб. ст. Київ, 2008. Вип. 76, кн. 2.
8. Своим небесным покровителем композитор Виктор Степурко считает Дмитрия Ростовского. *Pravda*. 2012. 20 янв.

References

1. Aleksandrova N. Zhanrovi zasady tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv yak peredumova onovlennia kursu muzykoznavchoho analizu. *Pedahohichni poshuky v haluzi mystetskoï osvity v Ukraini na mezhi tretoho tysiacholittia: tradytsii, suchasnist, perspektyvy*: zb. tez za materialamy II vseukr. nauk.-prakt. konf. (Luhansk, 17-19 kvit., 2003 r.) / red. kol.: Afanasiev Yu. L. (vidp. red.) ta in. Luhansk : «Shyko», vyd-vo «Jantar», 2003.
2. Afonina O. Tvorchist V. Stepurka u kulturolohichnykh vymirakh suchasnoho muzychnoho mystetstva. *Mystetstvoznachchi zapysky* : zb. nauk. pr. Kyiv : Milenium, 2007. Vyp. 11.
3. Afonina O. Tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv u doslidzhenniakh studentiv DAKKKiM (na prykladi tvorchosti V. I. Stepurka). *Ukraina – Svit: vid kulturnoi svoieridnosti do sporidnenosti kultur* : zb. materialiv Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 25–26 trav., 2006 r.). Kyiv : DAKKKiM, 2006. Ch. 2.
4. Voloshyna N. Dukhovna tematyka v tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv II pol. XX st. (na prykladi V. Stepurka). *Nauk. visnyk NMAU*: zb. statei. Kyiv, 2005. Vyp. 36, kn. 1.
5. Hardner Y. A. Bohoslovskoe penyie Russkoi Pravoslavnoi Tserkvy : v 2 t. Moskva : Pravoslavniui Sviato-Tykhonovskiy Bohoslovskiy yn-t, 2004.
6. Herasymova-Persydska N. O. Rol tserkvy v muzychnykh reformakh kintsia XVI – pochatku XVII st. *Z Istorii ukrainskoi muzychnoi kultury*, zb. st. Kyiv, 1999.
7. Tyshchenko O. Liturhiia. Mizh obriadam i zhanrom. *Nauk. visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho: Problemy muzychnoho mystetstva: spadshchyna i suchasnist* : zb. st. Kyiv, 2008. Vyp. 76, kn. 2.
8. Svoym nebesnym pokrovytelem kompozytor Vyktor Stepurko schytaet Dymytryia Rostovskoho. *Pravda*. 2012. 20 yanv.

PARALITURGICAL MUSIC BY VIKTOR STEPURKO IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL AND CREATIVE PROCESSES OF THE XXI CENTURY

Galai Olena – graduate student of the Department of History and Theory of Culture of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kyiv

The article systematized the evolutionary movement of the development of notation and traced the changes caused by this phenomenon through the prism of choral Orthodox singing, a certain place in the cultural processes that currently exist in Ukraine. The main place had a composer Viktor Stepurko. In the article is analysed the modern paraliturgical tradition with roots of Orthodox music on the base of Viktor's Stepurko music. Indicated the influence of Russian culture on the real church space in order to exacerbate the problem of unwillingness to separate the UOC from outdated cult landmarks that imposed from the outside.

Key words: Paraliturgical music, canon, monody, chants, sacred tradition, orthodox, liturgy, nocturn, Viktor Stepurko.

UDC 783.23:78.071.1(477) Степурко]:008.20

PARALITURGICAL MUSIC BY VIKTOR STEPURKO IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL AND CREATIVE PROCESSES OF THE XXI CENTURY

Galai Olena – graduate student of the Department of History and Theory of Culture of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kyiv

The purpose of article is to define and highlight the influence of paraliturgical music on the cultural and creative processes of the artistic space.

Among the research methods we use theoretical (analysis and synthesis, concretization and generalization, analogy and comparison) and empirical methods of observation and description.

The scientific novelty lies in the analysis and comparison of the modern paraliturgical tradition with roots of Orthodox music. The article systematized the evolutionary movement of the development of notation and traced the changes caused by this phenomenon through the prism of choral Orthodox singing, a certain place in the cultural processes that currently exist in Ukraine.

Conclusions: Performing church traditions have been established since ancient times, but, unfortunately, today the church does not accept all kinds of renewals. «Out-of-church» (paraliturgical) music is not very often heard at church events, only during festivals or rare concerts dedicated to something. After all, this deprives most people of the opportunity to enrich their spiritual world, to renew the colours of the inner world with fresh shades. Modern sacred music must be sounded more often in order to awaken the spirituality of modern humanity with its fresh emotionality, because it seems to have fallen asleep from identity and monotony.

Key words: Paraliturgical music, canon, monody, chants, sacred tradition, orthodox, liturgy, nocturn, Viktor Stepurko.

Надійшла до редакції 10.11.2021 р.

УДК 781.7+784.4

ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОЇ ТРАДИЦІЇ СТАРООБРЯДЦІВ БЕССАРАБІЇ

Каплун Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри музичного мистецтва та звукорежисури, Міжнародний гуманітарний університет м. Одеса
<http://orcid.org/0000-0003-0367-5559>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.496>
 tat_kap@i.ua

Роль жінки у старообрядницькому середовищі дуже значуща. Саме жінка є хранителькою стародавніх народних традицій, які зберегли свій зв'язок із давньоруським корінням. Особливо яскраво проявляється роль жінки-старообрядки у збереженні жанрів духовного вірша, весільної та календарної пісенно-фольклорної культури старовірів. Старовірки Бессарабії повною мірою зберегли у своєму фольклорі зазначені жанри, що становлять багатий духовний світ старообрядців.

У статті аналізуються окремі форми їх побутової практики.

Ключові слова: старообрядництво Бессарабії, жінка-старообрядка, жіночий початок, фольклорні традиції старообрядців, духовний вірш.

Постановка проблеми. Старообрядництво – особливий культурний феномен, сутність якого виявляється у збереженні провідних типологічних властивостей культури та побуту допетровської Русі – від релігійно-світоглядного та обрядового до матеріально-побутового. Особливий інтерес являє сплав християнських і народних традицій, що існує у старообрядців («двовірство», «амальгама старих і нових форм» (за Б. Рибаківим), «православно-язичницький синкретизм» (за В. Мільковим).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останні роки низку проблем з історії та побуту бессарабських старовірів розглянуто у монографіях київського дослідника С. Таранця

(«Старообрядчество в Российской империи (конец XVII – начало XX века). К., 2012) та працях одеських учених – О. Прігаріна (монографія «Русские старообрядцы на Дунае: формирование этноконфессиональной общности в конце XVIII – первой половине XIX вв. / Отв. Ред. О. Б. Демин. Одесса-Измаил-Москва: «СМИЛ»-«Археодоксия, 2010), А. Федорової («Старообрядницькі общини Південної Бессарабії у XIX – першій половині XX ст.: історико-конфесійний аспект : дис... канд. іст. наук: 07.00.02. Одеса, 2005), С. Кузьміної («Трансформації етносоціальної структури населення Бессарабії (перша половина XIX ст.) : дис. ... канд. іст. наук: 07.00.02 – всесвітня історія. Чернівці, 2015) та ін. Дослідженню деяких сторін фольклорної традиції старообрядницьких сіл сучасної Молдови присвячено магістерську роботу одеської дослідниці Т. Білоусової, написаної у 2014 р. під керівництвом автора статті [2].

Особливу роль у світогляді старовірів грає споконвічна бінарна опозиція жіноче/чоловіче, що отримала втілення на різних рівнях – від сакрально-міфологічного до побутового. *Мета статті* – виявлення ролі жіночого початку у зазначеній традиції, представлений у їх народно-музичній культурі.

Виклад основного матеріалу дослідження. В силу відомих історичних причин у другій пол. XVII і XVIII ст. (ніконівська церковна реформа) великі групи старообрядців йдуть за межі Московської держави, зокрема – на землі Бессарабії (нинішня територія Молдови і Південно-Західної України).

Згідно з дослідженням українського історика М. Лілеєва, прихід російських старообрядців на землі Бессарабії відноситься до перших десятиліть XVIII ст. – періоду господарювання М. Раковиці (1704-1727 рр.). Спочатку бессарабські старообрядницькі поселення були тісно пов'язані з ветківською згодою, що являє групу старовірів-біглопопівців, які наприкінці XVII ст. через гоніння з боку царівни Софії йдуть із Московії і поселяються на острові Гілка біля р. Сож (нині – територія Гомельської області Білорусі) [6].

Перші відомості про появу липован (так називали російських старовірів у Бессарабії і Буковині) на нижньому Дунаї відносяться до межі XVII – XVIII ст. і поступово їх кількість дедалі зростає. З 1746 р. на картах Бессарабії з'явилося селище Липованське (м. Вилкове Кілійського р-ну).

Поряд із селянами-липованами обох берегах дунайської дельти турецької Добруджі починають селитися донські козаки-старообрядці, які називалися некрасовцями (на ім'я одного з керівників Булавінського повстання у 1707-1708 рр. – отамана Ігната Некрасова, який після смерті Булавина та поразки козацького повстання на Дону веде на Кубань майже 3 тис. козаків із дружинами та дітьми, де кубанська вольниця проіснувала у безперервній боротьбі з царськими військами до 1738 р. і після смерті отамана змушені були у 1740-1778 рр. переселитися до Добруджі). Турки, які дуже не любили православних як іновірів, до старообрядців ставилися лояльно і, дозволивши втікачам селитися у своїх межах, підтвердили право старовірів на збереження духовних традицій і віри, розраховуючи використовувати старообрядницький елемент у своїх інтересах у боротьбі з російським урядом.

Осівши серед селян-старообрядців, які на вказаній території вже жили, вони створили в Північній Добруджі Задунайську вольницю з центром Сарикей і безліччю станиць, користуючись автономією, як і на Кубані, у церкві служили за стародруками і дотримувалися доніконівських обрядів. Після приєднання Бессарабії до Росії чимало козаків переселилося до бессарабських земель (у Придунав'ї).

Обидві групи старовірів досі живуть на освоєній ними території, яка нині належить до земель Одеської обл. (м. Ізмаїл, села Стара та Нова Некрасівка, Муравлівка Ізмаїльського р-ну, Вилкове та ін.), а також Молдови (зокрема, села Покровка та Єгорівка відповідно Дондюшанського та Фалештського р-нів). Липовани та некрасівці відносяться до попівської Білокриницької згоди, центром якої є Рогозьке кладовище.

Вивчення літератури та побутового життя старообрядців другої пол. XVII – XVIII ст. показало, що «жінка в ній посідала більш значуще місце, ніж у православному [ніконіанському – Т.К.] соціумі» [10; 3-4] і «ще від першої чверті XVIII ст. існує характерний вислів: що у розколі – «що мужик, то віра, що баба, то статут» (варіант – «що двір, то вчитель, що баба, то типик») [8; 333].

Яскравим прикладом значущості жіночого початку у старообрядництві стала ситуація на початку XVIII ст. у найбільшому старообрядницькому центрі – Керженці, охопленого спекотними суперечками щодо еретичних листів протопопа Авакума і сходки відбувалися за участю старих і навіть у їхніх келіях. В останній чверті XVIII ст., «коли схвильована Москва готувалася до знаменитого перемазанського собору, керженські жіночі обителі висловили свою загальну вимогу в нарочном посланні туди» [8; 334].

На думку В. Андреева, до прийняття християнства на Русі між двома статтями існувало рівноправність і саме ця традиційна соціальна свобода жінок зберігається старообрядцями завдяки чистоті та автентичності їх старовинної віри [1; 251-253]. У розділі IV «Темні та світлі сторони розколу» книги А. Пругавіна «Розкол і сектантство в російському народному житті», виданій в 1905 р., на основі етнографічних матеріалів переконливо доводилося, що статус жінок та чоловіків у безпопівських згодах

як у сімейному, так і суспільному житті, був однаковий: «На зборах жінки є в тих же ролях, як і чоловіки, тобто співають псалми та пісні, кажуть проповіді, імпровізують молитви, коментують та усвідомлюють сенс священного писання. Вдома вони не лише господині, а й узагалі повновладні особи» [7; 87].

Історик В. Карцев, досліджуючи сімейний уклад попівських та безпопівських згод, доходить висновку, що старообрядка мала більшу свободу, ніж офіційно-православна жінка, і жіноча свобода стосувалася не лише релігійного, а й господарського життя, зокрема й у сфері торгівлі [5; 10]. Аналізуючи становище жінки у старообрядницькому співтоваристві, дослідниця старообрядницьких традицій Є. Данилко дійшла висновку, що жінка «завжди займала досить високий статус у конфесійній громаді» [4; 118]. Пояснення зазначеного статусу жінки-старообрядки пов'язане з тим, що вона відігравала значну роль у збереженні старої віри, традиції та культури релігійної групи [10; 19]. Той факт, що вона могла відправляти важливі функції і в релігійній і суспільній сфері, є незвичайним для традиційної російської свідомості.

Як наголошує Ч. Тікас, «у сімейному житті новоправославна жінка і старообрядка були хранительками культури, релігії, традиції, домівки» [10; 20], що притаманно всім традиційним товариствам. Але численні етнографічні матеріали свідчать, що старообрядки, будучи, поряд із чоловіком, хранителькою старої віри, могли «відправляти функції псаломщиці, що співала під час богослужіння, келійниці, яка, живучи в скиті, займалася читанням, рукоділлям та навчанням дітей, уставниці – благочестя, що добре знається на церковному статуті, знає знаменний спів і під час служби керує читанням і співом на кліросах» [9; 286].

Неможливі для жінки-ніконіанки функції громадського служіння, стають для жінки-старообрядки цілком звичайним і поширеним явищем: вона могла стати наставником, тобто духовним керівником суспільства і відправляти різні релігійні потреби, у тому числі сповідь, хрещення, похорон і т. і.» [9; 286]. Причому серед безшлюбних безпоповців відсоток жінок, прилучених до релігійного служіння, був значно вищим, ніж у шлюбних старообрядців безпопівської згоди, де найважливішим завданням жінки було народження дітей. Старообрядки, що відправляють у громаді релігійні функції, мали високий суспільний статус як у ранні періоди старообрядницької історії, так і у XIX–XX ст. Це виявлялося, наприклад, у тому, що моральний авторитет уставниць приводив до збільшення кількості старообрядців та зміцнення позицій старовірства.

Жінка у сучасній старообрядницькій традиції також є носієм народної пам'яті та хранителькою традицій. Велику роль у сімейно-побутовому житті старообрядців відіграють прикмети, віра в природні стихії, ворожіння, а також елементи вербально-побутової та захисної магії (змови, зняття пристріту, псування та переляку, захист будинку та домашнього господарства). Понад те, здатність проникати, споглядати і розкривати іншим деякі приховані, «потоїбічні», «нелюдські» інформаційні пласти також можна віднести, на мій погляд, до типологічної риси старообрядницької духовно-народної традиції, успадкованої нею від давньоруської культури. Тож узаконена властивість багато в чому пов'язана з дбайливим зберіганням у старообрядницькій громаді родового сакрального, прямого відчуття сутнісної основи буття, з акцентом на традиційно-регламентованому, обцинно-етичній свідомості, накопиченій за багатовіковий період існування праслов'янського менталітету. Хоча особистий досвід спілкування автора статті з сучасними жінками-старообрядками різного віку показує на дуже високий рівень яскравої індивідуальності, що спокійно і природно вписується в сімейно-побутову та релігійно-громадську ситуацію.

Саме жінки зберігають давні народно-пісенні традиції своєї громади і досі багато хто з них має у пам'яті безліч обрядів і пісень різних жанрів фольклору. На сьогоднішні виявляється картина досить активного побутування обрядів і жанрів традиційного фольклору: так, у зібраному нами матеріалі в ряді фольклорних експедицій присутні зразки календарно-землеробської (різдвяні, масляні, весняні хороводні, великодні пісні), сімейно-побутової (насамперед, весільної) та епічної жанрових групи.

Враховуючи традиційний, а то й консервативний, характер старообрядницьких традицій, привертає до себе особливу увагу висока значимість у побутовій мові жінки-старовірки фольклорних образів і колективних фольклорних текстів. Зазначу збереження цих елементів як у сільській, так й міській місцевості. Перетікання фольклорної промови в побутову та назад – природне явище для жінок-старообрядок. Особливо це стосується малих жанрів – прислів'їв та приказок. Спілкуючись протягом тижня з липованкою, що живе кілька десятків років у міському середовищі, я чула безперервний і яскравий мовний потік примовок, прислів'їв, приказок та інших словесних визначень тих чи інших предметів розмови, що виявляють неабиякий розум та легку гумористичну спостережливість співрозмовниці. З нашої досить відкритої розмови виявилось непросте, емоційно та фізично напружене життя цієї дивовижної жінки. І досить скоро стало очевидно, що такими співучо-словесними, майже змовними формулами, вона пом'якшувала, психологічно розряджала тяжкість подій свого душевного життя. Ще більшою мірою ця властивість присутня у виконанні нею народних пісень, особливо весільних і ліричних.

Зазначу, що подібна здатність до створення неповторної атмосфери жіночої взаємодії через слово і пісню присутня практично в усіх експедиційних моментах спілкування як при розмові тет-а-тет, так і спілкуванні з групою жінок. При цьому спочатку відбувається процес оцінювання та прийняття рішення про можливість спілкування, а потім відбувається відкрите, тепле, багатогранне включення всіх присутніх жінок, незалежно від віку, у глибоке, зацікавлене, душевне співтовариство. Мимоволі виникали паралелі з стародавніми слов'янськими п'ятничними жіночими зустрічами під заступництвом Макоші. І в такому спілкуванні стає цілком очевидним, що творчі вербально-музичні форми, якими живуть сучасні старообрядки, засновані на збереженні сакрального сенсу абстрактного принципу жіночності і є глобальним виразом архетипічного рівня жіночого початку. І в основі цього початку знаходиться образ Земля Сирої або Матері-Сира-Земля – «пані, годувальниці, хлібодарниці, усім грішним батька та матері». Цей образ несе в собі сакральний початок і магічну силу, часом зближуючись із матір'ю-Богородицею: «Одна мати – Божа мати, а інша мати, що хліб дає...».

У с. Покровка Дондюшанського р-ну я чула головний мотив вибору нареченого – «землі-матінки за ним давали багато, а як же без земляшки жити...»; на цілком зрозуміле для сучасної жінки питання «а як же кохання?», була здивована відповідь: «так, і злюбиться, якщо земелька буде... та на ній разом і попрацюємо...» (з особистого спілкування автора статті з жінками-старообрядками у фольклорних експедиціях).

У контексті сказаного закономірним є збереження досі чіткої пам'яті про весняну обрядову дію російсько-білорусько-українського прикордоння «Водіння стріли», яке припадало на 40-й день після Великодня і полягав у закопуванні в полі будь-яких жіночих предметів учасниць обряду, а також ритуальному похованні заміжніми жінками дітородного віку стріли (сули) у захисних та репродуктивних цілях. З особливим благоговінням співала ритуальну обрядову пісню про стрілу група жінок с. Єгорівка Фаліського р-ну Молдови.

На думку низки дослідників, «стріла» або «сула», про яку йшлося в ритуальній пісні, символізувала блискавку і пов'язана з найдавнішим чоловічим чином Перуна, а сльози, які належить проливати за сюжетом пісні жінками, уособлюють жіночу природну стихію води – дощ.

Тому й сам обряд пов'язувався з викликом дощу і одночасно мав захистити як урожай, так і учасниць обряду від блискавки. На захист від блискавки, зокрема, було направлено ритуальне «поховання стріли»: «щоб блискавка не вбила», «щоб на літо відвести грозу від села», «щоб жито не згоріло» [3; 67].

Цей обряд досліджений московським фольклористом Н. Савельєвою, яка писала про поширеність Стріли в багатьох поселеннях старовірів Сибіру та Алтаю, російсько-білорусько-українському пограниччі (Брянська, Гомельська, Чернігівська обл.), і, нарешті, дунайських липован і старообрядців Бессарабії.

Старообрядці с. Єгорівки зберегли у своїй фольклорній традиції кілька пісень циклу «Похорон стріли», тоді як сам обряд у них не зберігся, що пояснюється його явно нехристиянською суттю. Старше покоління пам'ятає, як по селу «водили стрілу» у 60-ті роки ХХ ст. І досі вони співають на Великдень обрядову пісню «Ти лети, стріла», але визнають, що вже не розуміють сенсу пісні та й самого обряду. Таким чином, сенс пісенної сторони «Стріли» у старообрядців Єгорівки втрачений, а сам обряд, ймовірно, зберігся лише завдяки такій типологічній рисі старообрядницького світогляду, як прагнення збереження традицій. Постійна повторюваність протягом усього обряду свого роду формули-співу пісні Стріли несла у собі функцію музичного оберіга. Вона є, як і хрест, чоловічим символом вогню, переродження, очищення.

Ця ж ідея є у старообрядців у надгробному хресті, званому «хрестом-голубцем», які по суті повторюють жіночу фігуру. Згідно символіки давніх слов'ян, трикутник, звернений вниз, є символом жіночого початку, а спрямований вгору – чоловічого. Наразі можемо говорити про те, що нижня частина хреста-голубця, зображена у вигляді жіночої фігури і є символом жіночого, земного початку, а двосхилий дах, що надає хресту форму стріли, символізує чоловічу, небесну якість. Таким чином, найімовірніше, хрест-голубець символізує поєднання двох початків та народження нового, перехід душі в інший стан, в інший світ.

Певні межі жіночої частки втілені у духовному вірші – псалмі-наставлянні «Умолення дитини» («Примовляла мати рідна), який є настановою дочки матері, що йде з земного життя і просить дочку стати нареченою Христовою. Мати розповідає про те, наскільки прекрасний рай, де вони з дочкою зустрінуться після смерті (у цьому сюжеті бачимо переказ біблійних історій та подій крізь призму фольклорного мислення). Цей духовний вірш досі існує у практиці старообрядців-липован, що проживають на території Одеської обл. (а саме – території лівобережного Подунав'я).

Також багате піснями і найбільш повно збережене з сімейно-побутових обрядів – весільне дійство, в якому присутні всі три етапи весілля, кожен з яких є повним обрядовим циклом.

На завершення торкнемося відмінних якостей жіночого менталітету липованок та козачок-некрасівок, які проживають у старообрядницьких поселеннях Одещини та Молдови. Польові експедиції

2013-2015 рр.. у старовірські села зазначених місць, показали явне переважання у липованок патріархальної ідеї панування чоловіка у сім'ї та підпорядкування їм жінки. Досі жінки старшого покоління носять кички, що прикриває частину чола, що означає смирення жінки перед чоловіком і Богом. Необхідність зберігати у сімейному житті головних постулатів старо-православної традиції спонукає жінок-липованок до виправдання панування патріархату, биттям чоловіком дружини: «вчить», «за справу»; але при цьому є чітко виражене несхвалення «неправильної поведінки чоловіка, якщо б'є «ні за що, було б за що» (з особистого спілкування автора з жінками-липованками). Незабутнє враження на справило й досить жакливе оповідання цілительки з Єгорівки про жорстоку щодо неї поведінку покійного чоловіка, але при цьому жінці й на думку не спадає через биття піти від чоловіка, оскільки така модель взаємин відноситься до традиційних для старообрядницького життя.

Більше того, на думку однієї з літніх старообрядок (вдова 83 р. із Покровки), у такому терпінні жінок присутній найвищий сенс – він полягає у необхідності страждання («помер мій чоловік раптово і я не встигла постраждати з ним, доглядаючи»). Згадаймо страждання та болісну смерть від голоду перших святих дружин-старообрядок – боярині Морозової та її сестри княгині Урусової.

Якщо говорити про особливості світосприйняття та характеру жінок козацько-некрасовської лінії старообрядництва, то практично всі представниці цієї лінії, з якими довелося спілкуватися, відрізняються від липованок очевидною незалежністю суджень, високим ступенем гідності та рівноправним із чоловіком почуттям себе в сім'ї та громаді. Пояснюється така відмінність, ймовірно, різними умовами життя липован і козаків-некрасовців, оскільки військово життя останніх вимагало від жінок у певних ситуаціях цілком чоловічих моделей поведінки, – активності, здатності захистити себе та дітей, рішучості. Це, зрештою, і породжувало почуття цілком вираженої гендерної рівності у цьому середовищі. Що, втім, не виключало великої уваги до чоловіка та виховання у дітях абсолютної поваги та поваги до батька.

Висновки. Таким чином, як показують численні документальні матеріали епохи розколу і сучасні етнографічно-фольклорні матеріали, роль жінки в старообрядницькому суспільстві з різних історичних та психологічних причин завжди була високою і багато в чому визначала атмосферу духовного життя в російському суспільстві як у початкові періоди історії старовірів, так і наступні часи. Знайомство з фольклорною традицією бессарабських жінок-старообрядок, представлене різними жанрами календарно-обрядової, сімейно-побутової та епічної груп, переконливо засвідчує високий ступінь впливу та значущість ролі у збереженні народної культури у творчості сучасних жінок старообрядницького середовища. У житті та творчості жінок старообрядницької традиції висвічують парадигмальні властивості слов'янської жінки та слов'янської культури загалом, що особливо гостро виявляються в екстремальних станах страждання та співчуття. Ця властивість нести до кінця свій хрест, болісно, з душевним стогоном, що пов'язане з ідеєю мучеництва – однією з важливих ідей Святої Русі («Хто не бере хреста свого і не слідує за Мною, той не гідний Мене» – Мт 10, 38)), яка полягає в прийнятті неминучих страждань, що випали на долю, у смиренності перед ними і в готовності перенести все до кінця, «заради Господа».

Список використаної літератури

1. Андреев В. Раскол и его значение в народной русской истории. Санкт-Петербург: типография М. Хана, 1870. 416 с.
2. Белоусова Т. А. Роль фольклорной традиции в современной старообрядческой культуре (на примере обряда «Вожделения стрелы» и жанра духовного стиха). Магистерская работа. Одесса, 2014. 131 с.
3. Гусев В. Е. Вожделение «стрелы» («сулы») в Восточном Полесье. *Славянский и балканский фольклор: Духовная культура Полесья на общеславянском фоне* / Отв. ред. Н. И. Толстой. Москва : Наука, 1986. С. 63–76.
4. Данилко Е. С. Старообрядчество на Южном Урале: очерки истории и традиционной культуры. Уфа, 2002. 244 с.
5. Карцев В. Г. Религиозный раскол как форма антифеодального протеста в истории России. Ч. 1-2. Калинин : Изд-во КГУ, 1971. Ч. 1. 160 с.; Ч. 2. 280 с.
6. Лилеев М. Из истории раскола на Ветке и в Стародубье XVII–XVIII вв. Вып. 1. Киев, 1895. С. 262–263.
7. Пругавин А. С. Раскол и сектанство в русской народной жизни. Москва : Тип. И. Д. Сытина, 1905. 94 с.
8. Смирнов П. С. Значение женщины в истории русского старообрядческого раскола. *Христианские Чтения*. 1902. № 3. С. 326–350.
9. Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы. Опыт энциклопедического словаря. Москва : изд-во журнала «Церковь», 1996. 316 с.
10. Тикас Ч. О. Женщина в беспоповском старообрядческом сообществе во второй половине XIX – начале XX веков (по материалам С.-П., Новг., Волог. и Олонецкой губ.) : автореф. дисс... канд. истор. наук: 07.00.07 – этнография, этнология и антропология. Санкт-Петербург, 2011. 27 с.

References

1. Andreev V. Raskol y eho znachenye v narodnoi russkoi ystoryi. Sankt-Peterburh: typohrafyia M. Khana, 1870. 416 s.
2. Belousova T. A. Rol folklornoi tradytsyy v sovremennoi staroobriadcheskoi kulture (na prymere obriada «Vozhdeniya strelu») y zhanra dukhovnoho stykha). Mahysterskaia rabota. Odessa, 2014. 131 s.

3. Husev V. E. Vozhdenye «strelu» («sulu») v Vostochnom Polese. *Slavianskyi y balkanskyi folklor: Dukhovnaia kultura Polesia na obshch斯拉vianskom fone* / Otv. red. N. Y. Tolstoi. Moskva : Nauka, 1986. S. 63–76.
4. Danylko E. S. Staroobriadchestvo na Yuzhnom Urale: ocherky ystorry y tradytsyonnoi kulturu. Ufa, 2002. 244 s.
5. Kartsev V. H. Relyhyoznyi raskol kak forma antyfeodalnoho protesta v ystorry Rossyy. Ch. 1-2. Kalynyn: Yzdvo KHU, 1971. Ch. 1. 160 s.; Ch. 2. 280 s.
6. Lyleev M. Yz ystorry raskola na Vetke y v Starodube XVII–XVIII vv. Vup. 1. Kyev, 1895. S. 262–263.
7. Pruhavyn A. S. Raskol y sektantstvo v russkoi narodnoi zhyzny. Moskva : Typ. Y. D. Сытына, 1905. 94 s.
8. Smyrnov P. S. Znachenye zhenshchynu v ystorry russkoho staroobriadcheskoho raskola. *Khrystyanskye Chteniya*. 1902. № 3. S. 326–350.
9. Staroobriadchestvo. Lytsa, predmetu, sobutyia y symbolu. Oput tntsyklopedycheskoho slovaria. Moskva : yzdvo zhurnala «Tserkov», 1996. 316 s.
10. Tykas Ch. O. Zhenshchyna v bespopovskom staroobriadcheskom soobshchestve vo vtoroi polovynе XIX – nachale XX vekov (po materyalam S.-P., Novh., Voloh. y Olonetskoi hub.) : avtoref. dyss... kand. ystor. nauk: 07.00.07 – etnohrafyia, etnolohyia y antropolohyia. Sankt-Peterburh, 2011. 27 s.

GENDER ASPECTS OF STUDYING THE PEOPLE'S TRADITION OF THE OLD BELIEVERS OF BESSARABIA

Kaplun Tariana – Candidate of Art, Associate Professor, National Humanities, Odessa

The role of women in the old believer environment is very significant. It is the woman who is the keeper of ancient folk traditions that have retained their connection with ancient Russian roots. The significance of the Old Believer woman is especially clearly manifested in the preservation of the genres of spiritual verse, wedding and calendar song and folk culture of the Old Believers. Women-Old Believers of Bessarabia fully preserved the indicated genres in their folklore, representing the rich spiritual world of the Old Believers.

Key words: old believers of Bessarabia, old believers woman, feminine principle, folklore traditions of old believers, spiritual verse

UDC [781.7+784.4]

GENDER ASPECTS OF STUDYING THE PEOPLE'S TRADITION OF THE OLD BELIEVERS OF BESSARABIA

Kaplun Tariana – Candidate of Art, Associate Professor, National Humanities, Odessa

Old Belief is a special cultural phenomenon, manifested in the preservation of the main typological properties of the culture and life of pre-Petrine Russia – from religious, ideological and ritual to material and everyday life.

Research methodology. The author in the article relied on the methods of folkloristics in reliance on expeditionary material.

Results. The role of women in Old Believer society for various historical and psychological reasons has always been high and largely determined the atmosphere of spiritual life in n society in the early periods of the history of the Old Believers, and in later times. Familiarity with the folklore tradition of Bessarabian women-Old Believers, which is represented by different genres of calendar-ritual, family-household and epic groups, convincingly demonstrates the high degree of influence and importance of the role in preserving folk culture in modern women of Old Believers. In the life and work of women of the Old Believer tradition, the paradigmatic characteristics of the Slavic woman and Slavic culture in general are highlighted, which are especially acute in extreme states of suffering and compassion.

Novelty. for the first time in domestic science, the features of the manifestation of the creative beginning of women-Old Believers in the field of folklore were revealed.

Key words: old believers of Bessarabia, old believers woman, feminine principle, folklore traditions of old believers, spiritual verse.

Надійшла до редакції 1.12.2021 р.

УДК 316.7:355.015](477)(045)

ІНТЕГРАЦІЯ ЯВИЩА «ВОЄННА КУЛЬТУРА» У МЕЖАХ КУЛЬТУРИ СОЦІУМУ

Чуприна Юлія Віталіївна – аспірантка,

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

<http://orcid.org/0000-0003-4893-7313>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.497>

julie.chupryna@gmail.com

Представлений авторський погляд на явище «воєнна культура» як на одну з частин дослідження культурного виміру феномена війни. Воєнна культура розуміється як один з елементів загальної (глобальної) культури, яка вміщає явище війни, охоплюючи як практичні питання її підготовки та ведення, так і зразки та

форми мислення, а також її символічний і семіотичний вирази. Ґрунтуючись на широкому розумінні поняття культури, що стосується всіх галузей людської життєдіяльності, вона також пов'язана з війною та її сприйняттям, спільного для всього суспільства. Воєнна (мілітарна) культура містить такі різноманітні елементи, як матеріальні об'єкти, технології, манери, звичаї, погляди, вірування, ритуали, знання та символи. За допомогою поділу воєнної культури на три сфери – матеріальну, організаційну та нематеріальну вдається дослідити динаміку цього явища, вивчити взаємовплив між його елементами, що ведуть до структурних змін всередині широкомасштабного явища культури.

Ключові слова: війна, культура, воєнна культура, соціум, культура соціуму.

Актуальність теми. У сучасному світі культура стає ключем, за допомогою якого відкривається розуміння внутрішньої логіки війни, її форм та патернів, що застосовуються для ведення бойових дій. Культура містить результати будь-якої цілеспрямованої діяльності, а не лише творчої; культура не обмежується наявністю позитивного ідеалу, а проявляється й у негативних сторонах життєдіяльності людей. Представники психологічної антропології розуміють під культурою не лише матеріальні речі чи засоби діяльності будь-якої соціальної спільноти, але й спосіб життя цієї спільноти, соціально стандартизовану поведінку її членів (Е. Фром, М. Вебер, Р. Мертон). Соціологи розглядають культуру як підсистему, що регулює соціальну взаємодію між індивідами та соціальними групами (М. Адлер, Т. Парсонс), а культурологи вбачають у культурі семіотичну систему, що включає різні види знаків та знакових систем тощо (Ю. Лотман, А. Гуревич). Подібне розуміння культури дозволяє вмістити і її воєнну складову [2]. Особливо показовим фактором є той, що саме завдяки воєнній культурі можна прослідкувати етапи трансформації явища війни від класичних «позиційних» воєн до воєн «нового типу», зокрема таких як інформаційні чи гібридні війни. З цього приводу Є. Меснер писав: «Кожній фазі розвитку людської моралі відповідає особливий стиль війни» [8], тому розуміючи особливості даного явища та його інтеграцію у соціальне поле культури, можна передбачити дії всередині військових структур та запобігти відповідних мілітаризованих наслідків.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналізом та дослідженнями вищевказаної проблематики займалися такі науковці, як В. Бажуков, А. Вагтс, В. Гамов, Й. Гезинга, В. Гребеньков, К. Лоренц, В. Меснер, Е. Ользацька та ін. Указані вчені займались методологічною проблематикою явища «воєнна культура», досліджували його історичні віхи, інтерпретації, а також структурні елементи та особливості функціонування в середині соціальної культури. Польська дослідниця Е. Ользацька у своїй праці «Війна і культура» [11] наголошує на тому, що воєнна культура – частина загальної культури, що охоплює весь спектр людських напрацювань, пов'язаних із веденням і сприйняттям явища війни. Саме завдяки культурологічному інструментарію у дослідженнях поняття війни вдається відстежити динамічну адаптацію елементів мілітарної культури до політичного, економічного, соціального та культурного середовища. Російський теоретик В. Бажуков сприймає воєнну культуру як систему цінносно-нормативних, духовно-ідеологічних і знаково-символічних елементів, що забезпечують мотивацію та регуляцію військової діяльності різних суб'єктів. Важливою складовою воєнної культури є осмислення протилежних категорій: життя і смерті, а також тісно пов'язаних із ними інших етичних понять: честі, гідності, мужності, героїзму та їх антиподів, які в екстремальних умовах воєн та військових конфліктів виявляються найяскравіше [1, 2].

Німецький історик А. Вагтс, який займався питаннями мілітаризму та воєнної історії загалом вказує на початки формування мілітарної культури та ставлення суспільства до неї, слушно підкреслюючи той факт, що саме завдяки спільності, у ширшому сенсі – громадянському суспільству формується образ даного типу культури, підтримуються або засуджуються такі етичні категорії як героїзм, жертвовність заради країни, військова доблесть та ін. [12].

Мета статті полягає у дослідженні різновекторного явища «воєнна культура», його методологічних засад, а також особливостей інтеграції у культуру загалом.

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

- розкрити значення поняття «воєнна культура»;
- дослідити ступінь інтеграції даного поняття до культури загалом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Воєнна (мілітарна) культура – це сукупність ідей, переконань, упереджень, які визначають дії військових організацій, що керуються державою. Окрім цього, воєнна культура регулює внутрішні умови, що надають особливого характеру військовому організму та визначають спосіб та форму проведення військових операцій. Ці умови включають критерії відбору та просування по службі, підготовку, освіту, пріоритет у розподілі ресурсів й використанні технологій, а також лексику воєнних переговорів. Воєнна культура виступає ще й частиною загальної культури, пов'язаної з підготовкою та застосуванням засобів збройного насильства для досягнення політичних, економічних та інших цілей соціальних груп, суспільств чи держав. Тривалий час (особливо

в радянській культурософській традиції) воєнна культура мислилась винятково як культура війська, тобто армії. Відповідно до думки російського дослідника А. Григор'єва до воєнної культури належать «мова, мислення, етика, філософія військових, а також особлива фізична культура. У прикладному відношенні мілітарна культура – це забезпечення життєдіяльності військового організму за рахунок відбору, систематизації, зберігання, вивчення та організації використання правил і прецедентів військової діяльності» [3].

У свою чергу, армійська культура – це сукупність артефактів, породжених специфічною військовою діяльністю, серед яких можуть бути пісні, вірші, малюнки, приказки та прислів'я, що становлять корпус культурних кодів, дешифрування яких вказує на приналежність до однієї культури. Військова історія свідчить, що сила армії будь-якої держави безпосередньо залежить від культурного рівня її особового складу. У цьому сенсі, вбираючи у себе різноманітні досягнення культури, армія, як соціальний і культурний атрибут, породжує специфічну область культури – воєнну культуру. Без оволодіння цим типом культури армія неспроможна повноцінно функціонувати та виконувати покладені на неї завдання.

Проте, згодом дослідники почали ширше дивитись на термін «воєнна культура». Зокрема, В. Гребеньков наголошує: «Воєнна культура суспільства містить ті елементи суспільної свідомості та духовної культури країни або регіону, які пов'язані з військово-політичними інститутами та процесами. Вона представляє керівні принципи поведінки у військовій сфері, норми, ідеали, що забезпечують єдність та взаємодію інститутів та організацій, надаючи цілісності та інтегрованості у військовій сфері. Як складові елементи воєнна культура суспільства містить сформовані протягом багатьох поколінь традиції захисту суспільства, діючі норми військової діяльності, ідеї, концепції та переконання народу щодо збройного захисту існуючої політичної системи та Батьківщини загалом» [4; 6]. С. Клімов продовжує традицію ширшого погляду на дане поняття і вказує, що воєнна культура – «якісна характеристика буття військової сфери діяльності, ступінь досконалості її розвитку як системи у сукупності матеріальної та духовної складових» [6]. Російський історик Ю. Кіршин розуміє під воєнною культурою «частину загальної культури соціальних груп, народів, держав, локальних цивілізацій, присутню, як у мирний, так і воєнний час у військовій діяльності, як позитивна чи негативна оцінка її цінності, рівня розвитку та ефективності» [5].

Згідно поглядів В. Бажукова, мілітарна культура є виразником наступних тверджень:

1. Воєнна культура є культурою збройних сил.
2. Воєнна культура – частина соціальної культури.
3. Воєнна культура – сукупність військових аспектів соціальної культури.
4. Воєнна культура найактивніше простежується у подібному їй типі культури, яка побутує в мілітаризованому соціумі [1].

Образи як війни, так і воєнної культури загалом генеруються тим різновидом свідомості, який є пріоритетним у індивіда та суспільства на конкретному етапі їхнього історичного розвитку. У цьому контексті, стосовно військової сфери, можна позначити три різновиди свідомості, які мають помітний вплив на формування образу воєнної культури: оборонний, пацифістський та мілітарний [9].

Наявність оборонної культури, як правило, властива невеликим державам та їхнім мешканцям, орієнтованих на тривале утримання своєї території у первинному стані. У таких спільнотах формується захисна свідомість, здатна довго чинити опір ворогу, мати плацдарм для збереження свого народу (гори, ліси, катакомби, печери) та, одночасно, захищати свій простір. У той час як пацифістська культура орієнтована на підтримання мирних взаємовідносин, відкидає будь-яку форму насилля. Пацифістська свідомість проявляється в основному в індивідуальній свідомості, натомість держава як суб'єкт влади загалом її відкидає, керуючись іншими світоглядними установками. Варто зауважити, що пацифістська свідомість має ситуативну тимчасову природу. Вона можлива лише тоді, коли держава та конкретні індивіди живуть у мирний час. Тоді пацифізм стає нормою та свого роду захистом. У разі загрози як державі, так і окремому індивіду, вони починають оборонятися, щоб зберегти життя.

Тому пацифістська культура може бути розглянута лише як частина культури миру, яка може розвиватися у надзвичайно сприятливій обстановці. Мілітарна культура виділяє саме мілітаризовану форму як основну. Присутність воєнних частин культури та її символів у соціальній культурі пояснюється і тим, що саме військові героїчні дії, з одного боку, були вагомими історичними віхами у розвитку будь-якої країни, а з іншого боку, їх інтегрували в художню культуру, для якої вони стали визначальними. Так, історія кожної країни налічує значну кількість військових перемог та поразок, що стали демаркаційними лініями в її формуванні, засобом комунікації з іншими країнами та комунікацією у межах своєї країни. Вони вплинули на мову, звичаї та обряди. При колонізації, наприклад, коли мілітарна культура тривалий час впливає і, відповідно, пригнічує колонізовану культуру, остання обов'язково асимілює її зразки. Проте, при мілітаризації культури, виокремлюють ще один небезпечний аспект – мілітаризація свідомості, ментальних структур суспільства. Як зазначає німецький історик А. Вагтс:

«Громадянський мілітаризм слід визначити як беззастережне прийняття воєнних цінностей, манер та принципів. Пріоритет віддається військовим міркуванням перед всіма іншими. Героїчне виявляється переважно у військовій службі та військових діях, у підготовці до яких і полягає головний інтерес держави та, відповідно, до яких витрачаються головні ресурси. Громадянські мілітаристи зневажають громадянську політику, парламентаризм та партії» [12].

Воєнна культура не є біологічним явищем і не успадковується генетично, хоча спроби пов'язати війни з інстинктом агресивності людини існують і продовжують розвиватися у науковій концепції. До прикладу, Г. Зіммель, К. Лоренц, вбачали джерело війни у самій природі людської психіки, агресивності людського інтелекту і масових психозах, які виникають у результаті придушення суспільством людських інстинктів.

К Лоренц стверджує, що інстинкт, який слугує у тварин заради збереження виду, у людини «переростає в гротескну і безглузду форму» і «вибиває її з колії». Агресивність із помічника перетворюється на загрозу виживанню. Насамперед треба відзначити, що згубна енергія агресивного інстинкту дісталася людині у спадок, а сьогодні вона пронизує її зусібч; швидше за все, ця агресивність була зумовлена процесом внутрішньовидового відбору, який тривав багато тисячоліть (зокрема, пройшов через ранньокам'яне століття) і справив помітний вплив на наших предків. Коли люди досягли такого рівня, що зуміли завдяки своїй зброї, одягу та соціальній організації позбутися, у якійсь мірі, зовнішньої загрози загинути від голоду, холоду або диких звірів – ці фактори перестали виконувати свою селективну функцію, тоді, ймовірно, вступила у свої права зла й жорстока внутрішньовидова селекція. Найбільш значущим чинником стала війна між ворогуючими ордами людей, що живуть по сусідству. Війна стала головною причиною формування у людей так званих «військових доблестей», які й донині для багатьох є ідеалом, гідним для наслідування [7]. Незважаючи на наявність у ній біологічних елементів агресії, війна у більшій мірі – соціокультурне явище. Найважливішими причинами воєн залишаються політичні, економічні, ідеологічні причини, жодна з яких не мають біологічного характеру. Це ж слід сказати про військові доктрини, військово-стратегічні концепції, конкретні військові плани, програми та традиції.

Соціальний характер воєнної культури проявляється у тому, що воєнна культура, як і культура взагалі носить соціальний характер. Дане твердження підкреслює різні сторони зв'язку між воєнною культурою та суспільством. Воно відокремлює військову культуру від тих чи інших індивідуальних звичок, манер поведінки чи звичаїв властивих окремій людині. Елементами воєнної культури визнаються лише ті, які прийняті у суспільстві, мають поширення та впливають на індивіда. Суспільний характер воєнної культури проявляється також у тому, що вона прив'язана до певного суспільства, спільноти чи соціальної групи. Кожне суспільство створює свою більш чи менш розвинену воєнну культуру.

Наприклад, для німецької мілітарної культури характерними рисами є відданість обов'язку, серйозне ставлення до тактики і приголомшливе нехтування логістикою та розвідкою. Причина, через яку німецька воєнна культура приділяла так мало уваги логістиці, багато в чому пов'язана з географією. Протягом усієї історії європейських воєн німці завжди знаходилися в центрі військових операцій. Нехтування принципами розвідки зрозуміти складніше. Швидше за все, вони були пов'язані з надмірною увагою до тактики та операцій, а також із культурою суспільства, яке протягом двох світових воєн мало фундаментальну віру у вроджену расову перевагу німецького народу.

Із іншого боку, італійська воєнна культура, як зазначає Макгрегор Нокс, зіштовхнулася з фундаментальною проблемою традиції італійського генерального штабу (командирів, що не відрізнялися блискучими тактиками та військовими здібностями). У цих випадках військові були позбавлені традиції детального вивчення, планування та уваги до дрібниць, характерних для німців. Італійське суспільство в цілому, особливо середній клас, розглядало військову кар'єру в офіцерському корпусі як гідну лише найнездарніших – тобто тих, хто не здатний реалізувати себе в будь-якій іншій професії. Культура офіцерського корпусу відповідала очікуванням суспільства. Як сказав генерал У. Содду про кар'єру в італійській армії: «Коли ти маєш прекрасну тарілку пасти, гарантовану на все життя, і трохи музики, тобі більше нічого не потрібно» [10]. Таким чином, неприйняття суспільством всього, що пов'язано з військовим, а також акцент Уряду на захисті військовими організаціями режиму від революції, визначили італійську воєнну культуру.

Сполучені Штати Америки – ще одна країна з виразною, особливою мілітарною культурою, що характеризується великою увагою до логістики, надзвичайною перевагою у матеріальному забезпеченні та схильністю уникати воєнного чи політичного конфлікту до пізніх стадій. Значною мірою ця культура також демонструє географічне положення країни. Сполучені Штати – велика держава, захищена океанами. Таким чином, нарощування військової могутності вимагало особливої уваги до логістики. Навіть під час Громадянської війни в США, яка так сильно вплинула на загальну військову культуру

американських служб, війська Союзу вели континентальну війну в масштабах, еквівалентних відстаням у Європі від Парижа до Москви.

Ще одним важливим фактором воєнної культури є зміна поколінь, що відбувається у військових організаціях, коли колективний досвід старшого офіцерського складу змінюється з часом. Коли відбуваються такі зміни у колективному досвіді офіцерського корпусу, офіцери починають по-іншому дивитися на світ. Змінити ширші культурні та географічні рамки, у яких діють військові організації, практично неможливо. Сполучені Штати завжди стикаються з проблемою нарощування військової потужності і переправленні військових сил через світовий океан, тому увага до логістики залишатиметься домінуючою темою в культурі американських служб.

Іншим характерним чинником зв'язку воєнної культури та суспільства проявляється у її функціях. Воєнна культура, як частина загальної культури, регулює соціальну взаємодію членів суспільства у військовій сфері. Завдяки їй здійснюється військова соціалізація та інкультурація молодого покоління, відбувається накопичення досвіду у вигляді військово-теоретичних концепцій та військових доктрин, принципів військового мистецтва та технологій навчання і виховання. Воєнна культура може сприяти військово-патріотичному вихованню молоді, її підготовці до захисту Батьківщини, до служби у Збройних Силах. Але найголовніше, воєнна культура сприяє забезпеченню свободи та незалежності країни, мирних умов житті та праці її громадян.

Також, воєнна культура носить адаптивний характер, вона має здатність пристосовуватися до природних та соціальних умов та до природи самої людини. Геополітичні та соціальні умови відіграють неабияку роль у формуванні мілітарної культури, від них залежить її характер та ключові риси. Воєнна культура містить семіотичні та символічні властивості. Зазвичай, вона послуговується найважливішими державними символами: прапором, гербом та гімном, а також іншими характерними символами такими як нагороди, відзнаки, військова форма одягу. Семіотичний характер носять військові плакати та листівки, військові марші та пісні, художні твори, присвячені військовій темі, батальний живопис, теле-, відео- та кінофільми на військову тематику, телевізійні передачі тощо.

Висновки. Із явищем війни пов'язана не лише сфера культурних уявлень і практик, включно з традиціями, обрядами, ритуалами, звичаями, законами, мовою, що асоціюються з військовою організацією, а й цілий набір аналогічних уявлень і практик, властивих усім членам суспільства. До сфери культури, пов'язаної з веденням воєн, можна віднести і специфічні форми організації людей, покликани забезпечити успіх у військовій справі, а також ряд матеріальних об'єктів, пов'язаних із веденням воєн.

Матеріальна сфера воєнної культури містить ті об'єкти, які люди створюють і використовують для ведення війни, насамперед, зброю, спорядження, військовою техніку і технології, оборонні системи, такі як фортифікаційні споруди та інфраструктуру.

Сфера організаційної культури у воєнній культурі охоплює методи організації, необхідних для підготовки та ведення війни. До неї належать тактика (організація людей безпосередньо на полі бою, під час військових дій); армія – організація групи, що бере безпосередню участь у військових діях; організацію суспільства в цілому, пов'язану з підготовкою та веденням війни.

Нематеріальна сфера воєнної культури містить сукупність ідей, переконань, уявлень та цінностей, що відображають ставлення суспільства до війни, моделі її соціального сприйняття та розуміння. Вони виражаються, зокрема, в ідеології війни, що об'єднує суспільство перед загальною небезпекою і надає сенсу військовій діяльності, моральних ідеалах суспільства, що визначають заради яких саме цінностей варто боротися і помирати, віруваннях і міфах, пов'язаних із війною, поглядах та зразках мислення, закріплених у військових доктринах та суспільній свідомості. Сюди ж зараховуються знання про війну (філософське осмислення), специфічні культурні практики, пов'язані з веденням війни (з якими маємо справу не тільки у стані війни, а й у мирний час), набір норм, що стосуються ведення війни та поведінки військових, а також всю сферу військової символіки та художньої діяльності, присвяченій воєнній тематиці [11].

Отже, воєнна культура глибоко вкорінена у культуру соціуму, пронизує її на матеріальному, організаційному та нематеріальному рівнях, а також крізь призму воєнної культури можна побачити настрої та проєкції позицій соціуму на питання війни та миру в цілому.

Список використаної літератури

1. Бажуков В. Эвристические возможности антропологического подхода к исследованию военной культуры. Москва, 2009. 41 с.
2. Бажуков В. Понятия военной культуры. Москва, 2009. 16 с.
3. Гамов В. Образ войны в культуре. Москва : Армавир, 2000. 323 с.
4. Гребеньков В. Методологический потенциал концепта «военная культура общества» в исторических и политических исследованиях. Калининград : *Вестник БФУ им. И. Канта*. Вып. № 12, 2009. 126 с.

5. Киршин Ю. Великая победа: благодаря или вопреки сталинизму? Клинцы : Изд-во Клинцовской гор. типографии, 2006. 480 с.
6. Климов С. Военная культура Франции XX века. Москва, 2001. 25 с.
7. Лоренц К. Агрессия. Москва : РИМИС, 2009. 352 с.
8. Месснер Е. Всемирная мятежевойна. Москва : Кучково поле, 2004. 512 с.
9. Чебан В. Военно-политическое сознание социума. Москва : ГА ВС, 1992. 205 с.
10. Mac Gregor K. Mussolini Unleashed. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 385 p.
11. Olzacka E. Wojna a kultura. Krakow : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellockiego, 2016. 242 s.
12. Vagts A. History of Militarism. New York : Meridian Books, 1959. 542 p.

References

1. Bazhukov V. Evrystycheskye vozmozhnosti antropologicheskogo podkhoda k issledovaniyu voennoi kultury. Moskva, 2009. 41 p.
2. Bazhukov V. Poniatiya voennoi kultury. Moskva, 2009. 16 p.
3. Gamov V. Obraz voiny v kulture. Moskva : Armavir, 2000. 323 p.
4. Grebenkov V. Metodologicheskyyi potentsyal kontsepta «voennaia kultura obshchestva» v istoricheskikh i politicheskikh issledovaniakh. Kalininhrad : Vesnik BFU ym. I. Kanta, Vypusk № 12, 2009. 126 p.
5. Kirshin Y. Velykaia pobeda: blahodaria ili vopreki stalinizmu? Klinty : Izdatelstvo Klyntsovskoiy horodskoiy typhrafii, 2006. 480 p.
6. Klimov S. Voennaia kultura Frantsii XX veka. Moskva, 2001. 25 p.
7. Lorents K. Ahressyia. Moskva : RIMIS, 2009. 352 p.
8. Messner E. Vsemyrnaia miatezhevoina. Moskva : Kuchkove pole, 2004. 512 p.
9. Cheban V. Voенно-politicheskoe soznanie sotsiuma. Moskva : HA VS, 1992. 205 p.
10. Mac Gregor K. Mussolini Unleashed. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 385 p.
11. Olzacka E. Wojna a kultura. Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellockiego, 2016. 242 s.
12. Vagts A. History of Militarism. New York : Meridian Books, 1959. 542 p.

INTEGRATION OF THE PHENOMENON OF MILITARY CULTURE WITHIN THE CULTURE OF SOCIETY

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

This article presents the author's view of the phenomenon of «military culture» as one of the parts in research about cultural dimension of the phenomenon of war. Military culture is perceived as one of the elements of a common (global) culture accommodating the phenomenon of war, embracing both the practical issues of its preparation and conduct as well as models and forms of thinking, symbolic and semiotic expressions. Based on the broad understanding of the concept of culture, which concerns all branches of human life, it is related to war and its perception, common to all society. Military culture contains various elements, such as material objects, technologies, manners, customs, attitudes, beliefs, rituals, knowledge and symbols. By dividing military culture into three spheres – material, organizational and non-material, it is possible to study and analyze the dynamics of this phenomenon, to examine the mutual influence among its elements, leading to structural changes within the large-scale concept of culture.

Key words: war, culture, military culture, society, culture of society.

UDC 316.7:355.015](477)(045)

INTEGRATION OF THE PHENOMENON OF MILITARY CULTURE WITHIN THE CULTURE OF SOCIETY

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

In today's world, culture becomes the key to understanding the internal logic of war, its forms and patterns of warfare. Military culture is a set of ideas, beliefs, prejudices that guide the actions of state-run military organisations. Furthermore, military culture regulates the internal conditions that give special character to the military structure and determine the manner and form of military operations.

The aim objective of the study is to investigate the multidimensional phenomenon of military culture, its methodological foundations, as well as the specifics of its integration into the culture as a whole.

In accordance with the aim of the article, the relevant **tasks** were set, namely:

- to reveal the meaning of the concept of «military culture»;
- to investigate the extent to which this concept is integrated into culture as a whole.

Scientific novelty of the article is determined by extrapolating culturological approach to the study of the phenomenon of military culture, as well as by interaction of different cultural dimensions, which in a globalized information society play a primary role in shaping the specific features of military culture and culture of the society as a whole.

Conclusions. Military culture, despite its specificity, contains identical features of culture, in particular – it is not a biological phenomenon and does not belong to the natural world, has a social and adaptive character, and includes semiotic and symbolic aspects. Military culture, in its mental, theoretical and praxeological parts, is the substantive basis of social culture.

Key words: war, culture, military culture, society, culture of society.

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

УДК (271.72-11+ 811.1) (008)

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ДЕСКРИПЦІЯ ОСНОВНИХ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК ВІРМЕНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В УКРАЇНІ

Гаюк Ірина Яківна – доктор культурології, доцент кафедри менеджменту мистецтв.
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<http://orcid.org/0000-0002-1296-0872>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.498>
irinahayuk@gmail.com

Визначено, що історично для вірмен діаспори на землях України традиційні культурні практики ставали своєрідними конституюючими паттернами, завдяки яким розбудовувалася мережа нових соціальних зв'язків і формувалася новий топос діаспорної культури. Доведено, що культурні практики вірмен доцільно розглядати з точки зору специфіки соціокультурного структурування топосу вірменської діаспори, тому їх можна поділити на господарсько-ремісничі (ювелірне мистецтво, зброярство, ткацтво, будівництво тощо); медіативні культурні практики (торгівля, дипломатична та перекладацька справи); образно-символічні/художні культурні практики та науково-освітні культурні практики. З'ясовано, що якісний склад артефактів в музеях України, які репрезентують вірменську культурну спадщину, демонструє появу специфічних рис, котрі показують зміни у менталітеті, художніх смаках, ціннісних орієнтирах вірмен діаспори, що засвідчує формування окремої автономної оригінальної сфери культури вірменської діаспори України.

Ключові слова: артефакт, вірмени, діаспора, культура, культурні практики, топос, фрейм, функція.

Постановка проблеми. Діаспорна культура – явище на сьогодні маловивчене. Можна навіть сказати, що контент цього терміну має змістовне наповнення, наближене до нульової позначки. Адже у науковому дискурсі діаспора завжди розглядається у двох змістовних площинах – політичній або етнологічній при безумовному переважанні політичного дискурсу. Домінування політичного дискурсу у вивченні діаспори і своєрідне антиісторичне (акцент на сучасність) ставлення до цього феномену фактично елімінують постановку питання щодо оригінальності та автономності діаспорної культури. До сьогодні діаспорна культура стереотипно сприймається як маргінальний законсервований «уламок» матричної культури Вірменії, який розглядають у системі координат цієї культури – підхід цілковито асистемний та антиекологічний (за термінологією Е. Морена) [9]. А розвиток основних культурних практик вірменської діаспори в Україні, втілених у чисельних артефактах їхньої культури, дозволяє визначити специфічні риси цих практик і наочно засвідчує оригінальний характер діаспорної культури вірмен в Україні.

Огляд публікацій. Дослідження історії вірменських колоній в Україні як серед вітчизняних, так і серед закордонних науковців мали переважно історичний або краєзнавчий характер. Окремі дослідники займалися вивченням прикладної спадщини вірмен у мистецтвознавчому та історичному зрізі. Серед них слід назвати провідного вірменолога України проф. Я. Дашкевича [2], Ю. Бірюльова [1], Е. Корхмазян [6], Н. Кривонос [7], В. Мікаеляна [8], О. Осіп'яна [10], Т. Саргсян [11], вірменських науковців проф. Л. Чукасяна [15], д-ра В. Григоряна [4], істориків та мистецтвознавців дорядянської доби Я. Болоз-Антоневича [13], о. С. Баронча [14], Вл. Лозинського [17], з числа польських науковців нового тисячоліття – Ф. Василя [18], І. Волянську [19], В. Делугу [16] та ін. Проте, культурологічне осмислення специфіки культурних практик вірменської діаспори на землях України жодного разу не було метою наукових досліджень.

Мета статті – зробити феноменологічну дескрипцію та визначити специфіку основних культурних практик вірменської діаспори в Україні внаслідок впливу нового соціокультурного ландшафту.

Вклад основного матеріалу. Відтворення феноменологічного дискурсу культури вірменської діаспори в Україні ґрунтувалося на хайдегівському розумінні феноменології буття, яке, на відміну від гуссерлівського, не відкидало історичний дискурс, без якого неможливе вивчення матеріальних свідочств/артефактів вірменської культури та відтворення на їхній основі феноменології культури вірменської діаспори. Сприйняття та прочитання будь-якого артефакту актуалізує проблему неможливості

повної епохе – тотальної феноменологічної редукції, точніше – неможливості її передачі. Якщо використання відповідних технік очищення свідомості та «схоплення» речі у стані чистої свідомості ще можна уявити, однак, осмислення цього досвіду та його передача у вербалізованій формі, тобто, певна фіксація, в будь-якому випадку будуть опосередковані змістовними, історично обумовленими кодами мови та культури. Тобто, феноменологічна редукція стосовно предметів/артефактів культури в принципі неможлива: споглядання чистих ейдосів без їхнього відображення в матеріальних предметах позбавляє їх онтологічності, оскільки вони знаходяться у стані потенції у ставленні до феноменального світу. Окрім цього, процес прочитання артефакту – це завжди перетинання різних часових модусів (як мінімум – двох) – минулого, схопленого в момент створення, та актуального сучасного людини, яка прочитає артефакт. Не випадково Г. Гадамер вважав, що кожний твір мистецтва має свою власну характерну часовість – вічне теперішнє [5; 415]. Тому його прочитання, яке невід’ємне від інтерпретації, ніколи не буде остаточним та позбавленим

Термін «культурні практики» є доволі «молодим» – він увійшов у науковий обіг у 1970-х рр. завдяки культурологічно-соціологічним працям представників Бірмінгемської школи. Відтак, його змістовне поле також ще не викристалізувалося. Однак, змістовний контент предикату «культурні» у зв’язці з іменником «практика» дозволяє визначити їх як різноманітні види людської діяльності, котрі формують/продукують світ культури. Тобто, це вся феноменальна культуротворча діяльність людини. Попри значну кількість інтерпретацій цього феномену, сутнісне ядро культурних практик визначається ними доволі схоже, як різноманітні види самостійної діяльності людини, засновані на актуальних для неї інтересах, пошук і апробація нових способів і форм діяльності для задоволення різноманітних потреб, що дозволяють «присвоїти» культуру, розвивати необхідні культурні навички.

Будь-яка культурна практика має сенс лише тоді, коли пов’язана з буттям людини. Згадаємо, що М. Хайдеггер («Вопрос о технике») розглядав сутність техніки з точки зору людського існування/присутності (Dasein). Техніка – це не просте знаряддя або засіб праці; зокрема, їй притаманна/властива інструментальність, яка є засобом для досягнення певної мети, тобто, в ній міститься причина (і ціль, і засіб по-суті є причиною) [12; 222]. Тому одна з провідних рис знаряддя – інструментальність – це вид казуальності, який дає можливість проявитися чомусь неявленому, що існує лише в потенції, а значить, техніка – це не засіб, а область виведення неявленого в явлене, прихованого в неприховане, це реалізація істини [12; 224]. Для Хайдеггера техніка має античну конотацію, коли техне як майстерність було невід’ємне від епістеме – знання в широкому сенсі цього слова.

Тобто, сутність техніки – виводити щось з потаємного, розкривати певну Тайну, зробивши її явленою. Звичайно, що навряд чи вірменські ювеліри, зброярі та інші майстри саме так осмислювали свою роботу. Проте, імпліцитно в провідних культурних практиках вірмен, пов’язаних із виробленням артефактів, принаймні до XVIII ст., коли їхні характерні риси проявлялися найяскравіше, така інтенційність була відчутною, що і надавало особливої привабливості виробам вірменських майстрів. Можна сказати, що в цих артефактах був присутній певний відблиск Тайни Сходу, чогось інакшого/чудесного, можливо – сакрального.

Культурні практики вірмен доцільно розглядати з точки зору специфіки соціокультурного структурування топосу/топосів вірменської діаспори. Відтак, їх можна поділити на господарсько-ремісничі культурні практики (хоча, будь-яка таксономізація є умовною) – традиційні види художньо-ремісничої діяльності, в процесі яких створювалися артефакти з утилітарною та художньою цінністю (ювелірне мистецтво, зброярство, ткацтво, будівництво тощо); медіативні культурні практики (торгівля, дипломатична та перекладацька справи); образно-символічні/художні культурні практики та науково-освітні. Артефакти, що з’являються внаслідок здійснення господарсько-ремісничих культурних практик, формують речовий топос, що виконує не лише функції створення зони функціонального та життєвого комфорту, але й забезпечує пізнання/впізнання «Своїх» та водночас репрезентації себе «Чужим-Іншим», особливо на ранніх етапах формування світу діаспорної культури. Тобто, ці артефакти відіграють імпліцитно комунікативну функцію представлення вірменських мігрантів/«Інших» новому оточенню. Привабливість нового речового простору вірмен для автохтонів спрощує вірменам процес входження в новий стратифікаційний простір. Традиційні види ремісничо-художньої діяльності – ювелірна справа, зброярство, ткацтво, в яких вірмени задовго до появи їхніх колоній в Україні набули великої майстерності та слави, забезпечили як попит на їхню продукцію, так і займання ними високої стратифікаційної /статусної ніші і на своїй історичній Батьківщині, і в діаспорі. Водночас, зацікавлення професійними навичками/майстерністю вірменських мігрантів полегшувало їм трансгресію в новий соціокультурний простір, оскільки послаблювало психологічну напругу при переході в «невідоме», зменшувало ризики економічних втрат і знижувало рівень геттоізації при адаптації до нового соціокультурного ландшафту.

У плані культур-прагматичному або/і соціально-комунікативному культурні практики відігравали роль фреймів, які, в силу своєї природи, забезпечували фонове розуміння подій, в яких брали участь вірмени, надавали їм впевненість у правильності їхньої картини світу, підтримували відтворення соціального досвіду та несуперечливої картини світу. Те, що робить людина за певних обставин, можна назвати «цілеспрямованою дією», яка підпорядковує виконавця певним «стандартам», соціальній оцінці дії [3; 82], а фрейми постачають основним учасникам взаємодії нормативну інформацію, що саме має знаходитися у фокусі їхньої уваги [3; 269]. Окрім цього, системи фреймів у певному сенсі відповідають способу організації певної діяльності, особливо такої, яка передбачає наявність у ній соціальних агентів [3; 320].

Для вірмен діаспори традиційні культурні практики відігравали не лише функцію праці, що забезпечувала їх усім необхідним для життя: традиційні культурні практики ставали своєрідними конститууючими паттернами, завдяки яким розбудовувалася мережа нових соціальних зв'язків і формувалася новий топос діаспорної культури. Характер фрейму, притаманний соціальному дискурсу культурних практик, полегшував процес адаптації до нового середовища і пом'якшував стрес акультурації, оскільки організація традиційних культурних практик відбувалася згідно з усталеними нормами, взірцями без надмірного втручання раціонального дискурсу. Загальні закони держави, княжі, королівські або магнатські привілеї визначали/регулювали зовнішні кордони взаємодії вірмен з новим соціумом, визначали кордони соціальної топографії вірменських колоній. Але внутрішнє життя вірменських колоній довгий час (фактично, до кінця XVIII ст.) регулювалося їхнім традиційним правом, церковними законами і традиційними взірцями розбудови і функціонування культурних практик.

Культурні практики медіативного характеру – торгівля, дипломатія перекладацька справа – отримали таке визначення тому, що фундаментальною якістю цих видів діяльності були (і є) посередництво та комунікація. Незважаючи на яскраво виражений прагматичний/економічний аспект, вони сприяли формуванню міжетнічної/інтернаціональної комунікативної мережі вірмен. Сутнісно медіативні культурні практики вірмен відображали ефективні комунікативні моделі, задані ще матричною культурою. Ці моделі дозволяли вірменам створювати потужну мережу транснаціональних культурних (в широкому розумінні цього слова) зв'язків, які сприяли високій ефективності їхніх торговельних компаній, дипломатичних місій та перекладацької діяльності.

Культурні практики художньо-образного вмісту надавали вірменам можливість створювати значимий світ образів та символів, який відображав їхні думки, почуття, пов'язані з осмисленням світу та самих себе у ньому. Їх можна назвати процесом естетично-художнього освоєння світу. Довгий час ці практики були тісно пов'язані, насамперед, із ритуалом (ритуальними/релігійними практиками). На відміну від художньо-ремісничих та медіативних практик, вони не були повсякденними, часто втілювали або відображали «вічні цінності». Ці практики точніше було би називати художніми практиками, репрезентованими творами різних видів мистецтва, виконаних у межах діаспорних хронотопів.

Для вірмен діаспори основними видами художніх практик були образотворче мистецтво, книжкова справа, театральнo-музичне мистецтво у їх темпоральних (історично обумовлених) вимірах. До певної міри виправданим може бути визначення цих практик як неповсякденних, оскільки вони не потрібні для забезпечення базових потреб людини. Але, як уже зазначалося, вичерпних та остаточних класифікацій не існує, будь-яка таксономізація є відносною. Розподілення потреб за шкалою необхідності залежить від типу культури та персональних якостей особистості. Для людей творчих, що уповні яскраво демонструють вірменські майстри середньовічного Львова, художні практики були і «хлібом насущним», і духовною «іжею», без якої вони не здатні жити. Натомість, однакові практики, наприклад, такі, як ритуальні (релігійні), можуть бути і повсякденними, і неповсякденними, що залежить від часу/хронотопу, типу культури та особистості. Також варто пам'ятати, що хоча аналітичне мислення розчленовує культурні практики на складові, проте прагматична/економічна, соціальна/статусна, творча, духовно-сакральна, естетична сторона були нероздільно інтегративно переплетені в їхній природі.

Художнім практикам вірмен притаманні специфічні форми комунікації з глядачем/суб'єктом сприйняття, а сама комунікація відбувається у відповідних приватних або публічних локусах – храмі, палаці, майстерні, приватному будинку, пізніше – у театрі, галереї, музеї тощо. Відповідно до місця презентації/розташування, твори мистецтва мали різне призначення (і навпаки): спілкування з Богом/споглядання Вищого, презентація свого статусу/багатства, утилітарна функція тощо. Згідно зі складом музейних колекцій України, сьогодні історичні художні практики вірмен діаспори репрезентовані нечисельними іконами, рукописними та друкованими книжками (зокрема – нотною продукцією), музичними інструментами; живописними, графічними та скульптурними роботами вірменських митців, портретами відомих музикантів і театральних діячів та пов'язаними з ними архівними документами. Проте, якісний склад цих артефактів демонструє появу специфічних рис, які

показують зміни у менталітеті, художніх смаках, ціннісних орієнтирах вірмен діаспори, що засвідчує формування окремої автономної оригінальної сфери культури вірменської діаспори України.

Провідними рисами публічного простору є наочність, а значить – оформленість, і поліфункціональність (його використовують як для повсякденної роботи, так і для урочистостей, свят тощо). Публічний простір формує/визначає/ стимулює культуру спілкування та взаємодії людей. Для вірмен української діаспори такими публічними просторами були хуч (приміщення при церкві, де відбувалися засідання ради старійшин), храм, шпиталі, папський театинський колегіум, ситуативно – палац архієпископів-митрополитів; згодом – архієпископальна спілка вірмен, громадські приміщення або будинки, школи та училища тощо. Характер відкритих публічних просторів вірменського соціального топосу у містах (вулиці, площі) доволі швидко став розвиватися згідно з місцевими архітектурно-декоративними традиціями. Тоді як внутрішній простір житла та закритих публічних топосів (храм) довше зберігав притаманний прабатьківщині характер.

Культурні практики науково-освітнього характеру формували інтелектуальну еліту вірменської діаспори і забезпечували функціонування контрастиміляційних механізмів для підтримання зв'язків із базовою матрицею вірменської культури через систему початкової шкільної освіти. Характер їхнього функціонування також має яскраво виражену хронотопну диференційованість, вектори прояву якої двійчасті: для регіонів України під владою Польсько-Литовської держави зміни в освіті відбувалися у напрямку латинізації та полонізації, хоча до ліквідації Папської театинської вірменської колегії складова вірменської культури (мова, література, усна традиція) була відчутною. Щодо вищої освіти, то вона мала європейську орієнтацію без національно вираженого характеру, за виключенням освіти у мхітаристів Відня та Венеції або Римській духовній академії для вірмен; розвиток освіти у вірменських колоніях Правобережжя, Лівобережжя та Криму після їх підпорядкування Російській імперії відбувалося у напрямку русифікації та максимального обмеження національно орієнтованої складової освіти у церковно-парафіяльних школах. Вищу освіту вірмени отримували у вірменських вищих навчальних закладах: світську – в Лазаревському інституті східних мов у Москві, релігійну – в Ечміадзінській духовній семінарії, а також у російських вищих навчальних закладах, в основному, Петербургу та Москві. Отже, можна констатувати, що сценарій розвитку освітньої сфери вірменської діаспори в Україні був однаковим для всіх її регіонів, відрізнялися лише змістовні вектори (узагальнено – русифікація/полонізація та невпинне зменшення національно орієнтованого сегменту). Проте в науковій сфері вірмени займали потужні позиції в історії, орієнталістиці, медицині, фармацевтиці тощо.

Висновки. Культурні практики вірмен на землях України доцільно розглядати з точки зору специфіки соціокультурного структурування топосу вірменської діаспори. Умовно їх можна поділити на господарсько-ремісничі (ювелірне мистецтво, зброярство, ткацтво, будівництво тощо), медіативні (торгівля, дипломатична та перекладацька справи), образно-символічні/художні та науково-освітні культурні практики. Артефакти, що з'являються внаслідок реалізації культурних практик, формують речовий топос, що виконує не лише функції створення зони функціонального та життєвого комфорту, але й забезпечує пізнання/впізнання «Своїх» та водночас репрезентації себе «Чужим-Іншим», особливо на ранніх етапах формування світу діаспорної культури. Ці артефакти імпліцитно відіграють комунікативну функцію представлення вірменських мігрантів/«Інших» новому оточенню. Зацікавлення професійними навичками/майстерністю вірменських мігрантів полегшувало їхню трансгресію в новий соціокультурний простір, послаблювало психологічну напругу при переході в «невідоме», зменшувало ризики економічних втрат і знижувало рівень гетоізації при адаптації до нового соціокультурного ландшафту України.

Список використаної літератури

1. Бірюльов Ю. Захаревичі: Творці столичного Львова. Львів : «Центр Європи», 2010. 336 с.
2. Дашкевич Я. Р. Вірменія і Україна, Львів–Нью-Йорк, 2001, 760 с; його ж. Вірмени в Україні: дорогами тисячоліть, Львів : Логос, 2012. 1328 с.
3. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. Москва : Ин-т социологии РАН, 2003. 752 с.
4. Григорян В. Р. История армянских колоний на Украине и в Польше (армяне в Подолии). Ереван, 2005. 290 с.
5. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Т. 1. Київ : Юніверс, 2000. 464 с.
6. Корхмазян Э. М. Крымская армянская миниатюра. Симферополь : Энергия-дельта, 2008. 144 с.
7. Кривонос Н. Вірменські ремісники у Львові в XV–XVII ст. *Галицька брама*, № 21-22. Львів : вид-во «Центр Європи», 1996. С. 11; її ж, Памятники армян в культурной жизни Львова. *Из истории армяно-украинских, венгерских и молдавских отношений*. Ереван, 2012. С. 54-62.
8. Микаелян В. Габриел Айвазовский (Айвазян). Голубь Масиса, №№ 12-14. Симферополь, 1997; його ж: История крымских армян. Київ, 2004. 224 с.
9. Морен Э. Утраченная парадигма: природа человека. Пер. с франц. М. Собуцького. Киев, 1995. 223 с.

10. Осіп'ян О. Запрошення вірмен до Галицької Русі за даними джерел кінця XIV – початку XVII століття: Topographia civitatis Leopoldinae Яна Алембека. *Матеріали між нар. наук. конф. «Вірмено-українські історичні зв'язки»*, Львів, 28–31 трав., 2008 р. Львів, 2011. С. 41-48; Topographia civitatis Leopoldinae Йоганна Алембека початку XVII ст. як джерело з історії Львова: когнітивна рамка, нарративні стратегії. *Український історичний журнал*. Вип. 4 (№ 493). Київ, 2010. С. 192-222; його ж: Возникновение армянских колоний во Львове и Каменце-Подольском и их роль в торговле со странами Причерноморья и восточного Средиземноморья во второй половине XIII-первой половине XV в. *Studia historica Europa orientalis. Исследования по истории восточной Европы*. Вып. 5. Минск : БГУ, 2012. С. 54-84.
11. Саргсян Т. Некоторые вопросы истории армянских культовых сооружений Кафы (Феодосии). Отримано з [hpj.asj-ua.am/3963/1/2003-2\(138\).pdf](http://hpj.asj-ua.am/3963/1/2003-2(138).pdf); її ж: Свод армянских памятных записей, относящихся к Крыму и сопредельным территориям (XIV-XV вв.) / Сост., рус. перевод, введение и прим.. Симферополь: «Сонат», 2010; її ж: Армянские эпитафии из Килии. *Праці Центру пам'яткознавства*. Вип. 20. Київ, 2011. С. 292-303.
12. Хайдеггер М. Вопрос о технике. Время и бытие. Москва, 2000. С. 221-238.
13. Antoniewicz Jan (Bołoz). Cechy świeckiej architektury Ormian polskich. *Czas*. Kraków, 1895. S. 134-157; його ж. O sztuce polskich Ormian (architektura, malarstwo, ornamentyka). *Kwartalnik Historyczny*. Т. 10, Lwów, 1896. S. 729-730.
14. Barącz S. Żywoty sławnych Ormian w Polsce, Lwów, 1856. 485 s.; його ж. Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol, 1869. 238 s.
15. Chookaszian Levon. About Miniaturist Grigor Milijetsi and Illustrations of the Lviv Gospels of 1197. *Series Bizantina. Studies on Byzantine and Post – Byzantine Art. Art of the Armenian Diaspora*. Vol. XV. Warsaw, 2018. S. 11-32; його ж. Metal covers of certain Armenian manuscripts and books from Eastern European collections. *На межі між Сходом і Заходом: Матеріали міжнар. конф., присвяченій 90-річчю від дня народження Я. Дашкевича (13-14 груд., 2016 р., м. Львів)*. Львів, 2018. С. 319-324.
16. Deluga W. New Discoveries on Armenian Art in Poland in the 21st Century. *Релігійно-культурне життя вірменської діаспори в Україні від її початків до сьогодні. До 650-річчя львівської єпархії Вірменської апостольської церкви*. Львів : Логос, 2018. С. 183-189.
17. Łoziński Wł. Patricjat i mieszczanstwo lwowskie w XVI-XVII wieku. Lwów, 1890. 444 s.; його ж. Złotnictwo lwowskie, Lwów, 1912. 179 s.
18. Wasyl F. Ormianie w przedautonomicznej Galicji. Studium demograficzno-historyczne. Kraków, 2015. 551 s.
19. Wolańska I. Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902-1938. Warszawa, 2010. 559 s.

References

1. Biryurlov Y. Zakharevychi: Creators of the capital of Lviv. Lviv : «Center of Europe», 2010. 336 p. [in Ukrainian].
2. Dashkevych Ya. Armenia and Ukraine, Lviv-New York, 2001, 760 s. [in English, French, Germany]; his same: Armenians in Ukraine: the roads of millennia, Lviv: Logos, 2012, 1328 p. [in Ukrainian].
3. Goffman I. Analysis of frames: an essay on the organization of everyday experience. Moscow, 2003. 752 p. [in Russian].
4. Grigoryan V. History of the Armenian colonies in Ukraine and in Poland (Armenians in Podolia). Yerevan, 2005. 290 p. [in Russian].
5. Gadamer G. The truth and the method. Vol. 1. Kyiv : Univers, 2000. 464 p. [in Ukrainian].
6. Korkhmazyan E. Crimean Armenian miniature. Simferopol: Energy-delta, 2008. 144 p. [in Russian].
7. Krivonos N. Armenian artisans in Lviv in the XV-XVII centuries. *Galician Gate*, № 21-22. Lviv: Center of Europe Publishing House, 1996. P. 11; her same: Monuments of Armenians in the cultural life of Lviv. *From the history of Armenian-Ukrainian, Hungarian and Moldavian relations*. Yerevan, 2012. P. 54-62 [in Russian].
8. Mikaelyan V. Gabriel Aivazovsky (Aivazyan). Pigeon of Masis, №№ 12-14. Simferopol, 1997; his same: *History of the Crimean Armenians*. Kyiv, 2004. 224 p. [in Russian].
9. Moren E. The lost paradigm: human nature. Kiev, 1995. 223 p. [in Russian].
10. Osipyan O. Invitation of Armenians to Galician Rus' according to sources of the late XIV – early XVII centuries: Topographia civitatis Leopoldinae by Jan Alembek. *Proceedings of the International Scientific Conference «Armenian-Ukrainian Historical Relations»*, Lviv, May 28-31, 2008. Lviv, 2011. S. 41-48; his same: Topographia civitatis Leopoldinae «by Johann Alembek at the beginning of the 17 th century as a source on the history of Lviv»: cognitive framework, narrative strategies. *Ukrainian Historical Journal*, vol. 4 (№ 493). Kyiv, 2010. S. 192-222; his same: The emergence of the Armenian colonies in Lviv and Kamenets-Podolsky and their role in trade with the Black Sea and the eastern Mediterranean in the second half of the XIII-first half of the XV century. *Studia historica Europa orientalis. Studies in the History of Eastern Europe*, Vol. 5. Minsk: BSU, 2012. S. 54-84 [in Russian; in Ukrainian].
11. Sargsyan T. Some questions of the history of the Armenian religious buildings of Kafa (Feodosia). Retrieved from [hpj.asj-ua.am/3963/1/2003-2\(138\).pdf](http://hpj.asj-ua.am/3963/1/2003-2(138).pdf); her same: A collection of Armenian memorabilia relating to the Crimea and adjacent territories (XIV-XV centuries). *Former, Rus. translation, introduction and notes*. Simferopol : «Sonata», 2010; her same: Armenian epitaphs from Kiliya. *Proceedings of the Center for Monument Studies*, vol. 20. Kyiv, 2011. S. 292-303 [in Russian].
12. Heidegger M. The question of technology. *The time and being*. Moscow, 2000. P. 221-238 [in Russian].
13. Antoniewicz Jan (Bołoz). Features of the secular architecture of Polish Armenians. *Czas*, Kraków, 1895. S. 134-157; About the art of Polish Armenians (architecture, painting, ornamentation). *Historical Quarterly*. Vol. 10, Lviv, 1896. S. 729-730 [in Polish].
14. Barącz S. Lives of famous Armenians in Poland, Lviv, 1856. 485 p.; The history of Armenian history, Tarnopol, 1869. 238 p. [in Polish].

15. Chookaszian Levon. About Miniaturist Grigor Milijetsi and Illustrations of the Lviv Gospels of 1197. *Series Bizantina. Studies on Byzantine and Post – Byzantine Art. Art of the Armenian Diaspora*. Vol. XV. Warsaw, 2018. S. 11-32; Metal covers of certain Armenian manuscripts and books from Eastern European collections. *Collection «On the border between East and West: Materials of the International Conference devoted to the 90th anniversary of the birth of Y. Dashkevych»* (December 13-14, 2016, Lviv). Lviv, 2018. P. 319-324. [in English].
16. Deluga W. New Discoveries on Armenian Art in Poland in the 21st century. *Religious and cultural life of the Armenian diaspora in Ukraine from its beginnings to the present*. To the 650th anniversary of the Lviv Eparchy of the Armenian Apostolic Church. Lviv : Logos, 2018. P. 183-189. [in English].
17. Łoziński Wł. Patricjat and the Lviv bourgeoisie in the 16 th-17 th centuries. Lviv, 1890. 444 p.; Złotnictwo lwowskie, Lviv, 1912. 179 p. [in Polish].
18. Vasyl F. Armenians in pre-autonomous Galicia. Demographic and historical study. Krakow, 2015. 551 p. [in Polish].
19. Wolańska I. The Armenian cathedral in Lviv in the years 1902-1938. Warsaw, 2010. 559 p. [in Polish].

PHENOMENOLOGICAL DESCRIPTION OF THE MAIN HISTORICAL AND CULTURAL PRACTICES OF THE ARMENIAN DIASPORA IN UKRAINE

Hayuk Iruna – Doctor of Science in Cultural Studies, docent of the academic department of the art's management of Lviv National Academy of Arts

It is determined that historically traditional cultural practices for Armenian diaspora in the lands of Ukraine became a kind of constituent patterns, thanks to which a network of new social ties was built and a new topos of diaspora culture was formed. It is proved that Armenian cultural practices should be considered from the point of view of the specifics of socio-cultural structuring of the topos of the Armenian diaspora, so they can be divided into economic/housewifely/craft (jewelry, arms business, weaving, construction etc.); mediation cultural practices (trade, diplomacy and translation); figurative-symbolic / artistic and scientific-educational cultural practices. It was found that the qualitative depository of artifacts in Ukrainian museums, which representing Armenian cultural heritage, demonstrates the appearance of specific features that show changes in the mentality, artistic tastes, values of Armenians in the Diaspora, which indicates the formation of a separate autonomous original sphere of Armenian Diaspora culture in Ukraine.

Key words: Armenians, artifact, culture, cultural practices, diaspora, frame, topos, function.

UDC 94 (271.72-11+ 811.1) (008)

PHENOMENOLOGICAL DESCRIPTION OF THE MAIN HISTORICAL AND CULTURAL PRACTICES OF THE ARMENIAN DIASPORA IN UKRAINE

Hayuk Iruna – Doctor of Science in Cultural Studies, docent of the academic department of the art's management of Lviv National Academy of Arts

It is revealed, that in the diaspora Armenians met with the material world of «Other / Alien» things, therefore, their entrance to another's cultural landscape occurs also through «appropriation» of the world of «Other» artifacts.

The phenomenological description of the main cultural practices of the Armenian diaspora in the context of adaptation to the new socio-cultural landscape is fulfilled. The expediency of considering the cultural practices of the Armenians in view of the nature of the socio-cultural structuring of the topos of the Armenian diaspora is substantiated. They can be divided into economic/housewifely/craft cultural practices – traditional types of artistic and craft activities, in the process of which artifacts with utilitarian and artistic value were created (jewelry, arms business, weaving, construction, etc.); mediative cultural practices (trade, diplomacy and translation); figurative-symbolic / artistic and scientific-educational cultural practices.

Artifacts that appear as a result of economic and craft cultural practices formed a material topos that performs not only the function of creating a zone of functional and living comfort, but also provides knowledge/recognition of «their» and at the same time representation of themselves as «Strangers», especially in the early stages of formation of diaspora culture.

From the point of view cultural-pragmatic and/or communicative cultural practices played the role of frames (I. Hoffman), which, by their nature, provided a background understanding of the events in which Armenians participated, gave them confidence in the correctness of their image of the world, supported the reproduction of social experience and a consistent picture of the world. It is determined that historically traditional cultural practices for Armenian diaspora in the lands of Ukraine became a kind of constituent patterns, thanks to which a network of new social ties was built and a new topos of diaspora culture was formed.

It was found that the qualitative depository of artifacts in Ukrainian museums, which representing Armenian cultural heritage, demonstrates the appearance of specific features that show changes in the mentality, artistic tastes, values of Armenians in the Diaspora, which indicates the formation of a separate autonomous original sphere of Armenian Diaspora culture in Ukraine.

Key words: Armenians, artifact, culture, cultural practices, diaspora, frame, topos, function.

УДК 2-526.6:75.01:81'37

**ВИКОРИСТАННЯ СИМВОЛІЧНИХ ЗНАКІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ
МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЦЕРКОВНОМУ ЖИВОПИСІ : КЛАСИФІКАЦІЯ, ПРИХОВАНА СЕМАНТИКА**

Хлисту́н Юлія Ігорівна – аспірантка кафедри філософії, культурології та інформаційної діяльності,
Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля,
м. Северодонецьк, Україна
<http://orcid.org/0000-0003-3169-6760>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.499>
julittain@gmail.com

Монументальний церковний живопис часто сприймається або як внутрішня прикраса храму, або як «Євангеліє для неписьменних», оскільки храмовий розпис часто містить сцени зі Святого Письма. У науці живопис Православної Церкви є переважно предметом вивчення мистецтвознавців, але з точки зору культурології та семіотики він вивчений недостатньо. Символіка монументального церковного живопису недостатньо розкрита.

Автор пропонує власну класифікацію символів монументального церковного розпису, використовуючи приклади з фресок сучасних православних храмів на Сході України, переважно з Донецької обл. За словами автора, усі символічні знаки сучасного українського монументального церковного живопису можна поділити на такі види: персоніфіковані, літургійні, апокаліптичні, містичні, декоративні, абстрактно-спіритуалістичні, пейзажні та символічні елементи. Аналіз семіотичних знаків у монументальному церковному живописі сприяє більш детальному «прочитанню» розпису православного храму, розкриттю прихованої семантики іконографічної тематики та глибшому розумінню східнохристиянського світогляду.

Ключові слова: іконопис, розпис православного храму, іконографія, семіотичні знаки в сучасному іконопису, класифікація символів у розпису православного храму.

Постановка проблеми. Мову іконопису і монументального церковного живопису не можна зрозуміти без вивчення їх символіки. Аналіз символічних знаків включає в себе не лише визначення референта, що стоїть за тим чи іншим знаком, але сприяє прочитанню одного і того ж символу в різних контекстах, чим підкреслюється важливість культурної пам'яті і знання мови християнської культури. Вивчення символічних знаків у розписі храму особливо значимо на сучасному етапі розвитку українського монументального церковного живопису, якому характерні і прагнення до збереження традицій іконопису і пошук нових стилів.

Аналіз досліджень та публікацій. Монументальний церковний живопис часто сприймається або як внутрішня прикраса храму, або як «Євангеліє для неписьменних», оскільки храмовий розпис містить сюжети зі Святого Письма. В науці програма розпису православного храму є предметом вивчення мистецтвознавців, водночас із точки зору культурології та семіотики вона недостатньо досліджена. Аналізуючи розпис православного храму з погляду семіотики, автор використовує класифікацію знаків, що бере початок у ідеях американського філософа і логіка Чарльза Сандерса Пірса (1839-1914 рр.) про відносини знакової ситуації і таких властивостей знаків, як ступінь ймовірності їх використання та характер зв'язку з об'єктом, на який ці знаки вказують. У цьому дослідженні взято до уваги ідеї таких учених-семіотиків як А. Махов, В. Нет, Т. Себеок. Їх роботи склали теоретичну базу дослідження.

Розглядаючи те, як семантика будь-якого символу змінює своє значення залежно від того, в який контекст включено цей символ, використовується теоретична модель Ю. Лотмана, описана в його книзі «Семіосфера». Завдяки ідеям Ю. Лотмана можна побачити приховану семантику символічних знаків. При вивченні символів монументального церковного живопису не можна залишити без уваги історію їх походження, а також богословське значення, тому були взяті до уваги роботи А. Лопухіна, Н. Кондакова, А. Лідова та ін.

Мета роботи – на основі семіотичного аналізу іконографічних сюжетів, що використовуються в монументальному церковному живописі, дати характеристику символічних знаків, класифікувати їх, навести приклади для кожного виду знаків з розписів сучасних храмів Східної України.

Вклад матеріалу дослідження. Все християнське мистецтво, а особливо іконопис, з перших століть існування було глибоко символічним. Ця символіка невіддільна від церковного мистецтва тому, що та духовна дійсність, яку вона виражає, не може бути передана інакше, ніж символами.

В історії церкви були періоди захоплення символізмом, коли зростала символічність іконопису. Ікони стилю бароко – це приклад того, як привнесені елементи культури (XVII – XVIII ст.) перероблені місцевими ізографами і вплетені в канву релігійного шанування ікон. Наприкінці XX – початку XXI ст. храми Східної України розписувалися переважно у візантійському стилі і стилі академічного живопису, яким теж притаманний символізм, однак, у набагато меншій мірі, ніж в епоху бароко.

Розпис православного храму, як один із видів церковного мистецтва, є невід'ємною частиною християнської культури і, володіючи своєю мовою, може бути вивченим як знакова система – з точки зору семіотики. Будемо використовувати класифікацію знаків, що бере початок у ідеях американського філософа і логіка Чарльза Сандерса Пірса (1839-1914 рр.) про відносини знаковою ситуації і таких властивостей знаків, як ступінь ймовірності їх використання та характер зв'язку з об'єктом, на який ці знаки вказують.

У розписі православного храму, якщо поставитися до нього як до особливого виду тексту, присутні всі три види знаків, що входять до класифікації Ч. Пірса: іконічні, індексальні та символічні. Основним предметом уваги в цій статті будуть символічні знаки в сучасному українському монументальному церковному живопису.

Згідно Ч. Пірсу, символічний знак, як і будь-який інший, вказує на щось у нестямі самого (при цьому об'єкт вказівки завжди відсутній у безпосередньому досвіді комунікації), немислимий поза вживанням і розумінням, завжди має матеріальну виразність [5; 21]. Даючи загальну характеристику символічним зображенням, слід сказати, що символи – це знаки абстрактних референтів: ідей, уявлень, понять. На відміну від індексу або ікони, референт символу не сприймається органами почуттів. У визначенні і розумінні символічних знаків (symbols) семіотики одностайні в одному: це знаки за «згодою і встановленням», нічим не схожі на те, що вони заміщують [8; 11]. Семантика символу виникає як результат «угоди» і передбачає знання конвенції.

Відповідаючи на питання про те, як показати абстракцію, А. Махов пише, що «все, що не одягнене в «подобу тілесності», тобто не зображено в образах, залишається незбагненим для розуму» [4; 32]. Ось чому символи завжди включають у структуру носія обов'язковий іконічний компонент.

Символи монументального церковного живопису можна розділити на кілька видів.

1. Персоніфіковані зображення, до яких відносяться так звані таємні знаки, що з'явилися в розписах катакомб у перші століття християнства (наприклад: риба, агнець, пастир, виноградна лоза, голуб, хризма, хрест, павич), а також символи євангелістів та ін. Використання символів цього виду в сучасному храмовому розпису не тотожне їх використанню в стародавній церкві, коли зміст цих знаків був прихований від непосвячених, від усіх, хто не входив у християнську громаду.

Як приклад із сучасного монументального церковного живопису можна привести зображення Агнця в розписі вітварної апсиди храму Преподобних Зосими і Саватія Соловецьких в с. Зелений гай, Донецької обл.

Образ Агнця є символічним зображенням Ісуса Христа і являє собою старозавітний прообраз його хресної жертви. У Новому Завіті Іоанн Хреститель називає Ісуса Христа агнцем (Ін. 1:29). У даному іконографічному сюжеті це підкреслено хрещатим німбом Агнця, зображенням хреста, грецьких букв «альфа і омега» в розкритій книзі на престолі. Агнець є одним з євхаристійних образів, що також пояснює його написання на вітварній апсиді.

Слід зазначити, що 82-е правило Трульського Собору (680 р.) забороняє зображати Спасителя в символічному образі Агнця, пояснюючи це тим, що з приходом християнства відпала необхідність у символічному зображенні Христа через даний старозавітний образ [6].

Використання «заборонених символів» у сучасному храмовому розпису можна пояснити прагненням до збереження культурної пам'яті. Цим підкреслюється важливість знання мови християнської культури (тобто знання конвенції символів).

Ю. Лотман указував на те, що «абстрактна модель комунікації має на увазі не тільки користування одним і тим же кодом, а й однаковий обсяг пам'яті у того, хто передає і приймає» [3; 15].

Нерідко в православних храмах зустрічається іконографічна композиція «Христос Лоза Істинна» або «Христос Виноградна Лоза» (одне з символічних іменувань Христа, засноване на словах Євангелія: «Я Виноградина Правда, а Отець Мій – Виноградар» (Іоан.15: 1). Христос в образі Пантократора оточений лозою, в гілках якої зображуються апостоли, що нагадує і про наступні євангельські слова: «Я є лоза, а ви – гілки; хто перебуває в Мені, і Я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене не можете робити нічого» (Ін. 15:5). Виноград в християнській іконографії є символом вина життя і безсмертя, але також він символізує і жертвопринесення, оскільки вино асоціюється з кров'ю.

До символів цього виду можна віднести символи чотирьох євангелістів (орел, лев, тілець і янгол). Найчастіше їх зображують у парусах храму, але зустрічається і поєднане зображення цих чотирьох символів («тетраморф»), як, наприклад, у розпису зводу собору Святого Благовірного князя Олександра Невського в м. Слов'янську, Донецької обл.

2. Літургійні символи – знаки, що відсилають до будь-яких слів із богослужбових текстів. Наприклад, зображення сонця і місяця (зустрічаються в розписі хрещатого зводу в притворі собору Святого Благовірного князя Олександра Невського в м. Слов'янську, Донецької обл.) відсилають до слів псалма: «Хвалить Його, сонце і місяць, хвалить Його, всі зірки і світло» (Пс. 148: 3).

До літургійних символів можна віднести зображення, що походять від поетичних епітетів, які використовуються гімнографами в Акафісті. Слід зазначити, що поетична мова Акафіста не могла не вплинути на іконографію, яка розвивалася в тісній взаємодії з гімнографією. І в історії церковного мистецтва неодноразово образи і теми Акафіста ставали сюжетами ікон і розписів храмів.

Специфіку Акафістних образів становить точна прив'язка до богослужбових текстів. Наприклад, ікос 11 великого Акафісту (Пресвятої Богородиці): «Светоприемную свещу, сущим во тьме являющуюся, зрим Святую Деву» ілюструється зображенням Богородиці зі свічкою, що стоїть на підніжжі як на свічнику.

Окремі поетичні епітети («Лествиця», «Скрижаль», «Покров», «Кіот», «Гора», «Міст», «Чаша»), що прославляють Богоматір, дозволили художникам наповнити іконописний образ символами, покликани підкреслити особливу роль Божої Матері в історії спасіння.

Тема Акафіста вперше в монументальному живописі була використана в Сербії в XIV ст. Це цикли фресок монастирів Дечани, Маркова, Матеїча. Ймовірно, через Афон ця традиція прийшла на Русь. Найбільш яскравий приклад – це фрески в соборі Різдва Пресвятої Богородиці Ферапонтова монастиря, виконані Діонісієм в 1502 р.

У сучасному українському монументальному церковному живописі тема Акафіста присутня, наприклад, на північній стіні Успенського собору в с. Микільському, Донецької обл., розписаному у 2012 р.

3. Апокаліптичні символи – знаки, що вказують на Друге Пришествя Христове (наприклад, ікона світла, Етімасія, бачення пророка Даниїла). Книга Одкровення Іоанна Богослова (або Апокаліпсис) не вживається за богослужінням, тому символічні знаки, що з нею пов'язані, не можна в повній мірі віднести до літургійних.

Престол уготований (Етімасія, від грец. – *τοιμασία* – готовність) – богословське поняття престолу, приготованого для другого пришествя Ісуса Христа, що прийде судити живих і мертвих. Поняття засноване на наступних віршах Псалтиря: «Ти сів на престолі, Суддя праведний...» (Пс. 9: 5-8). Символіка престолу уготованого, перш за все, пов'язана з темою царственості Ісуса Христа. Зображення Престолу уготованого найчастіше складається з наступних елементів: церковний престол, закриті Євангеліє (як символ книги з Одкровення Іоанна Богослова), знаряддя страстей, що лежать на престолі або стоять поруч (у даному випадку – терновий вінець); голуб (символ Святого Духа) або корона, що вінчають Євангеліє.

У цьому іконографічному сюжеті зображення сонця і місяця, а також двох серафимів відсилають до слів Ісуса Христа з Євангелія: «Але в ті дні, по скорботі отій, сонце затьмиться, і місяць не дасть свого світла, і зорі попадають з неба, і сили небесні порушаться. Тоді побачать Сина Людського, що йтиме на хмарах із великою потугою й славою» (Мк. 13:24-26).

У сучасному українському монументальному церковному живопису зображення Престолу уготованого зустрічаються як самостійні (як, наприклад, в розписі зводу храму Воскресіння Христового в місті Слов'янську, Донецької обл., у розписі храму Покрова Пресвятої Богородиці в с. Бойове, Донецької обл.), так і в складі складних композицій (наприклад, в іконографії «Страшного Суду» на західній стіні Успенського собору с. Нікольського, Донецької обл.).

Подія Другого Пришествя Христового символізується і іконою світла (одне з найбільш ранніх прикладів подібних символічних зображень зустрічається в мозаїках середини V століття в баптистерії Альбенга, в Лігурії [1; 280]), що являє собою диск із концентричних кругів темно-синього, блакитного та білого кольорів, а в центрі диска – зображення хризми (одного з символів Ісуса Христа), праворуч і ліворуч від якої розташовані грецькі літери «альфа» і «омега», прямо відсилають до слів Великого Судді з Апокаліпсису: «Я є Альфа і Омега, початок і кінець, перший і останній» (Отк. 22: 12-13). Диск оточують 12 білих птахів – очевидних символів 12 апостолів, які розповсюдили світло Євангельського вчення по всьому світу. З чотирьох сторін від диска зображені шестокрилі серафими.

Таке зображення присутнє в розпису храму Всіх Руських Святих у с. Микільському, Донецької обл.

До апокаліптичних символів можна віднести іконографічний сюжет «Перше видіння пророка Даниїла» або «Бачення чотирьох апокаліптичних тварин», що входить до іконографії Страшного Суду (як у розпису західної стіни Успенського собору в с. Микільському, Донецької обл.).

Згідно православного тлумаченню, бачення чотирьох тварин пророком Даниїлом вказує на чотири царства в їх спадковій послідовності: Вавилонське, Мідо-перське, Македонське (Грецьке) і Римське. Пророк Даниїл у своїй книзі розкриває вчення про всевітнє Царство Боже і Сина Людського в їх торжестві над язичництвом [2].

4. Містичні символи – символи, походження яких не стільки пов'язане зі Святим Письмом, скільки з «народними уявленнями» про загробне життя. Сюди можна віднести символи, пов'язані з загробного долею душі, що найчастіше зустрічаються в іконографії Страшного Суду (наприклад: людина біля колони (образ так званого милостивого грішника), змії поневірянь, які зображені на західній стіні Успенського собору в селі Микільському, Донецької обл.), «Всевидяче Око», що

символізує Всюдиприсутність Божу (як, наприклад, у храмі Різдва Пресвятої Богородиці с. Новий Світ, м. Краматорська, Донецької обл.). Слід зазначити, що іконографія Страшного Суду отримала особливий розвиток у XVII ст., коли захоплення містицизмом стало популярним і повсюдним.

5. Абстрактно-спіритуалістичні символи – це символи, до яких можна віднести геометричні фігури на іконі Спас у силах. Таке зображення Ісуса Христа зустрічається як на іконостасі, так і в розпису храму, наприклад, у склепні храму Воскресіння Христового м. Слов'янська, Донецької обл.

Характерною особливістю ікони Спас в силах є те, що Спаситель, який сидить на престолі зображується на тлі трьох особливих геометричних фігур: червоного ромба (квадрата), вписаного в синій (або зелений) овал (коло, еліпс), який, в свою чергу, «накладено» на червоний чотирикутник, у кутах якого, виступаючих через контури овалу, можуть бути розташовані символи чотирьох євангелістів, по одному в кожному кутку. Червоний ромб, що обрамляє фігуру Спасителя, знаменує вогонь Божества і вказує на Божественне достоїнство Месії; синій овал символізує Небо, ангельський світ, а зовнішній і самий великий чотирикутник, що включає символи євангелістів, вказує на проповідь Євангелія по всьому світу. Зелений овал символізує смарагд (ізумруд). Коло означає небесну сферу, світ безтілесних сил або ангельських чинів, небесної ієрархії [7].

Христос благословляє правою рукою, в лівій тримає Книгу (символ благовістя і Книги життя). Іконографія цього сюжету відображає есхатологічний мотив, являючи Месію в величі Небесної слави. Таким, Яким Він з'явиться й наприкінці століть, щоб судити світ. Частково сюжет запозичений з видіння пророка Єзекіїля, який споглядав Господа, що носить ангельськими силами, представленими в образі таємничих тварин (Іез. 1: 4-28).

До абстрактно-спіритуалістичних символів відноситься і мандола. Мандорла (від італ. *Mandorla* «мигдалина») – в християнському мистецтві особлива форма німба, с'яво овальної форми, витягнуте в вертикальному напрямку, всередині якого міститься зображення Спасителя. Більшість учених бачить витоки мандорли в мистецтві Стародавнього Риму і Палестини [9]. Найдавніші зображення мандорли в базиліці Санта-Марія-Маджоре датується V століттям н. е.

Зображення Христа в мандорлі особливо властиво іконографії Преображення Господнього, Вознесіння Господнього і Другого Пришестя, що присутні майже в кожному храмі. Мандорла передає тут с'яво Його Слави і символізує «Фаворське світло». Це ж значення прославлення має мандорла і в іконографії Успіння Божої Матері. Починаючи з кінця XII ст. мандорла стала використовуватися в іконографії Воскресіння Христового. Детальне богословське тлумачення «Фаворське світло» отримало в колі ісіхастів.

Мандорла може мати як витягнуту, овальну форму, так і форму кола. Колір мандорли, оскільки символізує с'яво, складається з кілець, розташованих в порядку висвітлення – або до центру, або до країв. Темний колір всередині мандорли символізує так званий «божественний морок». Сама мандорла часто буває зображена пронизаною тонкими золотими променями, або ці промені також можуть бути написані білою фарбою. Колір мандорли звичайно синьо-блакитний або червоний, іноді золотий.

6. Пейзажні символи – символи до яких можна віднести «гірки», що стали незмінним «іконним пейзажем» як в іконографії свят, так і в іконографії інших подій Священної історії, оскільки канонічний іконопис не прагне точно передати пейзаж, властивий тієї чи іншій події. «Гірки» з нечисленними деревами і скупим травним орнаментом надають зображенню особливої аскетичності, причому незалежно від історичної достовірності. Зображення будинку в іконографії може символізувати місто.

7. Декоративні символи, що присутні в розписі кожного храму, наприклад: убруси, символи чистоти, які зображуються під іконографічними сюжетами; квіти, плоди, що символізують незримі плоди і квіти райських обителів. У деяких випадках до символів цього виду можна віднести виноградну лозу, павичів.

8. Символічні елементи – це несамотійні символічні знаки, що доповнюють іконічні зображення.

Так, на деяких іконах апостол Петро зображується з ключами в руках, а апостол Павло – з оголеним мечем. Ключі – це знак влади прощати і відпускати гріхи, тобто, символічно, відкривати двері в Царство Небесне (Мф.16:19). Ключі в руці апостола Петра – це, перш за все, символ відпущення гріхів, право на яке дав Господь своїм учням, а через них усім священикам. Апостол Павло зображується з оголеним мечем в руках. Меч – це Слово Боже (Еф. 6:17), проникаюче до самої глибини людського серця. Це – проповідь апостолів.

В іконографії Воскресіння Христового Спасителя нерідко зображують з прапором в руці, який символізує перемогу над смертю.

Аналізуючи символічні знаки в розписі православного храму, не можна не відзначити, що іконічний компонент, включений у структуру символічного знака, спрямований на актуалізацію ідеї, яка без візуалізації не може стати частиною фізичного світу. Сприйняття візуального тексту відбувається як переключення іконічного коду на символічний. При первинній формі рефлексії

(сприйнятті закононосителя) відбувається власне впізнавання референта, що стоїть за візуальним зображенням.

Семантика того чи іншого символу змінюється в залежності від контексту, в який він включений. При включенні того чи іншого символу в новий контекст можемо говорити про те, що в семіотиці називається «текстом в тексті». Відповідно до характеристики «тексту в тексті», даної Ю. Лотманом, у новому смисловому просторі цей текст «... може виконати цілий ряд функцій: грати роль смислового каталізатора, змінювати характер основного сенсу, залишитися непоміченим і т. д.» [3; 66]. Як «текст у тексті» можна, наприклад, розглядати включений в іконографію Страшного Суду сюжет «Перше видіння пророка Даниїла», або «Бачення чотирьох апокаліптичних тварин».

Висновок. Незважаючи на те, що більшість зображень в розпису православного храму – це іконічні знаки, у монументальному церковному живопису символічні знаки займають особливе місце. Іконографічні символи – це знаки з прихованою мотивацією, що займають маргінальне положення в класі конвенціональних знаків, тобто один і той же закононосець можна розглядати і як індекс, і як символ. Символічні знаки сучасного українського монументального церковного живопису можна розділити на наступні види: персоніфіковані, літургійні, апокаліптичні, містичні, декоративні, абстрактно-спіритуалістичні, пейзажні та символічні елементи.

Причиною появи того чи іншого символічного знака може бути метафоричний образ з тексту Святого Письма або з богослужбового тексту (наприклад, з акафісту).

Декоративні та пейзажні символи менш сакральні, ніж, наприклад, літургійні, абстрактно-спіритуалістичні або апокаліптичні. Включення того чи іншого символу в новий контекст може змінити семантику іконографічного сюжету. Залежно від контексту один і той же символ може по-різному інтерпретуватися, наприклад, як персоніфікований, літургійний або декоративний (виноградна лоза).

Список використаної літератури

1. Лидов А. М. Сияющий диск и вращающийся храм. Икона света в византийской культуре. *Византийский временник*. 2013. Т. 72 (97). С. 280.
2. Лопухин А. П. Толковая Библия. Толкование на книгу пророка Даниила. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija (дата звернення 6.04.2021).
3. Лотман Ю. М. Семіосфера. С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. 704 с.
4. Махов А. Е. Эмблематика: макрокосм. Москва: Intrada, 2014. 600 с.
5. Нет В. Чарлз Сандерс Пирс. *Критика и семиотика*. 2001. Вып. 3/4. С. 5-32.
6. Православная энциклопедия URL: <https://www.pravenc.ru/text/160781.html> (дата звернення 16.05.2021).
7. Кондаков Н. П. Иконография Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. URL: <https://azbyka.ru/days/ikona-savior-spas-v-silah> (дата обращения 21.06.2021).
8. Sebeok T. A. Signs: an introduction to semiotics / 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2001. 201 p.
9. The Oxford Dictionary of Byzantium: [англ.]: in 3 vol. / ed. by Dr. Alexander Kazhdan. N. Y.; Oxf.: Oxford University Press, 1991. P. 1281-82.

References

1. Lidov A. M. Shining disc and revolving temple. Icon of light in Byzantine culture. *Byzantine timeline*. 2013. T. 72 (97) S. 280.
2. Lopukhin A. P. Explanatory Bible. Interpretation of the book of the prophet Daniel. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija (date of the blast 6.04.2021).
3. Lotman Yu. M. Semiosphere. St. Petersburg: «Art - SPB», 2000. 704 p.
4. Makhov A. E Emblematics: macrocosm. Moskva: Intrada, 2014. 600 p.
5. No V. Charles Sanders Pierce. *Criticism and semiotics*. 2001. Issue. 3/4. P. 5-32.
6. Orthodox encyclopedia URL: <https://www.pravenc.ru/text/160781.html> (date of the beast is 05/16/2021).
7. Kondakov N. P. Iconography of the Lord and God and our Savior Jesus Christ. URL: <https://azbyka.ru/days/ikona-savior-spas-v-silah> (date of treatment 06/21/2021).
8. Sebeok T. A. Signs: an introduction to semiotics / 2nd ed. Toronto : University of Toronto Press Incorporated, 2001. 201 p.
9. The Oxford Dictionary of Byzantium: [English]: in 3 vol. / ed. by Dr. Alexander Kazhdan. N. Y .; Oxf .: Oxford University Press, 1991. P. 1281-82.

THE USE OF SYMBOLIC SIGNS IN MODERN UKRAINIAN MONUMENTAL CHURCH PAINTING: CLASSIFICATION, HIDDEN SEMANTICS

Khlystun Yuliia – postgraduate student
the Faculty of Philosophy, Cultural Studies and Information Activity.
Volodymyr Dahl East Ukrainian National University

In this article, the author proposes her own classification of symbols of monumental church painting, using examples from frescoes of modern Orthodox churches in the East of Ukraine, mainly from the Donetsk region. It is argued why all the symbolic signs of modern Ukrainian monumental church painting can be divided into the following types: personified, liturgical, apocalyptic, mystical, decorative, abstract spiritualistic, landscape and symbolic elements. An analysis of semiotic signs in monumental church painting is carried out, which contributes to a more detailed «reading» of the painting of an Orthodox church, revealing the hidden semantics of painting and a deeper understanding of the Eastern Christian worldview.

Key words: iconography, painting of Orthodox Church, Orthodox Church, semiotic signs in modern iconography, classification of symbols in painting of Orthodox Church.

UDC 2-526.6:75.01:81'37

THE USE OF SYMBOLIC SIGNS IN MODERN UKRAINIAN MONUMENTAL CHURCH PAINTING: CLASSIFICATION, HIDDEN SEMANTICS

Khlystun Yuliia – postgraduate student
the Faculty of Philosophy, Cultural Studies and Information Activity,
Volodymyr Dahl East Ukrainian National University,
Severodonetsk, Ukraine

Monumental church paintings are often perceived either as the interior decoration of the temple or as the «Gospel for the illiterate», as the temple painting often contains scenes from Holy Scripture. In science the painting of the Orthodox Church is mainly the subject of study of art critics, but from the point of view of culturology and semiotics, it is insufficiently studied. The symbolism of monumental church painting is insufficiently revealed.

The author of the article offers her own classification of symbols of monumental church painting, using examples from the murals of modern Orthodox churches in Eastern Ukraine, mainly from the Donetsk region. According to the author, all symbolic signs of modern Ukrainian monumental church painting can be divided into the following types: personified, liturgical, apocalyptic, mystical, decorative, abstract-spiritualistic, landscape and symbolic elements. The analysis of semiotic signs in monumental church painting contributes to a more detailed «reading» of the painting of an Orthodox church, revealing the hidden semantics of iconographic subjects, and a deeper understanding of the Eastern Christian worldview.

The aim is to give a description of symbolic signs, to classify them, to give examples for each type of signs from the paintings of modern temples of Eastern Ukraine, on the basis of semiotic analysis of iconographic plots used in monumental church painting.

During the research, the following *methods* were used: the method of collecting empirical material (photographs of murals of modern churches in Eastern Ukraine), visual-analytical, iconographic and semiotic methods were used to search for symbolic signs in temple paintings, descriptive was used to describe iconographic plots and images of symbolic signs, the method of systematization and data processing was used to compile the classification of symbols found in the list of Orthodox churches, culturological and semiotic methods were used to reveal the possible meanings of the symbols, which contributes to the «reading» of the painting of the temple as a cultural text.

Conclusion. Despite the fact that most of the images in the paintings of the Orthodox Church are iconic signs, in the monumental church painting symbolic signs have a special place.

Iconographic symbols are signs with a hidden motivation, occupying a marginal position in the class of conventional signs, ie the same bearer can be considered as an index and as a symbol. Symbolic signs of modern Ukrainian monumental church painting can be divided into the following types: personified, liturgical, apocalyptic, mystical, decorative, abstract-spiritualistic, landscape and symbolic elements.

The reason for the appearance of a symbolic sign may be a metaphorical image from the text of Scripture or from a liturgical text (for example, from an akathist).

Decorative and landscape symbols are less sacred than, for example, liturgical, abstract-spiritualistic or apocalyptic. The inclusion of a symbol in a new context can change the semantics of the iconographic plot. Depending on the context, the same symbol can be interpreted differently, for example, as personified, liturgical or decorative (vine).

Key words: iconography, painting of Orthodox Church, Orthodox Church, semiotic signs in modern iconography, classification of symbols in painting of Orthodox Church.

Надійшла до редакції 15.09.2021 р.

УДК 069.124

СУЧАСНИЙ МУЗЕЙ ЯК ПРОСТІР ХУДОЖНЬОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ : ДОСВІД THE MUSEUM OF MODERN ART (МОМА)

Тормахова Анастасія Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.500>
tormakhova@ukr.net

Аналізуються особливості функціонування сучасних закордонних музеїв, для яких притаманна багатоаспектна діяльність. Відзначено, що музейні установи є не лише місцем збереження мистецьких артефактів, але й осередками, в яких реалізуються освітні програми. Проаналізовано практику проведення в музейних установах інтерактивних занять, поширену в країнах Західної Європи та США. На прикладі діяльності The Museum Of Modern Art (МОМА) розкриваються основні вектори сучасних практик у музеї, які включають групові форми інтеракції з мистецькими артефактами, їх осмислення через ігровий метод та гейміфікацію, різні аналітичні роботи. Підкреслено, що музейні практики можуть включати нові шляхи комунікації з творами мистецтва. Форми музейної діяльності передбачають інтерес до збагачення досвіду сприйняття мистецьких творів та активізацію творчого начала. Наголошено на перспективності вектору розвитку The Museum Of Modern Art (МОМА). В даній інституції впроваджуються онлайн-курси, які відображують результати актуальних розробок, що на практиці реалізуються співробітниками музейної установи.

Ключові слова: музей, освіта, практика, мистецтво, МОМА, інтерактивні форми, гра.

Постановка проблеми. Музейні установи є невід’ємним компонентом сучасної культури. Роль та значення музеїв пов’язані не лише з трансляцією певного типу інформації про мистецькі та культурні ціннісні орієнтири. Музеї набувають значення закладів, в яких надаються освітні послуги, причому методика навчальних практик, які застосовуються в закордонних інституціях, відрізняються від впроваджуваних у вітчизняних. Актуальним завданням є висвітлення специфіки навчання в музеї та форм, які реалізуються в американському культурному просторі, на прикладі The Museum of Modern Art (МОМА).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Значення музеїв та необхідність їх трансформації окреслюється в культурологічних розвідках вітчизняних авторів О. Салати [1] та С. Шман [3]. Питання ролі проектної діяльності у вітчизняних музейних установах висвітлювалось у попередній публікації автора статті [2]. Різні аспекти освітніх процесів у музейних установах розглядалися у ряді англійських робіт. Роль музейної освіти в опануванні мистецтва розкрито в працях О. Хабард [7, 8], Г. Хейна [6], Р. Рітхарта [9]. Можливість використання відеоігор у навчальному процесі висвітлено в статті Дж. Джі [5]. Результати, що містяться в даних публікаціях, дають можливість охарактеризувати методологію та специфіку сучасної закордонної освітньої музейної практики. Даний вектор розвитку інституцій вбачається таким, що має перспективний характер, адже музейні установи є місцем збереження та трансляції культурного (матеріального та духовного) досвіду людства. Пошук шляхів привернення уваги до музеїв дозволяє їм бути не лише «архівними», а інтерактивними просторами, в яких формується нова сучасна культура.

Мета статті – розкрити освітній потенціал сучасних закордонних музейних установ на прикладі The Museum of Modern Art (МОМА).

Виклад основного матеріалу. Мистецтво є важливою частиною людської культури. Внаслідок історичного розвитку людства унаочнювалась потреба у формуванні певних мистецьких об’єднань. Їх становлення було обумовлено рядом чинників – релігійних, економічних, соціальних, політичних тощо. На певному етапі розвитку культури чималу роль у становленні мистецтва мали угруповання, які поєднували митців. Причому ці об’єднання могли мати як інституціональну, так і не інституціональну форму. Розвиток угруповань міг відбуватись як у напрямі формування закладів освіти (перші консерваторії, музичні та мистецькі академії тощо тощо), так і як об’єднання любителів мистецтва, аматорів. Зокрема становлення інституту критики було підготовлено саме такими творчими зібраннями, які ініціювались митцями. Однією з інституцій, що стали частиною нашої культури, є музеї. Першою історичною формою, що вплинула на формування сучасних музеїв, був грецький Мусейон. «Перший Мусейон, був скоріше навчальним закладом, аніж музеєм (у сучасному розумінні цього слова) і заснований в Александрії Птолемеєм I у 290 р. до н. е.; він містив приміщення для житла, харчування, читання, бібліотеку, сади і т. п.» [2; 9]. Шлях від давньогрецького Мусейону до сучасного музею, зокрема віртуального, вже був представлений у вітчизняному та закордонному культурологічному, мистецтвознавчому та історичному дискурсі. Проте актуальним завданням є висвітлення ролі музеїв не лише як місць збереження та демонстрації мистецьких полотен, а й простору, потенціал якого лише починає поступово відкриватись. Мова йде про особливості використання музейних установ як майданчику для освітнього процесу.

Доречно відзначити, що у вітчизняній музейній практиці за радянських часів проводились лекції, в музеях влаштовувались екскурсії школярів, студентів та дорослих, що регламентувалось культурною політикою Уряду. Подібні заходи лише частково залишилися у сучасній українській практиці, набувши багато в чому формального характеру. Можна з повною вірогідністю зазначити, що на початку другого десятиліття XXI ст. існує розрив між баченням місця музею у вітчизняному та закордонному просторі.

Докорінна відмінність міститься на формальному рівні. Способи представлення музейного контенту у вітчизняних установах здебільшого не мають жодного стосунку до комп’ютерних

технологій чи віртуальних вмістилищ інформації. Переважає принцип презентації експонатів (картин, певної документації, культурно-історичних артефактів). Також специфічною особливістю вітчизняних музейних установ є намагання інтерпретувати той контент, що міститься в ньому, екскурсивним. Проте перспективність мають інші форми, пов'язані з впровадженням інтерактивних експозицій, поширенням «музейно-педагогічних методик, що передбачають ознайомлення з простором музею» [1; 155], внаслідок чого є подолання пасивної споглядальності контенту.

Дещо інший принцип подачі музейного контенту використовується у країнах Західної Європи та США. Доволі вражаючим є принцип, впроваджений у багатьох музейних установах, зокрема у *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung* в Берліні чи інших закладах, розташованих на Музейному острові, в яких поєднуються історичні пам'ятки, мистецькі витвори та інтерактивні табло, мануали, що представляють історичну реконструкцію певних місць чи обставин життя. Зростання ролі технологічного оснащення музеїв здебільшого спостерігається у країнах Західної Європи, де відбувається потужна робота щодо покращення рівня інформативності музею, збільшення інтерактивності у ньому. «Вдосконалення роботи приводить співробітників музеїв до пошуку інноваційних шляхів формування власного культурно-просвітницького простору, зокрема створення різних соціально-культурних програм, що інтегрують основні функції музеїв і представляють їх в якості соціокультурного партнера іншим закладам соціокультурної сфери» [3; 58]. Реконструкції музеїв тривають від п'яти до десяти років, проте після відкриття стають такими, що своєю мультифункціональністю, універсальністю та технічною осначеністю дозволяють задовольнити найвибагливіших відвідувачів. Усе це хоча й потребує великих фінансових внесень, проте надає й високу результативність.

Водночас, не лише суто технологічний рівень оснащення закордонних музейних установ вирізняє їх. Велику роль відіграє намагання виховувати здатність сприймати мистецькі витвори, без додаткової підготовки. Подібна практика впроваджена у Нью-Йоркському музеї сучасного мистецтва - *The Museum of Modern Art* (МОМА) та у ряді інших музейних установ. Значну роль у формуванні такої практики у даній інституції мали погляди американського автора Дж. Дьюї, який наголошував на потужній освітній цінності музеїв. Він відводив центральну роль музеям як інтегративним компонентам первинного досвіду у своїй освітній теорії та широко впроваджував відвідування студентами музеїв *Chicago Laboratory School*. Власне, багато викладачів та директорів музеїв почали розвивати філософію музейної освіти, що ґрунтується на прогресивних методах навчання. Дьюї переконаний, що сам досвід відвідування музею є цінним, проте він стає таким внаслідок вірної інтерпретації та завдяки тому, що він підкріплюється певними базовими знаннями. Ідея того, що музеї мають бути невід'ємною частиною будь-якого навчального середовища згодом була розвинена в американському освітньому просторі. Для Дьюї музей є зразковим не завдяки цінності колекції, а у тому випадку, коли він виступає центром організації досвіду та аналізу його результатів. «Музеї повинні виростати з життєвого досвіду і використовуватися для роздумів про життя. Для Дьюї регулярні відвідування музеїв, поряд з іншими видами екскурсій, були складовою освітньої програми, а не спеціальним заняттям раз на рік» [6; 420].

Форми практичної роботи, що впроваджуються в музейних установах, можуть бути різними. Зокрема, працюючи з великими групами доцільним є її поділ на невеликі об'єднання, кожне з яких буде відстоювати власну критичну думку. Можливі колективні дослідження чи певні форми взаємодії з арт-об'єктами, які будуть включати написання текстів, малювання, використання аудіо чи навіть руху. Різноманітні форми активності є надзвичайно популярними в американській музейній практиці, адже не лише їх використання, а й часта зміна дозволяють задіяти різні канали сприйняття, поглибити зацікавленість об'єктами. О. Хабард (*Olga Hubbard*) виокремлює три типи робіт, які використовуються у музеях. До них можна віднести ті, які обрамлюють форму комунікації з творами мистецтва, що поглиблюють та збагачують взаємодію з роботами, які поєднують досвід сприйняття мистецьких творів з іншими формами навчання чи творчості. «Кожна з практик може виконувати декілька функцій – відвідувачі можуть малювати щоб поглибити результати власних спостережень або щоб довести власну художню майстерність; вони можуть рефлексувати від відвідування музею через написання тексту або щоб передати емоційний тон твору» [8; 7]. Доволі цікавою є практика, що згадується у роботах О. Хабард, пов'язана зі створенням своєрідного саундтреку до візуальних полотен. Вона активно використовується у МОМА. Кореляція між візуальним та аудіальним началом відсилає до ідеї синтезу мистецтв, що набула поширення у філософсько-естетичній думці та художній діяльності XIX-XX ст. Зокрема Хабард пропонує створювати своєрідні вокальні партитури, які будуть імпровізуватися відвідувачами музею, під впливом візуальних робіт. Головна задача буде полягати у створенні такого аудіо твору, який відтворюватиме сутнісні риси картини. Одна лінія, наприклад, буде передавати тло малюнку, інша – відтворювати головного персонажа, третя – другорядних тощо. Так, О. Хабард у статті «*Complete Engagement: Embodied Response in Art Museum*

Education» [7; 50] описує аудіо практики, які виникають під впливом роботи мексиканського художника-мураліста Давіда Альфаро Сікейроса «Echo of a Scream» (1937 р.).

Застосування різних креативних форм взаємодії з мистецькими творами дозволяє краще відчувати структуру роботи, зрозуміти задля чого були використані ті чи інші матеріали, або яким був намір художника. Завдяки застосуванню подібних практик підсилюється емоційний бік сприйняття творів. Отримані внаслідок досвіду певні теоретичні знання є більш значущими та підкріпленими естетичними переживаннями. Ефективне навчання має бути спрямоване на розвиток мислення, а не лише на навички. Потрапляючи до музею студенти не лише потрапляють на екскурсію, вони скоріше стають частиною унікальної мікрокультури, долучаючись до специфічного способу мислення. «З соціокультурної точки зору, саме в цьому груповому контексті відбувається навчання та виховуються моделі мислення, коли приділяється увага контексту навчання» [9; 137].

У процесі навчання в музейних установах використовується практика гейміфікації. Ряд дослідників обґрунтовують потребу застосування ігор для поглиблення інтересу до предмету навчання. Захоплення грою та процес ідентифікації з персонажами дозволяють побачити її світ інакше, оцінити майстерність кожного артефакту, персонажу тощо. «Хороші відеоігри захоплюють гравців через формування ідентичності. Гравці стають відданими новому віртуальному світу, в якому вони будуть жити, вчитися та діяти завдяки своїй відданості новій персоні» [5; 5]. На думку американського автора Дж. П. Джі, спільні ігри, в яких діють різні учасники, сприяють їх консолідації. Таким чином впроваджуючи ігрові форми роботи виникає глибоке проникнення у сутність предмету, вибудовується інтерес до кожного компонента, що має стосунок до його творення. Процес навчання у формі діалогу та колективного брейнсторму надає найбільш високу результативність. У просторі Нью-Йоркського музею сучасного мистецтва (The Museum of Modern Art – MOMA) проводяться навчання для дітей та дорослих. Істотної відмінності між ними не існує. В якості об'єкта «дослідження» пропонуються різні мистецькі полотна, причому жоден із ведучих таких проєктів не перебирає на себе роль володаря істинного знання, це скоріше ментор, який шляхом постановки коректних запитань допомагає групі самостійно дійти певних висновків. Завданням ментора є окреслення цілей, формування запитань та допомога у пошуку відповіді. Дж. П. Джі вказує, що на відміну від «стандартної» письмової форми, яка використовується у підручниках, процес гри супроводжується подачею інформації у вербальній формі, яка надається «вчасно» – тобто саме тоді, коли гравці потребують і можуть її використати. Дана форма не може бути порівняна з семінарськими заняттями, адже остання передбачає наявність попередньої підготовки, в той час як інтерактивні ігрові форми взаємодії учасників не потребують наявності попередньо засвоєного матеріалу. Ігри заохочують гравців ретельно досліджувати, перш ніж рухатися далі, мислити латерально, а не лінійно, щоб час від часу переосмислювати свої цілі. Ігрове середовище дозволяє гравцям розвиватись активно, проте в індивідуальному темпі, а також сприяти тому, щоб ігри давали можливість розвивати різні інтереси та здібності кожного гравця, а також виховували навички до співпраці.

У MOMA пропонується ряд ігор, які використовуються задля кращого розуміння матеріалу. Зокрема, є такі, що орієнтовані на двох гравців, а також на більшу їх кількість (від трьох). Зокрема гра «Кожен – критик. Дружня гра на спостереження та переконання» пропонується модель, за якою розробляються навички аналітичної діяльності, вироблення здатності аргументувати власну позицію та доносити її до співрозмовника. Якщо гра розрахована на двох учасників, то один має виконувати роль критика, а інший – митця. Митець повинен обрати певну тему, проте не зазначати вголос, яку саме. Критик показує на будь-яку роботу, що знаходиться в галереї. Після цього митець має зазначити, яким чином мистецьке полотно може бути співвіднесеним з його темою. За описом, який надається митцем критик має вгадати тему. Подібна гра розвиває навички аргументації та креативність.

Якщо ж у грі беруть участь понад три учасники, то впроваджується інший сценарій. Зокрема критик пропонує певну тему, а інші учасники (митці) обирають різні мистецькі полотна, обґрунтовуючи перед критиком їх приналежність до теми. Лише одну «роботу» критик обирає в якості такої, що найкраще розкриває тему, а її «автор» стає переможцем. Після завершення раунду ігри, гравці змінюють ролі, намагаючись опанувати інші творчі методи [4].

В умовах зростання актуальності дистанційних форм навчання доволі перспективними є курси «Art & Activity: Interactive Strategies for Engaging with Art», «Art & Inquiry: Museum Teaching Strategies For Your Classroom», «Art & Ideas: Teaching with Themes» на Coursera, від MOMA [10]. Їх зміст пов'язаний з опануванням інтерактивних форм музейного навчання, які організуються та проводяться саме у цій інституції. Всі творчі практики випробовуються з різними віковими групами, як дитячим, так і з дорослим контингентом. Звісно відмінності існують у використанні тієї чи іншої лексики, проте навчальні результати є високими при роботі з будь-якими колективами.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Функціонування сучасних музеїв пов'язане з багатоаспектною діяльністю. Дані інституції є не лише місцем збереження мистецьких артефактів, але й осередками, в яких реалізуються освітні програми. Проведення в музейних установах інтерактивних занять поширене в країнах Західної Європи та США. На прикладі діяльності The Museum of Modern Art (МОМА) розкриваються основні вектори сучасних музейних практик, які включають групові форми інтеракції з мистецькими артефактами, їх осмислення через ігровий метод та гейміфікацію, різні аналітичні роботи. Підкреслено, що музейні практики можуть включати нові шляхи комунікації з творами мистецтва. Форми музейної діяльності передбачають інтерес до збагачення досвіду сприйняття мистецьких творів та активізацію творчого начала. Наголошено на перспективності вектору розвитку МОМА. В даній інституції впроваджуються онлайн-курси, що відображують результати актуальних розробок, що на практиці реалізуються співробітниками музейної установи.

Список використаної літератури

1. Салата О. О. Еволюція музею як соціокультурного інституту в умовах процесу глобалізації. *Сумська старовина*, 2013. № XL. С. 150-157.
2. Тормахова А. Специфіка взаємодії культурних інститутів і проектів у сучасному українському просторі. *Університетська кафедра*, 2016. № 5. С. 7-14.
3. Шман С. Ю. Соціокультурна діяльність музеїв. *Культура і сучасність*, 2015. № 1. С. 53-58.
4. Everyone's a Critic. A Friendly game of observation and persuasion. New York: MOMA, 4 p.
5. Gee J. P. Good video games and good learning. *Collected Essays on Video Games, Learning and Literacy*. Peter Lang, 2013. 194 p.
6. Hein G. E. John Dewey and Museum Education. *Curator*, 2004. 47/4. P. 413-427.
7. Hubard O. M. Complete Engagement: Embodied Response in Art Museum Education. *Art Education*, 2007. P. 46-53.
8. Hubard O. M. Art Museum Education: Facilitating Gallery Experiences. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 191 p.
9. Ritchhart R. Cultivating a Culture of Thinking in Museums. *Journal of Museum Education*, 2007. Vol. 32, № 2. P. 137-154.
10. The Museum of Modern Art. URL: <https://www.coursera.org/moma> (дата звернення: 24.10.2021).

References

1. Salata O.O. Evoliutsiia muzeiu yak sotsiokulturnoho instytutu v umovakh protsesu hlobalizatsii. *Sumska starovyna*, 2013. №XL. S. 150-157.
2. Tormakhova A. Spetsyfyka vzaiemodii kulturnykh instytutiv i proektiv u suchasnomu ukrainskomu prostori. *Universytetska kafedra*, 2016. №5. S. 7-14.
3. Shman S.Iu. Sotsiokulturna diialnist muzeiv. *Kultura i suchasnist*, 2015. № 1. S. 53-58.
4. Everyones a Critic. A Friendly game of observation and persuasion. New York : MOMA, 4 p.
5. Gee J. P. Good video games and good learning. *Collected Essays on Video Games, Learning and Literacy*. Peter Lang, 2013. 194 p.
6. Hein G. E. John Dewey and Museum Education. *Curator*, 2004. 47/4. P. 413-427.
7. Hubard O. M. Complete Engagement: Embodied Response in Art Museum Education. *Art Education*, 2007. pp. 46-53.
8. Hubard O.M. Art Museum Education: Facilitating Gallery Experiences. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 191 p.
9. Ritchhart R. Cultivating a Culture of Thinking in Museums. *Journal of Museum Education*, 2007. Vol. 32, № 2. P. 137-154.
10. The Museum of Modern Art. URL: <https://www.coursera.org/moma> (data zvernennia: 24.10.2021).

THE MODERN MUSEUM AS A SPACE FOR LEARNING: THE EXPERIENCE OF THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA)

Tormakhova Anastasiia – Ph.D, Associate Professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The article analyzes the features of the functioning of modern foreign museums, which are characterized by multifaceted activities. It is noted that museum institutions are not only a place of preservation of art artifacts, but also centers in which educational programs are implemented. The practice of conducting interactive classes in museum institutions, common in Western Europe and the United States, is analyzed. The example of The Museum of Modern Art (MOMA) reveals the main vectors of modern practices in the museum, which include group forms of interaction with art artifacts, their understanding through the game method and gamification, various analytical works. It is emphasized that museum practices may include new ways of communicating with works of art. Forms of museum activity include interest in enriching the experience of perception of works of art and activation of creativity. Emphasis is placed on the prospects of the vector of development of The Museum Of Modern Art (MOMA). This institution introduces online courses that reflect the results of current developments, which are implemented in practice by employees of the museum.

Key words: museum, education, practice, art, MOMA, interactive forms, game.

UDC 069.124

THE MODERN MUSEUM AS A SPACE FOR LEARNING: THE EXPERIENCE OF THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA)**Tormakhova Anastasiia** – Ph.D, Associate Professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The aim of study is to reveal the educational potential of modern foreign museum institutions on the example of The Museum of Modern Art (MOMA). The realization of this goal is revealed through a description of the methodological grounds for the formation of such practices and specific examples of its implementation.

Research methodology. Ten major publications on the subject (scientific journal and books) have been reviewed. The obtained information was used to understand the strategies of education in museums.

Results. The operation of modern museums is associated with different activities. These institutions are not only a place for the preservation of artistic artifacts, but also centers in which educational programs are implemented. The practice of conducting interactive classes in museum institutions is widespread in Western Europe and the United States. The example of MOMA's activity reveals the main vectors of modern activities in the museum, which include group forms of interaction with art artifacts, their understanding through the game method, various analytical practices. They can include interesting forms of communication with works of art, enrichment of experience of perception of works of art and activation of the creative beginning. Emphasis is placed on the prospects of the vector of development of The Museum Of Modern Art (MOMA). This institution introduces online courses that reflect the results of current developments, which are implemented in practice by employees of the museum.

Novelty. The experience of museum education, which is embedded in American culture, is outlined. The main methods are presented, which include the application of game and creative principles for learning.

The practical significance. The results of this study may be important for developing the Ukrainian socio-cultural sphere. It requires the involvement of new approaches that will be useful for Ukrainian museums.

Key words: museum, education, practice, art, MOMA, interactive forms, game.

Надійшла до редакції 26.10.2021 р.

УДК 379.845

МУЗЕЇ ПРОСТО НЕБА : СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Вишнеvsька Галина Георгіївна – кандидат культурології, PhD, доцент кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу, Київський університет культури, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-0923-5159>
wisna23@i.ua

Булгакова Наталія – викладач кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0001-8910-0574>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.501>
mrs.bulgakova@ukr.net

Розглядаються теоретичні та практичні питання діяльності музеїв просто неба, а також напрями розвитку цієї особливої групи музеїв у сфері туризму. Проаналізовано досвід європейських країн щодо можливостей використання потенціалу музеїв просто неба для реалізації освітніх і наукових програм, розвитку культурного туризму, збереження культурної спадщини. Виявлено динаміку розвитку музеїв просто неба та туристичної діяльності Київщини, визначені фактори, що впливають на привабливість музеїв просто неба і їх експозицій. Проаналізовано музейні практики, що дозволяють відтворити традиційне народне середовище. Розкрито залучення відвідувачів до участі в різноманітних видах діяльності: проживання в традиційному житлі, участі в традиційних обрядах, забавах, рольових іграх та майстер-класах традиційних народних ремесел.

Ключові слова: музей, музей просто неба, музейні практики, туризм, дозвілля.

Постановка проблеми. Останнім часом у сфері туристичної індустрії зростає роль музею як культурної установи. Основним призначенням музею є збереження культурної матеріальної і нематеріальної спадщини, що своєю чергою, дозволяє громадянам отримати вільний доступ до ознайомлення з нею. За своїм призначенням музей є носієм історичних епох. Адже через їх збереження та презентацію матеріальної і нематеріальної спадщини транслюється досвід минулих поколінь.

Поряд із загальною активізацією ролі музеїв, за останні десятиліття, відзначається особливий інтерес до музеїв просто неба. Діяльність цих музеїв пов'язана, як правило, з культурною або історично значущою нерухомою спадщиною і оточуючим його історико-культурним ландшафтом. У цьому – основна, принципова відмінність музеїв просто неба від класичних музеїв. Ця обставина створює безмежні можливості розширення їх сфери діяльності і задоволення дозвіллевих потреб відвідувачів

(туристів). Особливо сьогодні, коли глобальне поширення пандемії COVID-2019 негативно вплинуло на всі сфери людського життя. Наразі саме туризм найбільше постраждав від карантинних обмежень. Тому пошук шляхів виходу туристичної індустрії із фази негативних наслідків стає пріоритетним завданням, як для практиків так і теоретиків.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретичні та практичні питання туристичної і музейної діяльності у галузі культури розглядаються дослідниками різних гуманітарних напрямів: культурології, мистецтва, історії, краєзнавства, географії, туризмознавства.

Важливість дослідження розвитку туристичної сфери та її значення проаналізована в працях іноземних та вітчизняних вчених. Зарубіжні вчені П. Бьорнс (P. Burns) [11], М. Гізольф (M. Gisolf) [12], та інші показують проблеми пов'язані з розвитком туризму та роз'ясненням чинників його розвитку.

Змістовний внесок у розвиток наукової думки щодо питань дослідження, зробили вітчизняні вчені, у працях яких відображені проблеми та особливості туристичної сфери: організація діяльності у ринкових умовах – І. Колодяжна [5].

Сучасні проблеми розвитку інтегрованих музейних мереж у туристичну сферу досліджуються в працях: П. Вичівського [1], О. Кузьмука [6], С. Нездоймінова [7] та ін. Питання дозвілля, рекреації в туризмі розглядають: В. Кислий [4], І. та В. Смаль [8] й ін. Різні аспекти проблем інноватики в індустрії туризму відображені в численних публікаціях вітчизняних дослідників Чуєвої І, Ніколаєвої, Н. Косаревої [9] і ін.

Аналіз факторів розвитку туристичної галузі в умовах пандемії лише починає проводитись, зокрема, цю проблему вже досліджено в працях Арістейду О. (Aristeidou) [10], С. Гавдей [2], О. Графської, О. Підвальної, Х. Боднарчук [3] та ін. Однак до теперішнього часу в науковій літературі не достатньо приділено уваги щодо досліджень музеїв просто неба.

Мета статті – розглянути музей просто неба як змістовну домінують туристичної діяльності.

Соціокультурні практики музею і туризму розглядаються у взаємообумовленості для створення позитивних умов дозвілля туристів.

Методологія проведення дослідження спирається на міждисциплінарний підхід. У роботі використано метод порівняння та узагальнення. Системний аналіз використано для ілюстрації міжнародних зразків у розвитку музеїв та використання їх у туристичній практиці.

Вклад основного матеріалу дослідження. Феномен дозвілля давно став предметом філософської рефлексії. Суть гуманістичної інтерпретації часу полягає в твердженні, що людина вільна тоді, коли їй належить час. Розширенню дозвіллевої діяльності і збільшенню її ролі сприяють також і такі фактори: глобалізація, розвиток засобів масової комунікації, збільшення вільного часу, поширення ідеології «примусового споживання».

Дозвіллеві цінності – це предмети різноманітної діяльності людей, які задовольняють будь-які матеріальні чи духовні потреби людей різних соціальних груп у сфері дозвілля. У зв'язку з цим, одним із важливих мотиваційних чинників туризму, поряд із прагненням наблизитися і досягнути світ іншої культури, стає набуття відповідності тієї культурної реальності, яка створюється музеями. Саме це і стає реальністю сучасних подорожей.

Сучасна соціокультурна ситуація спонукає музеї до пошуку своєрідності, до необхідності генерувати нові знання, ідеї, знаходити нові нетрадиційні підходи до музейної аудиторії. Нині музей завважає ціннісні орієнтири в новизні, оригінальності інтерпретації музейного зібрання, створенні освітніх програм і розвитку анімаційної діяльності в рамках музейних екскурсій і свят. Це відбувається під впливом сучасної культурної комунікації, що переміщує музейне зібрання з області «декларації» і «монологу» в область «діалогу» з музейною (туристичною) аудиторією.

Таким чином, у музейних практиках реалізуються найбільш важливі соціокультурні функції дозвілля: інтелектуальний і духовний розвиток; рекреація, відновлення фізичних і духовних сил, релаксація, зняття психологічної напруги; розваги як своєрідні дозвіллеві практики [8].

Отже, сучасні музеї виконують не лише освітні та виховні функції, а й з недавнього часу, розважальні. Тобто вся інформація про подію, окрему епоху або відому людину подається не у формі лекції, розповіді і демонстрації, а в інших нетрадиційних формах: виставах, іграх, концертах, історичних реконструкціях.

Своєю чергою у теорії і практиці зарубіжної, а потім і вітчизняної музейної справи з'явилося нове поняття – музей просто неба. Це «живий» етнографічний музей просто неба, свого роду «консервація», де здійснюється не лише зберігаюча функція (функція звичайного музею), а й відтворювальна, що відтворює традиційні культурні цінності. При цьому забезпечується соціально-економічна база існування людини у звичному середовищі, у якому вона займається звичними ремеслами або традиційними формами сільського господарства. Увесь побут, природно-господарські та етнографічні атрибути складають музейні об'єкти. Більш широко популярність у світі отримало рекреаційно-прикладне освоєння

архітектурних об'єктів, що мають історико-культурне значення. У колишніх замках, палацах, фортифікаційних спорудах, старовинних будинках, коморах, млинах тощо відкриваються готельно-ресторанні заклади, що стають відомими завдяки своїй «культурній» начинці.

Прабатьківщиною музеїв під відкритим небом вважається Швеція, яка налічує понад 800 скансенів і етнографічних експозицій різних типів [13]. Першим музеєм, що почав збирати і експонувати нерухомі пам'ятки на спеціально виділеній для цього території, був Скансен, створений 1891 р. на окраїні Стокгольма. Тут на території в кілька гектарів за ініціативою вченого етнолога А. Газеліуса були зібрані скандинавські селянські будинки і господарчі споруди.

Сьогодні світ музеїв просто неба надзвичайно складний і різноманітний. Кожен такий музей індивідуальний і унікальний. Умовно можемо класифікувати існуючі в сучасному світі моделі музеїв просто неба за такими параметрами: ансамблеві музеї-заповідники; середовищні музеї-заповідники; екомuzeї; території живих традицій; скансени; тематичні парки.

Дві категорії – території живих традицій і тематичні парки – являють феномени, які у повному розумінні не є музеями. Проте вони тісно пов'язані з музейним світом, тому що виконують деякі з соціокультурних функцій музеїв. Таким чином, можна передбачити їх поступове перетворення в повноцінні музеї. У той же час деякі «не музейні» особливості і форми діяльності, характерні для цих моделей, поступово приймаються музейним світом і входять в його практику.

Привабливість, яку музеї просто неба забезпечують туристам з точки зору розваг, відповідає очікуванням туристів, що планують провести своє дозвілля в незнайомому місці. В музеях відзначаються різноманітні події і проводяться заходи, що відповідають передовому музейному досвіду: вирішуються освітні цілі, здійснюється пропаганда і наочна демонстрація народного досвіду тощо.

Найвідомішим серед музеїв просто неба України є Національний музей народної архітектури та побуту України, який розташований в межах Києва. Він відкритий в 1976 р. і являє історико-етнографічні регіони України (XVIII – початку XX ст.). На його території розташовані автентичні хати і господарчі споруди, дерев'яні храми, млини, сільська управа і школа, а також безліч предметів культури та побуту.

Музей добре організував проведення різних заходів: театралізовані виступи та гуляння, які, зазвичай, проводяться в дні народних, релігійних або національних свят (Великдень, Трійця, Івана Купала, Спас тощо), фестивалі, майстер-класи. Храми в музеї діючі, проводяться служби, обряди хрестин, вінчання.

Серед улюблених музеїв просто неба у Києві найбільш відомі і популярні етнографічні: «Українське село» і «Хутір Савки». Етнографічний комплекс «Українське село» знаходиться в 30 км від Києва в Києво-Святошинському районі. Основна тема музею – українське село XIX ст. На території музею представлені 6 історико-культурних регіонів України: Середня Наддніпрянина, Поділля, Полісся, Слобожанщина, Південь і Карпати. Основні пам'ятки – хати з цих місць, їх можна оглянути всередині і зовні. Також є гуральня, клуня, дровник, курник, шопя для зберігання сіна, хлібопекарня, кузня, гончарня. На території комплексу розташовується храм Святого Дмитра, є дзвіниця. Музей проводить різноманітні етносемінари, майстер-класи з народних ремесел, народні гуляння і святкування, виступи фольклорних колективів, організовує свята для дітей, активний відпочинок у формі квестів, виставки сучасних ремісників і рукодільниць. Спеціально для дітей облаштовані дитячі майданчики і невеликий зоопарк, де можна погодувати з рук свиней, кіз, овець, гусей, курей.

У діючому храмі можна охрестити дитину або повінчатися, а потім відзначити подію в колибі «Поїхали!» або на літній терасі. Серед додаткових послуг «Українського села» – сімейні та корпоративні свята і урочистості в колибі або мангальному комплексі влітку. Пропонується і ночівля в готелі або ж етно-хаті з усіма зручностями. На території комплексу діє сучасний навчальний центр, у якому проводяться тренінги, семінари і корпоративні заходи.

Ще один відносно «молодий» етнографічний музей просто неба – «Хутір Савки», заснований в 2004 р. Він розташований в 6 км від Києва в с. Нові Петрівці Вишгородського району Київської обл., недалеко від урочища Межигір'я. Основна тема музею – життя і побут українських селян XVIII–XIX ст. Головні об'єкти хутора – садиба заможного селянина, датована 1786 р., і дворянська садиба, збудована в 1854 р. Крім того, відтворені клуня, кузня, льох, колодязь із журавлем, пасіка.

В експозиції безліч автентичних предметів: глиняний посуд, ремісничі інструменти (наприклад, гончарний круг або столярний верстат, якому майже 100 р.).

Ініціатори музею просто неба оригінально назвали екскурсію – «гостини». Під час відвідин туристи мають можливість «наживо» побачити роботу ковалів, як мололи зерно, ткали, варили горілку тощо. В стилізованому шинку пропонуються страви, приготовлені за традиційними рецептами. Є можливість проведення різних сімейних і корпоративних заходів. Для найменших відвідувачів проводяться уроки українознавства. При хуторі працюють три професійних музичних етнографічних гурти. Музей

проводить святкування народних свят – Різдва, Масляної, Великодня, Вербної неділі, Трійці, а також вечорниці (Андріївські, Різдвяні).

Новизна. Дослідження музеїв просто неба представляє концептуальну основу для розуміння взаємозв'язку історії, археології, етнографії, краєзнавства як культурного феномену, що, своєю чергою, виступає найважливішою умовою в процесі туристичної та музеєзнавчої діяльності.

Висновки. Таким чином, музеї просто неба – поліморфні (різноманітні), враховуючи серед усього іншого і назви, які їм даються. Найменування переважно ґрунтується на феноменологічній події, яке спільнота вирішує музеєфікувати. Отже, музеї просто неба можуть бути позначені як: археологічні музеї просто неба, археологічні парки, музеї-заповідники, музеї живої історії (це – тавтологічне визначення музеїв просто неба, але воно коректно відображає їх ідею), історичні місця, місця емоційного впливу, історичні будинки-музеї, занедбані села тощо.

Кожен з цих термінів базується більшою мірою на унікальних особливостях музеїв просто неба, коли їх намагаються систематизувати.

Метою таких музеїв є ознайомлення відвідувачів (туристів) із культурою, традиціями і побутом народів світу. Музейні практики дозволяють відтворити традиційне народне середовище. При цьому відбувається залучення відвідувачів до участі в різноманітних видах діяльності. Надається можливість «занурення» в іншу культуру шляхом проживання в традиційному житлі та участі в традиційних обрядах, забавах, рольових іграх.

Різноманітність існуючих на сьогоднішній день моделей музеїв відкриває нові можливості у визначенні оптимальної форми і стратегії розвитку туризму, а музейний світ України зробити ще більш багатограним.

Список використаної літератури

1. Вичівський П. П. Перспективи використання музеїв Прикарпаття в туристичній галузі регіону. *Карпатський край*. 2015. № 1–2 (6–7). С. 203–211.
2. Гавдей С. В. Особливості розвитку туристичної галузі в умовах пандемії. *Science and Global Studies: тези доповідей V Міжнар. наук. конф.* Прага, Чехія. 30 груд., 2020. URL: <https://www.inter-nauka.com/uploads/public/16108281191418.pdf5>.
3. Графська О., Підвальна О., Боднарчук, Х.. Перспективи розвитку внутрішнього туризму в умовах пандемії COVID-19. *Економіка та суспільство*. 2021. (25). URL: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-25-52>
4. Кислий В. М. Аналіз передумов формування ринку рекреаційних послуг в Україні. *Механізм регулювання економіки*. 2007. № 2. С. 27-36. URL: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/3127>
5. Колодяжна І. В., Борблік К. Е. Інноваційний розвиток ринку туристичних послуг. *Економіка та суспільство: електронне наук. фах. вид.* Вип. 13. 2017. С. 513-517. URL: https://economyandsociety.in.ua/journals/13_ukr/84.pdf
6. Кузьмук О. Роль музеїв у культурному та соціально-економічному розвитку країни: зарубіжний досвід. *Аналітична записка*. URL: <http://www.niss.gov.ua/articles/270/>.
7. Нездоймінов С. Музейна мережа в контексті сучасних проблем екскурсології. *Наук. вісник Одеськ. нац. економічного ун-ту. Науки: економіка, політологія, історія*. 2017. № 6 (248). С. 81–93.
8. Смаль І. І., Смаль В. В. Рекреація, туризм і дозвілля: тлумачення і співвідношення понять. *Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля. Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 4-6 черв., 2004 р. URL: http://tourlib.net/statti_ukr/smal.htm
9. Чуєва І., Ніколаєва Л., Косарева Н. Інноваційні технології туристичної діяльності на світовому ринку туристичних послуг. *Економіка та суспільство*. 2021 (30). URL: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-30-19>.
10. Aristeidou O. EBRD and UNWTO boost tourism recovery. European Bank for Reconstruction and Development. 26 June 2020. URL: <https://www.ebrd.com/news/2020/ebrd-and-unwto-boost-tourism-recovery>. Htm l4.
11. Burns P. M., Novelli M. Tourism and social identities. Global frameworks and local realities. Elsevier The Boulevard, Langford Lane, Kidlington, Oxford OX5 1GB, UK, Amsterdam, The Netherlands. 2006. 221 p.
12. Gisolf M. C. A New Age in Tourism. *A case study of New Age centres in Costa Rica, Health, Tourism and Hospitality: Wellness, Spas and Medical Travel*, 2nd Ed., Smith, M. & Puckzo, L. eds., Routledge, Oxon, UK. 2013.
13. MUZEA skansenowskie w Polsce. Poznań. Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne. 1979. wyd. 1. 270 s.

References

1. Vychivskyi P. P. Perspektyvy vykorystannia muzeiv Prykarpattia v turystychnii haluzi rehionu. *Karpatskyi kraj*. 2015. № 1–2 (6–7). S. 203–211.
2. Havdei S. V. Osoblyvosti rozvytku turystychnoi haluzi v umovakh pandemii. *Science and Global Studies: tezy dopovidei V Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii*. Praha, Chekhiia. 30 hrudnia 2020. URL: <https://www.inter-nauka.com/uploads/public/16108281191418.pdf5>.
3. Hrafaska O., Pidvalna O., Bodnarchuk, Kh.. Perspektyvy rozvytku vnutrishnoho turyzmu v umovakh pandemii COVID-19. *Ekonomika ta suspilstvo*. 2021. (25). URL: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-25-52>

4. Kyslyi V. M. Analiz peredumov formuvannia rynku rekreatsinykh posluh v Ukraini. Mekhanizm rehuliuвання ekonomiky. 2007. № 2. S. 27-36. URL: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/3127>
5. Kolodiazna I. V., Borblik. K. E. Innovatsiyni rozvytok rynku turystychnykh posluh. *Ekonomika ta suspilstvo: elektronne naukove fakhove vydannia*. Vyp. 13. 2017. S. 513-517. URL: https://economyandsociety.in.ua/journals/13_ukr/84.pdf
6. Kuzmuk O. Rol muzeiv u kulturnomu ta sotsialno-ekonomichnomu rozvytku krainy: zarubizhnyi dosvid. Analitychna zapyska. URL: <http://www.niss.gov.ua/articles/270/>.
7. Nezdoiminov S. Muzeina merezha v konteksti suchasnykh problem ekskursolohii. *Naukovi visnyk Odeskoho natsionalnoho ekonomichnoho universytetu. Nauky: ekonomika, politolohiia, istoriia*. 2017. № 6 (248). S. 81–93.
8. Smal I. I., Smal V. V. Rekreatsiia, turizm i dozvillia: tлумachennia i spivvidnoshennia poniat. Pedahohichni ta rekreatsiini tekhnolohii v suchasniy industrii dozvillia. *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv 4-6 chervnia 2004 r.* URL: http://tourlib.net/statti_ukr/smal.htm
9. Chuieva I., Nikolaieva L., & Kosarieva N. Innovatsiini tekhnolohii turystychnoi diialnosti na svitovomu rynku turystychnykh posluh. *Ekonomika ta suspilstvo*. 2021 (30). URL: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-30-19>.
10. Aristeidou O. EBRD and UNWTO boost tourism recovery. European Bank for Reconstruction and Development. 26 June 2020. URL: <https://www.ebrd.com/news/2020/ebrd-and-unwto-boost-tourism-recovery.html4>.
11. Burns P. M., Novelli M. Tourism and social identities. Global frameworks and local realities. Elsevier The Boulevard, Langford Lane, Kidlington, Oxford OX5 1GB, UK, Amsterdam, The Netherlands. 2006. 221 r.
12. Gisolf M. C. A New Age in Tourism. *A case study of New Age centres in Costa Rica, Health, Tourism and Hospitality: Wellness, Spas and Medical Travel*, 2nd Ed., Smith, M. & Puckzo, L. eds., Routledge, Oxon, UK. 2013.
13. MUZEA skansenowskie w Polsce. Poznań. Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne. 1979. wyd.1. 270 s.

OPEN-AIR MUSEUM : SOCIOCULTURAL ASPECTS

Vyshnevskya Halyna – Ph.D. in Culturjlogy, associate professor of the department of Tourism of the Kiev University of Culture, Kyiv

Bulgakova Nataliya – university teacher, department of hotel, restaurant and tourist business, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article examines the issues of the functioning of open-air museums, the structure and dynamics of development of this group of museums. In order to analyze the processes taking place in the world of open-air museums today, make forecasts and formulate recommendations for managing these processes, it is necessary to understand the structure of this instrument and its dynamics. The point of view on the problem of their classification is presented. It is proposed to systematize the open-air museums existing in the modern world according to two fundamental parameters: interaction with heritage – interaction with society. It is proposed to systematize the open-air museums existing in the modern world according to two fundamental parameters: interaction with heritage – interaction with society. Today the world of open-air museums is extremely complex and diverse. Each such museum is individual and unique. This article examines the factors that primarily determine this uniqueness - the cultural worlds within which the open-air museum exists and is represented.

Key words: museum, open-air museum, museum practices, tourism, leisure.

UDC 379.845

OPEN-AIR MUSEUM : SOCIOCULTURAL ASPECTS

Vyshnevskya Halyna – Ph.D. in Culturjlogy, associate professor of the department of Tourism of the Kiev University of Culture, Kyiv

Bulgakova Nataliya – university teacher, department of hotel, restaurant and tourist business, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article. The theoretical and practical issues of the activities of open-air museums are considered, as well as the directions of development of this special group of museums in the field of tourism. The experience of European countries is analyzed regarding the possibilities of using the potential of open-air museums for the implementation of educational and scientific programs, the development of cultural tourism, and the preservation of cultural heritage. The dynamics of the development of open-air museums and the tourist activity of the Kiev region is analyzed, the factors influencing the attractiveness of open-air museums and their expositions are determined. Museum practices that allow to reproduce the traditional folk environment are analyzed. The attraction of visitors to participate in various activities is revealed: living in traditional housing, participation in traditional rituals, fun, role-playing games and master classes of traditional folk crafts.

The methodology of the work is based on an interdisciplinary approach. The method of comparison and generalization is used in the work. System analysis was used to illustrate international models in the development of museums and their use in tourism practice.

Scientific novelty. The study of open-air museums provides a conceptual basis for: understanding the relationship of history, archeology, ethnography, local lore as a cultural phenomenon, which, in turn, is the most important condition in the process of tourism and museum activities.

Conclusions. Open-air museums are polymorphic (diverse), taking into account, among other things, the names given to them. The name is mainly based on a phenomenological event that the community decides to museify. The

purpose of such museums is to acquaint visitors (tourists) with the culture, traditions and way of life of the peoples of the world. Museum practices allow to recreate the traditional folk environment. At the same time, visitors are involved in various activities. «Immersion» in another culture is provided by living in traditional housing and participating in traditional rituals, entertainment, role-playing games. The variety of existing models of museums opens up great opportunities in determining the optimal form and strategy of development, and to make the museum world of Ukraine even more multifaceted. Ethnographic museums and objects should become part of tourist destinations.

Key words: museum, open-air museum, museum practices, tourism, leisure.

Надійшла до редакції 2.11.2021 р.

УДК 304:316.35+352:338.48

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СПАДЩИНИ ЗАМКУ «КРАСНОДВІР» – ВІД РУЇНИ ДО ТЕАТРУ ЇЖІ

Плитус Олександра Семенівна – кандидат історичних наук,
викладач ВСП «Надвірнянський фаховий коледж НТУ» м. Надвірна
<https://orcid.org/0000-003-1919-6835>
diakyrlesia@gmail.com

Гринішак Володимир Юрійович – директор ГО «Надвірнянський
туристично-інформаційний центр», м. Надвірна
<https://orcid.org/0000-0002-3688-0885>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.502>
v.hrynishak@gmail.com

Розглянуто можливості використання різних форм і методів збереження та популяризації культурної спадщини в умовах адміністративно-територіальної реформи в Україні (на прикладі досвіду м. Надвірна Івано-Франківської обл.). Проаналізовано перші кроки, завдяки яким руїни раніше невідомого середньовічного Надвірнянського замку «Краснодвір» поступово стають своєрідним «магнітом» для туристів і створюють реальні перспективи для економічного та соціального розвитку регіону. Відображено приклади співпраці громадської організації з місцевою владою щодо участі у грантових програмах і залучення коштів європейських фондів для збереження культурної спадщини.

Ключові слова: культурна спадщина, Надвірна, Надвірнянський замок, Краснодвір, театр їжі.

Актуальність проблеми. Головною причиною багатьох проблем, які виникають в Україні, є брак компетентного управління, не виняток і сфера культури, а особливо збереження культурної спадщини. Пам'ятки руйнуються, замки заростають бур'янами, костели вже без дахів і території деградують. Рациональне використання та інвестиції у місцеву культурну спадщину набуло значної актуальності в Україні за останні роки через незадовільний стан пам'яток та потребу значних капітальних вкладень у їх збереження. У 2014 р. в Україні розпочалася адміністративно-територіальна реформа, суть якої полягає в децентралізації, яка передбачає створення умов для формування ефективної, відповідальної місцевої влади, здатної забезпечити комфортне та безпечне середовище для проживання людей по всій території України [8]. Відповідно чимало питань, зокрема і збереження культурної спадщини, перейшли до сфери впливу органів місцевого самоврядування. Тому звернення до культурної спадщини й виявлення її економічного потенціалу може стати новим ресурсом для зростання приватних і муніципальних доходів. Але громади, визначаючи пріоритети фінансування, культурну спадщину фінансують за залишковим принципом.

Неуважне ставлення до проблем культурного розвитку призвело до виникнення так званого феномену культурної пастки, в яку потрапили стратегії модернізації українського суспільства. Зміст цього феномену полягає в тому, що без уваги до змін у культурній сфері неможливі успішні трансформації в суспільстві [1].

1 лютого 2016 р. затверджено розпорядження Кабінету Міністрів України № 119-р. «Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ», в основу якої покладено результати дослідження стану розвитку української культури, проведеного державними та недержавними інституціями, міжнародними організаціями й незалежними експертами. Вперше сформульовано завдання на довгострокову перспективу та визначено необхідні першочергові кроки щодо їх виконання [7]. Серед основних принципів визначено децентралізацію менеджменту культури – передачу повноважень громадам разом із передачею відповідальності за виконання загальнодержавних і місцевих стратегічних завдань у сфері суспільно-культурного розвитку. А однією зі стратегічних цілей є реформування системи управління культурою, зокрема передача повноважень та ресурсів разом із відповідальністю на місця.

Таким чином, органи місцевого самоврядування й населення територіальних громад отримали більше можливостей для самореалізації і пошуку шляхів свого розвитку. Тепер кожній громаді доводиться визначати, в якому напрямку рухатися і які конкретні кроки зробити для того, щоб не лише зберегти громаду, але й зробити її успішною і процвітаючою. Як свідчить досвід, окремі громади, проводячи оптимізацію закладів культури, згортають бібліотеки, будинки культури та інші установи культурної сфери, вважаючи їх нерентабельними і непотрібними. Часто громадами ігнорується наявність на їхній території природних, архітектурних чи інших пам'яток культурної спадщини, які при належному підході, могли б стати не лише «родзинкою» громади, але й принести економічні і соціальні дивіденди.

Можна виділити ключові проблеми з управлінням культурною спадщиною в громадах:

1. Відсутність або розпорошеність відповідальності – не визначено, хто за що відповідає, і чи є взагалі суб'єкт відповідальності за культурну спадщину (типovими є громади, де питання культурної спадщини передані на обласний рівень, і в громаді немає жодного службовця, до посадових обов'язків якого входить сфера культурної спадщини).

2. Сприйняття управління як виключно контролю та розподілу фінансування – стан, коли службовці розуміють свої функції виключно як примушування, накладання штрафів та виділення фінансування на ті чи інші роботи. Інформування, співфінансування, взаємодія тощо – відсутні в арсеналі інструментів таких управлінців.

3. Закритість, кумівство та непотизм – робота з певними об'єктами та певними зацікавленими сторонами, відсутність взаємодії або навіть відкриті конфлікти з іншими. Наявність певного дружнього кола, закритого до громадськості та інших сторін, часто суто експертного товариства.

4. Погане володіння інформацією та фактажем – нерідко громади не володіють інформацією про свою спадщину, – не лише про її кількість чи фізичний стан, а й, особливо, про плани, наявну документацію, наявні концепції використання тощо.

5. Нерозуміння множинності підходів – реконструкція та використання пам'яток, способи роботи з культурною спадщиною, – нерідко відповідальні за цей напрям у місцевій владі мають свої переконання, яким чином мають бути організовані ці процеси, водночас забувають або не володіють компетентностями щодо оцінювання інших, альтернативних підходів, і не проводять відкритих дискусійних зустрічей із заінтересованими сторонами для пошуку найоптимальнішого рішення.

6. Неefективність або відсутність процесів – нерідко громади не мають реєстрів спадщини, вони ведуться в окремому документі, процесу виявлення нової спадщини не існує як такого. Навіть коли процеси є, вони не автоматизовані, не прозорі й не постійні (процеси запускаються, лише коли є час та можливість).

7. Перекладання відповідальності суто на органи влади – мешканці нерідко асоціюють культурну спадщину суто з відповідальністю місцевої влади, водночас забувають або й не знають про наявність різних власників, власну відповідальність за свою нерухомість. Місцева влада майже не проводить роз'яснень із мешканцями щодо цієї ситуації, перебираючи на себе невластиві функції (наприклад, коли громада очікує, що про реставрацію всіх пам'яток архітектури має подбати лише влада) та розвиваючи патерналізм. Цей короткий та неповний список дає уявлення про важливість ефективного управління культурною спадщиною. Спадщина, її стан, відповідальне поводження зі спадщиною викликають емоційну реакцію мешканців громади, призводить до конфліктних ситуацій та спричиняє інформаційні атаки у разі неналежного поводження зі спадщиною. Саме ефективне управління культурною спадщиною допомагає уникненню подібних ситуацій [14].

Із серпня 2018 до березня 2019 рр. ГО «Агентство з розвитку приватної ініціативи» за співфінансування Посольства Великої Британії в Україні реалізовувало проект «Коаліція організацій громадянського суспільства України для підтримки громад зі спадщиною», метою якого є об'єднання зусиль, розбудова партнерства, налагодження професійних зв'язків та розширення можливостей для українських організацій громадянського суспільства, що працюють у сферах спадщини та місцевого розвитку задля вдосконалення національної політики, забезпечення належного інструментарію реформ децентралізації та ефективної підтримки спроможності об'єднаних територіальних громад зберігати їх культурну та природну спадщину та використовувати її економічний потенціал.

Одним із результатів проекту стала підготовка документу «Аналіз проблем у законодавчому регулюванні збереження та управління культурною й природною спадщиною в Україні», станом на 1 жовтня 2018 р., в якому: подано загальну характеристику законодавства України щодо управління та використання спадщини; охарактеризовано систему національного управління спадщиною, розподіл повноважень між відповідними органами влади, адміністративних послуг, що надаються у сфері культурної та природної спадщини, наявності та якості регулювань щодо дозвільно-погоджувальних процедур у сфері спадщини; розглянуто питання законодавчого врегулювання оцінки та моніторингу як органічної складової управління

спадщиною; наведено узагальнені алгоритми та аналіз основних дозвільно-погоджувальних процедур, пов'язаних з управлінням та використанням спадщини [2].

Результати глибокого аналізу сучасної законодавчої бази і названого вище документа, використано при розробці основних кроків, завдяки яким руїни невідомого середньовічного замку «Краснодвір» (далі – замок Краснодвір) у м. Надвірна Івано-Франківської обл. і є однією з найдавніших фортець Галицької Гуцульщини, поступово стане своєрідним магнітом міста, зробить його привабливим для туристів і створить реальні перспективи для економічного та соціального розвитку регіону.

Огляд останніх публікацій. Питання наукового вивчення замку у Надвірні залишається особливо актуальним, оскільки за період існування споруди мало хто з дослідників цікавився нею, особливо з позицій історико-туристичного аналізу. Окремі дослідницькі аспекти вивчення замку знайшли своє відображення у невеликих працях істориків Р. Гандзюка [3], М. Кугутяка, П. Сіреджук [11, 12], П. Левицького [5], М. Максимюка, І. Лисого, З. Федунківа [14], О. Зварчука, археологів І. Кочкіна, В. Романця, кастеолога М. Рожка й ін.

Метою даної статті є поширення досвіду впровадження нових форм реалізації практики щодо ревіталізації замку Краснодвір на загальнонаціональний та міжнародний рівні.

Як свідчать історичні дослідження на території Надвірної та її околиць в різні часи існувало три замки. Український археолог Я. Пастернак, проводячи розкопки 1934 р., виявив на території міста залишки укріпленого валами і ровами городища. Датується воно Х-ХІІІ ст. У 1960 р. ці дані підтвердив О. Ратич, 1962 р. – О. Раппопорт, 1979 – 1980 рр. – завідувач відділу археології Івано-Франківського краєзнавчого музею Б. Томенчук. Городище розташоване на північно-західній околиці Надвірної, на високому відрозі гори Городище на лівому березі р. Бистриці [3; 18]. Замок був дерев'яним і тому до наших днів не зберігся.

На межі Надвірної та с. Пнів знаходиться ще один замок-фортеця, який називають Пнівським. Саме з ним пов'язували походження назви міста. Д-р іст. н., акад. В. Грабовецький так писав з цього приводу: «Наприкінці XV ст. Пнівським маєтком заволодів шляхетський рід Куропатвів. Для опори своєї влади вони збудували замок-фортецю. Разом із територією, що прилягала до нього, він склав приватно-шляхетський двір, де проживала двірська служба і при замковій поселенці, підневільні ремісники, дрібні торговці, слуги. З метою збільшення доходів магнати Куропатви відвели частину території під містечко, яке вперше в письмових актах датується від 1595 р. Воно отримало назву Надвірна, тобто поселення на дворі» [4; 36].

Польський письменник І. Ступницький висунув іншу версію: «Назва Надвірна походить від особистої надвірної служби Потоцьких, яка в замку, напевне, Пнівським, не мала місця, зосталась осаджена біля нього в присадибних будинках, з яких згодом містечко постало» [15; 78]. Слід зазначити, що обидві версії походження назви міста викликають сумнів, оскільки знаходиться замок на відстані 2-3 км від Надвірної і дивним було б селитися на такій далекій відстані, коли зовсім поруч було вже обжите поселення Краснодвір (Надвірна).

Першим версію походження назви міста саме від Надвірнянського замку висловив місцевий учитель історії П. Левицький ще у 1996 р. Він писав: «..Наприкінці XIV – початку XV ст., правдоподібно Потоцьким, був вибудований замок, від якого і почалася Надвірна. У XVI ст., коли зміцнюються родинні зв'язки Потоцьких і Куропатвів, Надвірна із замком переходить до Куропатвів [5]. Цієї ж думки дотримується й львівський історик П. Сіреджук, який стверджує, що магнат Куропатва на межі свого маєтку з Делятинським побудував митницю, яку «із-за величності красивої архітектури назвали красним двором. Згодом недалеко стали з'являтися перші хати обслуговуючого персоналу, а потім і ремісників навколишніх сіл, що прибували сюди збувати свої товари. Так почало складатися безіменне поселення, котре згодом від красиво збудованого будинку-митниці і її двору стало називатися Краснодвір» [11]. На підтвердження цієї версії П. Сіреджук наводить уривок із привілею, виданого 23 січня 1578 р. польським королем С. Баторієм, в якому йшлося про те, що король «для містечка, названого Краснодвір, і новоосаженного на ґрунті с. Пнів власті військового галицького – Куропатви, його мешканцям своєю королівською ласкою дозволяє для щасливого примноження і зростання у цьому місці два щорічні ярмарки, або базари» [12]. Найбільшою вадою замку Краснодвір було його спорудження на невеликому підвищенні, а це, звісно, не сприяло обороноздатності. Деякі історики вважають даний факт підтвердженням версії про те, що замок був не оборонною спорудою, а митницею. У серпні 1589 р., як свідчать документи, замок був зруйнований татарськими загонами. Ймовірно, саме після цього М. Куропатва, дбаючи про власну безпеку, наприкінці XVI ст. почав споруджувати надійніше укріплення – Пнівський замок. А мури замку Краснодвір були пізніше розібрані місцевим населенням для будівництва інших споруд.

Частково вціліла лише одна вежа і, з часом, про існування замку в центрі Надвірної забули навіть місцеві мешканці. У 2007 та 2009 рр. здійснено ще спроби відродити інтерес до замку і провести археологічні розкопки. Роботами у 2007 р. керував В. Романець, директор дочірнього підприємства

«Культурна спадщина Прикарпаття», а копали замок студенти Інституту археології Львівського університету. Вдалося встановити межі комплексу, віднайти залишки трьох веж із XVIII ст. (одна збереглася лише в підземній частині, а інша, розташована під будинками, має навіть фрагменти стін). При розкопках знайдені австро-угорські монети, бита порцеляна та шматки керамічного посуду.

У 2009 р. розкопки здійснювали студенти-історики під керівництвом І. Кочкіна, ст. викл. кафедри етнології і археології Інституту історії, політології і міжнародних відносин ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника». Знайдено і опрацьовано 279 знахідок. У звіті археологів зазначено: «Проведені у 2009 р. дослідження показали наукову привабливість досліджуваного об'єкта. У шурфі № 4 зафіксовано сліди розібраної оборонної стіни (куртини), яка захищала замкову територію з південно-східного боку. У тому ж шурфі на глибині 1,6-1,8 м. знайдено срібну монету (солід) шведського короля Г. Адольфа, карбовану у прибалтійських провінціях Швеції у 1621-1632 рр. Цей факт дозволяє вважати, що у той час замок уже існував» [6; 9].

Проте глобальних наслідків як для дослідження історії таємничого замку Краснодвір, так і для його збереження та консервації, ці роботи не мали. Станом на квітень 2020 р., колись величний «красний двір» перетворився на зарослу бур'янами, захаращену сміттям, забуту Богом і людьми територію. Замок не занесений до жодних реєстрів архітектурних чи культурних пам'яток і становив інтерес (та, певною мірою, і небезпеку) хіба для місцевих хлопчаків чи безхатьків. Лише у 2014 р. при затвердженні «Історико-архітектурного опорного плану м. Надвірна рекомендовано взяти на облік пам'ятку під назвою «Руїни північно-східної вежі замку, XVII-XIX ст.». Проте реальних кроків у цьому напрямі зроблено не було. Стан території замку Краснодвір до початку діяльності щодо його ревіталізації відображено на рисунку 1.



Рисунок 1. – Територія замку Краснодвір (станом на 2019 р.)

Ситуація почала кардинально змінюватись у квітні 2020 р. з ініціативи директора громадської організації «Надвірнянський туристично-інформаційний центр» В. Гринішака. 21 квітня 2020 р. у соціальній мережі Facebook розміщено заклик до мешканців міста долучитись до реалізації проекту «Інтерпретація спадщини замку Краснодвір: стратегія, план та візія». Це перший проект, метою якого стало об'єднання громади Надвірної навколо створення центру інтерпретації історії міста задля створення конкурентоспроможного культурного та туристичного продукту. Партнерами проекту стали Надвірнянська міська рада, відділ культури, молоді та спорту Надвірнянської РДА та фонд ReHERIT «Спільна відповідальність за спільну спадщину». Проект реалізувався завдяки фінансовій допомозі Європейського Союзу в рамках програми міні-грантів проекту ReHERIT.

На цей заклик відгукнулись 84 небайдужі надвірнянці, об'єднаних у 9 фокус-груп, учасники яких на своїх засіданнях у травні 2020 р. висловили думки щодо бачення майбутнього замку Краснодвір. І, як підсумок, у червні 2020 р. – відбулася стратегічна сесія щодо розробки стратегії збереження спадщини замку Краснодвір. Саме на цій сесії, після консультації з експертами, ухвалено рішення щодо кінцевої мети діяльності – створення «Театру їжі замку Краснодвір».

У рамках проекту вдалося об'єднати громаду м. Надвірна навколо вирішення питання виведення деградованої території парку довкола залишків замку XIV ст. Краснодвір із занедбаного стану і перетворення її на унікальний, привабливий туристичний продукт.

Команда проактивних школярів, студентів, громадських діячів, посадовців, депутатів, підприємців та фахівців розробили «Стратегію розвитку території замку Краснодвір на 2020-2026 рр.», прийняту рішенням сесії Надвірнянської міської ради у вересні 2020 р. Ключова візія Стратегії: «Ми пропонуємо пережити та надихнутись історією м. Надвірна в «Театрі їжі замку Краснодвір», створити досвід та емоції

довкола спадщини м. Надвірна. Ми прагнемо бути вірними фактам, справжній історії та автентичності замку Краснодвір. Ми не перебільшуємо і не вигадуємо історії заради розваг. Натомість, за допомогою ретельного дослідження відокремлюємо факти від художньої літератури та розповідаємо захоплюючу правду. Дотримуємося найвищих стандартів у всій своїй роботі, від послуг, які надаємо відвідувачам, до заходів із збереження. Ми творимо відповідально, творчо, використовуючи найефективніші методи та засоби. Хочемо, щоб кожен досвід був яскравим, живим та незабутнім, який викликає емоції, а також стимулює розум. Ми хочемо надихати» [13; 5]. Згідно Стратегії прибуток соціального підприємства «Театр їжі замку Краснодвір» буде використовуватись виключно для дослідження історії міста.

У багатьох «непосвячених» часто виникає питання: чому саме театр їжі? І чи не хочуть активісти перетворити культурну пам'ятку на черговий заклад харчування?

Справа в тому, що Надвірна, крім архітектурної, має також свою унікальну гастрономічну спадщину. Ще з давніх часів корінні надвірнянці, або як їх називають «флеки» («фляки»), славилися на всю Галичину як неперевершені кулінари. Особливою популярністю користувалася домашня випічка (так звані «флецькі плячки») і вироби з м'яса. Надвірнянські масарі (м'ясники) різали худобу і виготовляли для панів різноманітні м'ясні смаколики, а в рахунок оплати часто отримували нутрощі тварин (фляки), які вичищали і вимивали в місцевій річечці, що дотепер носить неофіційну назву Флякомойка. Саме звідси й пішла назва корінного українського населення Надвірної. Рецепти приготування плячків, флячків та інших м'ясних виробів трималися в секреті і передавалися від покоління до покоління тільки в межах однієї родини. Навіть якщо і вдавалося якусь «добру» газдиню умовити поділитися рецептом, то вона все одно розповідала не все, щоб ніхто не міг виготовити таку страву, як у неї. Саме це унікальне гастрономічне мистецтво надвірнянців лягло в основу задуму створення театру їжі.

Розробники Стратегії розвитку території замку Краснодвір на 2020-2026 рр. прагнуть створити унікальний для України культурний продукт, який об'єднає в собі споконвічне притаманне людині прагнення до «хліба і видовищ». Людина, що потрапить до візит-центру зможе отримати інформацію про історію міста, придбати сувенірну продукцію і лише через підземний перехід потрапити безпосередньо до театру їжі, де в театралізованій формі їй буде надана можливість скуштувати шедеври автентичного кулінарного мистецтва місцевих майстрів.

Таким чином, у рамках проекту «Інтерпретація спадщини замку Краснодвір: стратегія, план та візія»:

1) розроблено чіткий і послідовний план дій щодо збереження та популяризації культурної спадщини міста, який знайшов своє відображення у «Стратегії розвитку території замку Краснодвір на 2020-2026 рр»;

2) проведено розчистку території від чагарників та кущів, прибрано сміття;

3) розпочато археологічні дослідження території між вежею та майбутнім візит-центром за участю волонтерів, учнів шкіл міста та студентів ДВНЗ «Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника (під час розкопок знайдено понад 20 артефактів);

4) завершено та проаналізовано перший етап георадарних досліджень, під час яких виявлено підземні аномалії на 22 профілях, що може свідчити про можливу наявність підземних приміщень та ходів;

5) командою проекту та архітекторами розроблено візуалізацію майбутнього «Театру їжі замку Краснодвір» базуючись на унікальній спадщині міста Надвірна та візит-центру, які будуть з'єднані між собою підземним переходом (рис. 2);

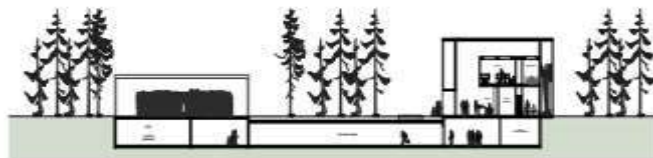


Рисунок 2. – Візуалізація «Театру їжі замку Краснодвір»

6) розроблено і проведено унікальну для України двогодинну театралізовану екскурсію м. Надвірна за участю п'яти акторів.

Але найважливішим результатом цього проекту є команда із 20 учасників, серед яких студенти, громадські діячі, посадовці, депутати, підприємці та фахівці, які 26.11.2020 р. стали засновниками «Клубу замку Краснодвір» і проголосили своєю метою об'єднати ідеї, думки, ресурси та можливості для реалізації «Стратегії розвитку території замку Краснодвір на 2020-2026 рр.».

Розпочаті в рамках проекту активності, дали змогу реалізувати ще три інші проекти та наблизитися до створення унікального для всієї України туристично-культурного продукту «Театр їжі замку Краснодвір». Фактично у 2020 р. громада отримала креативний культурний продукт та неймовірно цікаву мистецьку локацію – замок Краснодвір, яку вперше залучено до святкування 431-ї річниці Надвірної.

Зокрема, у вересні 2020 р. було реалізовано проект «Надвірнянський замок «Краснодвір»: промоція через мистецтво», за співфінансування Національного Фонду на підтримку демократії (NED). Основною метою проекту є залучення творчої громадськості міста до промоції Надвірнянського замку «Краснодвір». У рамках заходів проекту продовжено очищення території замку від побутового сміття, мурів замку від чагарників та дерев, проведено концерт естрадно-духового оркестру Надвірнянського районного будинку культури, створено промоційний ролик та відеокліп, а також видано буклет.

У цей же період реалізовано ще один цікавий проект у рамках Програми підтримки ініціатив місцевих карпатських громад (Сврорегіон Карпати-Україна) – «Ревіталізація замку Краснодвір: створення центру інтерпретації історії м. Надвірна». В межах проекту відбулася низка важливих активностей. Зокрема:

1) розроблено архітектурний план візит-центру замку Краснодвір;

2) здійснено дослідження розчинів, у висновках яких зазначено: «Наявність в історичних будівлях чи їх руїнах будівельних розчинів з високою будівельною культурою є ознакою раннього періоду побудови споруди, тому що після татарської навали почався загальний занепад і рівень будівельної технології X – XIII ст. не відродився... Залишки мурування, яке ми обстежили, не можуть бути пізнішими XIV століття» [9; 9-10].

3) виготовлено проект консервації руїн вежі, в якому визначено, що першочергово «необхідні термінові консерваційні протиаварійні роботи для припинення руйнівних процесів: влаштування захисного шару спеціального розчину; впорядкування території навкруги вежі – влаштування ухилу від стін, видалення рослинності» [10; 2], а також розписано конкретні заходи щодо консервації;

4) відбувся пленер для художників Прикарпаття і аукціон картин, гроші отримані на якому пішли на реалізацію наступного проекту;

5) проведено освітлення території та встановлено камеру відеоспостереження;

6) підготовлено костюми для проведення театралізованої екскурсії в осінньо-зимовий період.

Проект «Ревіталізація замку Краснодвір: створення центру інтерпретації історії м. Надвірна» продемонстрував високий рівень активності громади та зацікавленість мешканців в порятунку спадщини міста. Резонанс та рух довкола проекту став дуже потужним, його команда знайшла багато ідей, думок та можливостей далі розвивати активну діяльність щодо збереження та популяризації історичної спадщини замку Краснодвір, що стало поштовхом до більш інтенсивного використання культурного надбання міста в інтересах громади.

У результаті діяльності активістів впродовж 2020 р. святкування чергового дня народження міста у вересні 2021 р. повністю відбувалося навколо замку. В цей час за співфінансування Українського культурного фонду та Надвірнянської міської ради реалізовано ще один проект – «Мистецька резиденція замку Краснодвір», метою якого стали: розвиток мистецьких здібностей, екологічне виховання дітей та створення розуміння необхідності збереження культурної спадщини шляхом проведення мистецької резиденції на замку Краснодвір. У рамках проекту на території замку проведено художній пленер для дітей Надвірнянської громади, Рівненської та Луганської обл. Завдання проекту – покращення мистецьких навичок, освіти та толерантності дітей та налагодження культурної співпраці між регіонами України, створення умов для переосмислення та формування цінності спадщини замку Краснодвір молоддю м. Надвірна, були повністю виконані.

Також вперше біля замку проведено лицарський турнір на кубок замку, в якому взяли участь клуби історичної реконструкції «Баннерет» (м. Івано-Франківськ), «Чорна Галич» (м. Львів), «Меч Галрони» (м. Надвірна) та лучники з м. Тернопіль. 14.10.2021 р. до Дня захисників Вітчизни проведено перший дитячий лицарський турнір «Великий княжич», в якому за кубок замку змагалося 8 команд по 6 учасників у кожній.

Ще одним свідченням ефективності діяльності щодо збереження спадщини є той факт, що проект «Театр замку Краснодвір: інтерпретація спадщини м. Надвірна» Надвірнянської громади обраний фіналістом всеукраїнського телевізійного конкурсу «Наша громада», який проводили телеканали ICTV та СТБ.

Одним із важливих чинників популяризації замку Краснодвір є потужна промоційна кампанія. Впродовж травня 2020 – жовтня 2021 рр. із цією метою: видано інформаційну брошуру; виготовлено сувенірну продукцію: паперові сумки, еко-торби, олівці, магніти, захисні маски; виготовлено 6 відеороликів про заходи проектів, знято 14 сюжетів та 2 кліпи; інформація про замок Краснодвір транслювалася на 7 телеканалах, у тому числі 2 відео сюжети на телеканалах СТБ та ICTV.

22.10.2021 р. Форумом у м. Надвірна розпочався новий проект «Волонтерська лабораторія заради порятунку спадщини замку Краснодвір», що фінансується Національним Фондом на підтримку демократії NED (США), рамках якого буде споруджено дерев'яний кран за середньовічними кресленнями (він буде єдиним в Україні), також буде виготовлена Стратегічна оцінка проекту детального плану території та ескізний проект підземного переходу між візит центром та Театром.

Таким чином, фактично лише за рік потужної спільної діяльності ГО «Надвірнянський туристично-інформаційний центр», учасників «Клубу замку Краснодвір», місцевої влади та небайдужих мешканців Надвірнянської територіальної громади нікому невідомі, занедбані і закинуті руїни замку в самому центрі Надвірної перетворилися на своєрідний бренд міста. Реальні зміни раніше занедбаної територія навколо замку відображено на рисунку 3.

Активісти переконані, що в майбутньому Театр їжі замку Краснодвір стане унікальним культурним продуктом, який приваблюватиме туристів не лише з України, але і з європейських країн, генеруватиме прибуток, що використовуватиметься для продовження історичних та археологічних досліджень. Для досягнення такого результату, на нашу думку, необхідні наступні чинники:



1. Лідер (ініціатор), здатний взяти на себе відповідальність. Унікальна ідея та дружна команда, готова вчитися і працювати.
 2. Чіткий план дій і бачення кінцевого результату.
 3. Тісна співпраця та здатність до взаємодії між експертами, владою, бізнесом і громадою.
 4. Бажання і небайдужість громади.
- Постійний моніторинг індикаторів результативності як показників ефективності діяльності.

Список використаної літератури

1. Актуальні проблеми формування державної культурної політики. Аналітична записка / Нац. ін.-т стратегічних досліджень. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/aktualni-problemi-formuvannya-derzhavnoi-kulturnoi-politiki> (дата звернення: 15.10.2021).
2. Аналіз проблем у законодавчому регулюванні збереження та управління культурною та природною спадщиною в Україні / підготовлено експертами Всеукраїнської Мережі ОГС для підтримки громад зі спадщиною під заг. ред. К. Рубановського. Івано-Франківськ, 2018. URL: https://taif.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/Heritage_Legislation_Analyses.pdf
3. Гандзюк Р. Надвірна. Історичний нарис. Від найдавніших часів до наших днів. Івано-Франківськ : Сіверсія, 1999. 276 с.
4. Грабовецький В. Гуцульщина XII-XIX століть. Львів, 1982. 151 с.
5. Левицький П. Найважча загадка Надвірної. *Народна воля*. 1996. 27 верес. С. 3.
6. Науковий звіт про дослідження міського замку у м. Надвірна у 2009 р. / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2009. 20 с.
7. Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ: Розпорядження КМ України від 1 лют., 2016 р. № 119-р. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/248862610> (дата звернення: 15.10.2021).
8. Реформа місцевого самоврядування та децентралізація влади – Реанімаційний Пакет Реформ. URL: <https://rpr.org.ua/groups-rpr/04detsentralizatsiya/> (дата звернення: 16.10.2021).
9. Руїни північно-східної вежі замку XVII-XIX ст. у м. Надвірна Івано-Франківської обл.: науково-технологічне обстеження руїн Вежі / Український держ. ін-т культурної спадщини; виконавець дослідження Стріленко Ю. В., технолог – реставратор, с. н. с. Надвірна, 2021. 10 с.
10. Руїни північно-східної вежі Замку XVII-XIX ст. у м. Надвірна Івано-Франківської обл.: технологія консерваційних протиаварійних робіт на муруванні Вежі / Український держ. ін-т культурної спадщини; викон. дослідження Стріленко Ю. В., технолог – реставратор, с. н. с. Надвірна, 2021. 5 с.
11. Сіреджук П. Виникнення Надвірної. *Народна воля*. 1999. 16 лют.

12. Сіреджук П. Надвірна: звідкіля і коли з'явилася. *Галичина*. 1999. 10 квіт.
13. Стратегія розвитку замку Кrasnodvir на 2020-2026 рр. Затверджена рішенням 44 сесії Надвірнянської міської ради від 28 вересня 2018 р. № 1943-44/2020 / ГО «Надвірнянський туристично-інформаційний центр»; Надвірнянська міська рада. Надвірна, 2020. 10 с.
14. Управління місцевою культурною спадщиною. Рекомендації для територіальних громад. URL: <https://reherit.org.ua/wp-content/uploads/2021/07/Rekomendatsii-Upravlinnya-mistsevoyu-KS.pdf?fbclid=IwAR2pZoFWVCaHqAlB0LrYBJawMgsuMmnb0d7Xt9itRr3Y-M0SHeiWsjjZnw0> (дата звернення: 16.10.2021).
15. Федунків З. Б. Еволюція оборонних укріплень бастионних регулярних замків Західної України. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2016. Вип. 43 (1). С. 332-342.
16. Stupnicki H. Galicja pod wzgledem topograficzno-geograficzno-historycznym. Lwow, 1896. S. 78.

References

1. Aktualni problemy formuvannia derzhavnoi kulturnoi polityky. Analitychna zapyska / Natsionalnyi instytut stratehichnykh doslidzhen. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/aktualni-problemi-formuvannya-derzhavnoi-kulturnoi-politiki> (data zvernennia: 15.10.2021).
2. Analiz problem u zakonodavchomu rehuliuванні zberezhennia ta upravlinnia kulturnoiu ta pryrodnoi spadshchynoiu v Ukraini / pidgotovleno ekspertamy Vseukrainskoi Merezhi OHS dlia pidtrymky hromad zi spadshchynoiu pid zah. red. Kyryla Rubanovskoho. Ivano-Frankivsk, 2018. URL: https://taif.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/Heritage_Legislation_Analyses.pdf
3. Handziuk R. Nadvirna. Istorychni narys. Vid naidavnishykh chasiv do nashykh dniv. Ivano-Frankivsk: Siversiia, 1999. 276 s.
4. Hrabovetskyi V. Hutsulshchyna XII-XIX stolit. Lviv, 1982. 151 s.
5. Levytskyi P. Naivazhcha zahadka Nadvirnoi. Narodna volia. 1996. 27 veresnia. S.3.
6. Naukovyi zvit pro doslidzhennia miskoho zamku u m. Nadvirna u 2009 rotsi / Prykarpatskyi natsionalnyi universytet im. V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 2009. 20 s.
7. Pro skhvalennia Dovhostrokovoi stratehii rozvytku ukrainskoi kultury - stratehii reform: Rozporiadzhennia KM Ukrainy vid 1 liutoho 2016 r. № 119-r. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/248862610> (data zvernennia: 15.10.2021).
8. Reforma mistsevoho samovriaduvannia ta detsentralizatsiia vlady – Reanimatsiinyi Paket Reform. URL: <https://rpr.org.ua/groups-rpr/04detsentralizatsiya/> (data zvernennia: 16.10.2021).
9. Ruiny pivnichno-skhidnoi vezhi zamku, XII-XIX st. u m. Nadvirna Ivano-Frankivskoi obl.: naukovotekhnolohichne obstezhennia ruin Vezhi / Ukrainskyi derzhavnyi instytut kulturnoi spadshchyny; vykonavets doslidzhennia Strilenko Yu. V., tekhnoloh – restavrador, s. n. s. Nadvirna, 2021. 10 s.
10. Ruiny pivnichno-skhidnoi vezhi Zamku, KhVII-KhIKh st. u m. Nadvirna Ivano-Frankivskoi oblasti: tekhnolohiia konservatsiinyi protyavariinykh robit na muruvanni Vezhi / Ukrainskyi derzhavnyi instytut kulturnoi spadshchyny; vykonavets doslidzhennia Strilenko Yu. V., tekhnoloh – restavrador, s.n.s. Nadvirna, 2021. 5 s.
11. Siredzhuk P. Vynyknennia Nadvirnoi. Narodna volia. 1999. 16 liutoho.
12. Siredzhuk P. Nadvirna: zvidkilia i koly z'явилasia. Halychyna. 1999. 10 kvitnia.
13. Stratehii rozvytku zamku Krasnodvir na 2020-2026 roky. Zatverdzhena rishenniam 44 sesii Nadvirnianskoj miskoi rady vid 28 veresnia 2018 roku № 1943-44/2020 / HO «Nadvirnianskyi turystychno-informatsiinyi tsentr»; Nadvirnianska miska rada. Nadvirna, 2020. 10 s.
14. Upravlinnia mistsevoiu kulturnoiu spadshchynoiu. Rekomendatsii dlia terytorialnykh hromad. URL: <https://reherit.org.ua/wp-content/uploads/2021/07/Rekomendatsii-Upravlinnya-mistsevoyu-KS.pdf?fbclid=IwAR2pZoFWVCaHqAlB0LrYBJawMgsuMmnb0d7Xt9itRr3Y-M0SHeiWsjjZnw0> (data zvernennia: 16.10.2021).
15. Fedunkiv Z. B. Evoliutsiia oboronnykh ukriplen bastionnykh rehuliarnykh zamkiv Zakhidnoi Ukrainy. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia. 2016. Vyp. 43(1). S. 332-342.
16. Stupnicki H. Galicja pod wzgledem topograficzno-geograficzno-historycznym. Lwow, 1896. S. 78

THE INTERPRETATION OF THE HERITAGE OF KRASNODVIR CASTLE – FROM THE RUINS TO THE FOOD THEATRE

Plytus Oleksandra – DC of HS, teacher SSU «Nadvirna Professional College of National Transport University», Nadvirna city

Hrynishak Volodymyr – CEO NGO «Nadvirna tourist information centre», Nadvirna city

The article considers the possibilities of using different forms and methods of preservation and popularization of the cultural heritage according to the conditions of the administrative-territorial reform in Ukraine (using the example of the town of Nadvirna experience in Ivano-Frankivsk region).

We have analysed the steps due to which the ruins of the unknown medieval Krasnodvir Castle in Nadvirna have gradually become a kind of a “magnet” for tourists and have created the real prospects for the economical and social development of the region.

The examples of cooperation of the public organisation and the local authorities on participation in grant programs and attraction of European funds for preserving the cultural heritage are shown.

Key words: cultural heritage, Nadvirna, Nadvirna Castle, Krasnodvir, food theatre.

UDC 304:316.35+352:338.48

THE INTERPRETATION OF THE HERITAGE OF KRASNODVIR CASTLE – FROM THE RUINS TO THE FOOD THEATRE**Plytus Oleksandra** – DC of HS, teacher SSU «Nadvirna Professional College of National Transport University», Nadvirna city**Hrynishak Volodymyr** – CEO NGO «Nadvirna tourist information centre», Nadvirna city

The purpose of the article is the research of the possibilities of cooperation of the public organisation and the local authorities of the town of Nadvirna (Ivano-Frankivsk region) and the volunteers for revitalization of the heritage of Krasnodvir Castle and sharing the experience of implementation of the new forms of cultural practice at the national and international levels.

Research methodology. The state of the scientific historical research of Krasnodvir Castle in Nadvirna has been considered. The legislative basis for preserving the cultural heritage within the administrative-territorial reform in Ukraine has been analysed. The steps have been characterized due to which the ruins of the earlier unknown medieval castle are gradually becoming a tourist attraction and they are creating the real prospects for economical and social development of the region. The examples of cooperation of the public organization and the local authorities on participation in grant programs and attraction of European funds for preserving the cultural heritage are shown.

The results. After a year of hard work and due to the cooperation of the public organisation «Nadvirna Tourist Information Centre» and the participants of Krasnodvir Castle Club and the local authorities as well as the not indifferent residents of Nadvirna Territorial Community the unknown neglected and abandoned ruins of the castle in the centre of Nadvirna have become a kind of a town brand. The food theatre of Krasnodvir Castle will become a unique cultural product which will generate the income that will be used for the further historical and archaeological research.

Novelty. The possibilities of cooperation of all the stakeholders in preserving and popularization of the degraded cultural heritage which has become a business card of a small town are presented for the first time Prykarpattia.

The practical meaning. The experience that is shown in the article may be useful for public organisations, local authorities and for not indifferent residents of small towns and countryside in Ukraine.

Key words: cultural heritage, Nadvirna, Nadvirna Castle, Krasnodvir, Food theatre.

Надійшла до редакції 10.11.2021 р.

УДК 379.85

ПРОСТІР КУЛЬТУРИ ЯК РЕСУРС ТУРИСТИЧНОЇ ДЕСТИНАЦІЇ

Крупа Інна – викладач кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-3930-5552>
innuka@ukr.net

Вишневіська Галина – кандидат культурології, PhD, доцент кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу, Київський університет культури, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-0923-5159>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.503>
wisna23@i.ua

Розглядається розвиток і позиціонування потенційних туристичних регіонів за принципом дестинацій, які сприяють здійсненню сегментації та управлінню туристичною сферою. Встановлено, що ключовим елементом розвитку туристичної привабливості є дестинація – територія, що приваблює туриста, куди він робить свою поїздку і де проводить якийсь час. Відповідно туристичну дестинацію доцільно розуміти як сукупність туристичних ресурсів, туристичної інфраструктури, туристичних атракцій, підібраних і ув'язаних таким чином, щоб відповідати потребам і очікуванням туристів. Розглянуто роль сегментування дестинацій, що дозволить зрозуміти і задовільнити різноманітні потреби туристів, підвищити конкурентоспроможність і функціонування дестинації, формувати і розвивати позитивний імідж країни або міста. Доведено, що туристська дестинація є одним із надважливих компонентів у туристичній системі. А задля цього туристична сфера повинна знаходити нові варіанти для успішного функціонування дестинацій.

Ключові слова: туризм, культурний простір, дестинації, простір, туристичні дестинації.

Постановка проблеми. У ХХІ ст. туризм став одним із пріоритетних напрямів розвитку культурної та економічної сфери більшості країн світу. Україна не є виключенням. Останніми роками в Україні зростає роль регіональних туристичних центрів за принципом дестинацій. Здійснюється розвиток нового соціокультурного середовища, у якому відбувається трансформація соціальних інститутів туризму, що змінює характер туристської діяльності. У світовій практиці організації менеджменту дестинацій (Destination Management Organisations) різних рівнів відводиться значна роль. Досягнення позитивного результату можливе за умови акумуляції зусиль в усіх напрямках туристичної діяльності.

На даний період розвиток і позиціонування потенційних туристичних регіонів за принципом дестинацій є однією з найбільш перспективних стратегій в освоєнні туристично-рекреаційного потенціалу території. Дестинації сприяють здійсненню сегментації та управлінню туристичним ринком, формуванню комплексного туристичного продукту.

Метою статті є теоретичне узагальнення та аналіз прикладних аспектів становлення й розвитку туристичних дестинацій за різними ознаками, дослідження туристичної дестинації як конкурентної одиниці на основі вивчення «простору» і «часу».

Методологія проведення дослідження спирається на міждисциплінарний підхід. У роботі використано метод порівняння та узагальнення при висвітленні сутності та специфіки характеристики дестинації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Закономірність розвитку туристичних дестинацій та їх роль у світовій системі туризму висвітлено в роботах вітчизняних і зарубіжних дослідників.

В. Альтхоф визначає дестинацію, як «певне місце призначення або цільовий регіон. В якості дестинації можуть бути, наприклад, місця для заміських подорожей, спорудження для проведення вільного часу, комуни, регіони, федеральні землі, Німеччина, Європейський союз...» [8]. К. Каспар характеризує дестнацію, як пункт «кристалізації туристичного попиту» [11]. Н. Лейпер розглядає дестинацію як «географічну територію, що має привабливість для туристів» [12].

У визначенні UNWTO використовується ряд тверджень, які поглиблюють первинне поняття терміна: фізичний простір, відвідувач, ночівля, туристичний продукт, туристська послуга, атракція, туристські ресурси, доступність, образ, сприйняття, ринок, конкурентоспроможність [7].

А. Головчан [2], Ю. Миронов [3] вважають, що туристична дестинація – важливий елемент регіональної туристичної системи і суб'єкт управління регіонального розвитку, який є територією з певним переліком засобів обслуговування та послуг для забезпечення будь-яких потреб туристів.

Л. Юрчишина розглядає дестинації «в контексті розвитку регіональних туристичних дестинацій – територій, де функціонує вільна сукупність підприємств і груп, які реалізують спільні інтереси через часткову взаємодію між собою, своєрідних одиниць бізнесу, які, завдяки певним чинникам і наявності спеціалізованої інфраструктури, стають або можуть стати центрами концентрації туристичних потоків» [6].

Значний внесок у вивчення поняття «дестинація» та впровадження його в наукову практику зробила Т. Ткаченко [5].

Американські дослідники Ч. Голднер і Б. Рітчі [9] наполягають на тому, що дослідження феномену туризму має здійснюватися з урахуванням історичного, географічного, інституційного, соціологічного, управлінського, економічного, системного підходів.

У наукових працях вищевказаних учених розглядаються теоретичні аспекти, однак з плином часу відбуваються певні зміни, що потребують уточнення. Адже з наукової точки зору так і практичної принципово важливим є аналіз природи, структури і змісту поняття «дестинації».

Виклад основного матеріалу. Проблематика глобалізованого світу набуває особливої актуальності в наш час. В останні роки прояви глобалізації займають все більше місця, як у повсякденному житті, так і в дискусіях фахівців.

Глобалізаційні процеси розширюють соціокультурний простір людини, межі власної культури виявляються недостатніми, їй стають необхідними знання про інші культури, що грають помітну роль у сучасному світі. Розмаїття культур, їх актуалізація повсякденної практики є передумовою розвитку туризму. З процесом глобалізації пов'язана необхідність інтеграції українського туризму в структуру міжнародних туристських організацій і об'єднань.

Туристичні контакти пов'язують континенти, держави, регіони, сприяючи формуванню глобального світу. У сучасному світі туризм позиціонується як глобальний соціальний інститут. Сучасні тенденції глобалізації розширюють можливості вільного переміщення людей, в тому числі і з туристичними цілями.

Туристична дестинація – вагомий елемент туристичної системи. Її можна охарактеризувати як центр (територію) з різноманітними зручностями, засобами обслуговування і послугами для забезпечення різних потреб туристів. Регіон туристичної дестинації є одним із найважливіших у туристичній системі тому, що туристичні дестинації та їх імідж приваблюють туристів, мотивують на візит, таким чином активізуючи туристичну систему.

Слово «дестинація» (англ. Destination) у перекладі означає «місцезнаходження; місце призначення». В «Оксфордському словнику понять і термінів», за ред. С. Медліка, дестинація трактується як «місце, куди в цей час прямують люди або речі», тобто це поняття, як країни, регіони, міста та інші території, що приваблюють туристів, є головними місцями локалізації туристичної діяльності, потоків туристів та їх витрат; місця максимальної концентрації визначних туристичних пам'яток, засобів розміщення, харчування, розваг, інших послуг та економічного, соціального і фізичного впливу туризму [13].

Базою для ефективної системи управління DESTИНАЦІЯМИ є типізація DESTИНАЦІЙ. Існує чимало підходів до визначення типів DESTИНАЦІЙ за різними ознаками. Так, Т. Ткаченко класифікує DESTИНАЦІЇ [5]: за масштабом: туристський регіон, країна, адміністративно-територіальна одиниця країни, туристичний об'єкт; за видом туризму: екологічна, сільська, зелена, пізнавальна, освітня, культурологічна, воєнна тощо; за метою подорожі: комплексна, дозвільна, спортивно-оздоровча, лікувальна, рекреаційно-оздоровча, ділова (службова, бізнес, навчання), спеціалізована (релігійна, пізнавально-просвітницька та ін.); за ступенем навантаження: слабо навантажена, оптимально навантажена, максимально навантажена, перенавантажена.

А. Головчан класифікує DESTИНАЦІЇ відповідно до видів ресурсів на наступні типи: природно-географічні, природно-антропогенні, культурно-історичні, соціально-економічні [2].

Взаємопов'язані концепти «простір» і «час» займають ключове місце в культурологічному осмисленні феномена туризму. Вони виступають найважливішими категоріями культури, що визначають неповторний образ, формують специфічну культурну картину світу.

Специфіка сприйняття простору і часу полягає в тому, що на відміну від матеріальних предметів, вони не можуть бути сприйняті за допомогою органів чуття. Надчуттєве замінюється чимось наочним, що дозволяє зробити метафора. Тому образи простору і часу позначені певними метафорами і обумовлені ними.

У туристичній практиці генерується безліч сучасних і історично зафіксованих образів простору і часу, властивих різним культурам. Кожен турист, відвідувач культурного об'єкта має суб'єктивне сприйняття, однак на нього впливають значущі для культури просторово-часові уявлення, що приймають форму метафоричних образів, знаків, символів.

У різних культурах історично склалися своєрідні знаково-словесні, символічні уявлення про простір. На сприйняття простору накладають відбиток етнічні, національні особливості. Простір одночасно незмінний і мінливий, відроджується і зберігає в собі сліди минулого – в будівлях садиб, церков, у провінційній привітності і гостинності.

Значна частина часу сучасної людини проходить перед екраном комп'ютера, в Інтернеті – віртуальному просторі. Простір як громадське місце, приміщення, де люди контактують реально, втрачають соціальне значення. Разом із тим, цифрові технології відкривають для туризму можливості використання принципово нових творчих практик конструювання реальності. За допомогою новітніх технологій в сфері панорамної зйомки робляться віртуальні тури, які створюють «ефект присутності» і дозволяють побачити все «своїми очима». Сьогодні деякі компанії пропонують можливості здійснити віртуальний тур по Парижу, Сан-Франциско, Ботсвані та іншим містам світу. Готельні підприємства також знайшли застосування VR-технологій. Тестова програма VRoomServic використовується в таких готелях, як Marriott Marquis (Нью-Йорк, США) і Marriott ParkLane (Лондон, Великобританія). Гості отримують набір віртуальної реальності в якості послуги з обслуговування номерів, в який входить комплект від компанії Samsung з гарнітурою Gear VR.

Світова тенденція використання інноваційних технологій не обійшла стороною і Україну. У різних регіонах України створені свої віртуальні тури (Одеса, Київ, Миколаїв, Запоріжжя, Львів та ін.).

Наприклад, у рамках кампанії «Автентична Україна» створено декілька проектів, що презентують віртуальні екскурсії музеями країни. 3D – тур українських музеїв просто неба створений у 2017 р. за ініціатииви Міністерства культури України разом із Google [4]. У рамках проекту оцифровано сім музеїв із різних регіонів України. Порталом надано текстову інформацію про народну архітектуру і побутову культуру населення. Зокрема, демонструються унікальні колекції етнографічних та архітектурних об'єктів, датованих XV-XX ст.

Навігація веб-порталом досить зручна. Для цього потрібно обрати мову і один із музеїв на карті. Завдяки сучасним технологіям можна «прогулятися» територією музеїв, побачити околиці, оглянути будинки і ознайомитися з музейними експозиціями зсередини.

«Віртуальна подорож» відкрила нові стандарти в туристичній галузі. Кінцева мета «віртуального туризму» – надати можливість користувачу подорожувати і вивчати об'єкт, який є нічим іншим, як досконалою імітацією.

На сучасному етапі зростає і активізується популярність туристичного бренду Львівської обл., яка повністю задовольняє потреби сфери туризму. Це один з розвинених туристичних регіонів України, який володіє унікальними історико-культурними пам'ятками. В області зосереджено чверть усієї історико-культурної спадщини України. На державному обліку перебуває 3.659 пам'яток архітектури та містобудування, з яких 2500 знаходяться безпосередньо у Львові.

Отже, DESTИНАЦІЇ – це не лише місце туристського інтересу, це територія, де працюють і живуть люди. Це комплекс соціальних, економічних, культурних взаємин і практик, який склався поза межами

розвитку туризму. Дестинації – це щоденна взаємодія інтересу місцевих жителів, місцевої культури, природи та інтересу туристів. Існує ряд критеріїв, яким має відповідати ця територія:

- територія повинна володіти сукупністю культурних, фізичних і соціальних характеристик, які формують єдину, комплексну, унікальну, визначну і пізнавану туристами регіональну ідентичність;
- комплексний туристичний продукт, що базується на широкому спектрі ресурсів, продуктів і послуг.

На жаль, останніми роками в туристичній сфері, у зв'язку з пандемією COVID-19 спостерігаються проблеми функціонування дестинацій. Принаймні трансформація туристичного попиту в умовах пандемії створила нові можливості для розвитку внутрішнього туризму у багатьох країнах та регіонах.

Визнаючи важливість внутрішнього туризму, за даними UNWTO у 2018 р. у світі здійснено майже 9 млрд. внутрішніх туристичних поїздок, що у 5 разів більше, ніж міжнародних, опубліковано інструктажі щодо туризму під час пандемії COVID-19. У публікації акцентується увага на розвитку дестинацій для внутрішнього туризму, визначаються активні шляхи і заходи. Серед заходів пропонуються бонусні відпустки працівникам, надання путівок та інші стимули тим туристам, які подорожують у своїх країнах [10].

Наукова новизна полягає в уточненні сучасних теоретичних і практичних джерел, систематизації та обробці отриманої інформації у виявленні, розробці і просуванні нових туристичних напрямків і дестинацій.

Висновки. Виходячи з вищесказаного, розуміння туристської дестинації як концепта знаходиться поза дисциплінарними межами. Це багатоскладовий концепт, кожен аспект якого знаходиться в тісному взаємозв'язку з іншими. Отже, туристична дестинація – це територія регіону, що має адміністративні кордони, приваблива для тимчасового перебування туристів, є метою подорожі й доступна з погляду транспортних комунікацій. До складу туристичної дестинації входять райони, області (середній рівень), одиницею базового рівня туристичної дестинації є населений пункт, що перебуває на її території. Регіон туристської дестинації є одним із найважливіх у туристичній системі, тому що туристичні дестинації та імідж приваблюють туристів, мотивують до візиту, таким чином активізуючи туристичну систему.

Відтак туристична сфера повинна знаходити нові варіанти задля успішного функціонування дестинацій. Відкриття нових можливостей забезпечить туристичну індустрію потенціалом стійкості до складних умов функціонування, а також відкриттю нових можливостей.

Список використаної літератури:

1. Внучко С. М. Глобальні проблеми сучасності: причини виникнення та шляхи їх розв'язання. *Наук. праці Чорномор. держ. ун-ту ім. П. Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія : Політологія. 2014. Т. 228. Вип. 216. С. 18-22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdupol_2014_228_216_5
2. Головчан А. І. Теоретико-методичні підходи до оптимізації розвитку туризму в дестинаціях. *Вісник ДІТБ*. 2011. № 15. С. 139-145.
3. Миронов Ю. Б. Дестинація як ключовий елемент регіональної туристичної системи. *Матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф. «Економіка та управління: сучасний стан і перспективи розвитку»* (м. Одеса, 23-24 листоп., 2017 р.) Одеса : ОДАБА. 2017. Ч.1. 370 с. С.65-68. URL: https://tourlib.net/statti_ukr/myronov16.htm.
4. Офіційний сайт «Музеї України просто неба» [online] URL: <http://museums.authenticukraine.com.ua/>.
5. Ткаченко Т. І. Сталий розвиток туризму: теорія, методологія, реалії бізнесу: Монографія. Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2006. 537 с.
6. Юрчишина Л. І. Дестинація як основа регіонального розвитку туризму. *Економіч. вісник Нац. гірничого ун-ту*. 2017. № 4 (60). С. 77-84. URL: https://tourlib.net/statti_ukr/yurchyshyna.htm
7. A Practical Guide to Tourism Destination Management (2007). URL: <http://www.2.unwto.org/publication/practical-guide-tourism-destination-management>
8. Althof W. *Incoming-Tourismus*. Muenchen; Wien; Oldenbourg. 1996. P. 67.
9. Goeldner C. R., Ritchie J. R. B. *Tourism: principles, practices, philosophies*. N. Y. : John Wiley & Sons. 2009. 657 p.
10. International tourism highlights. URL: https://tourlib.net/wto/WTO_highlights_2019.pdf
11. Kaspar C. *Das Schweizerische Tourismus konzept*. Bern. 1979.
12. Leiper N. The framework of tourism: Towards a definition of Tourism, Tourist, and the Tourist industry. *Annals of Tourism Research*. 1979. № 6 (4). P. 390–407. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/004728758001900184>
13. Medlik S. *Dictionary of Travel, Tourism and Hospitality / 3-d ed.* Elsevier Science. 2003.

References

1. Vnuchko S. M. Hlobalni problemy suchasnosti: prychny vynyknennia ta shliakhy yikh rozv'iazannia. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu «Kyievo-Mohylianska akademiia»*. Seriiia : Politolohiia. 2014. T. 228. Vyp. 216. S. 18-22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdupol_2014_228_216_5
2. Holovchan A. I. Teoretyko-metodychni pidkhody do optymizatsii rozvytku turyzmu v destynatsiakh Visnyk DITB. 2011. № 15. S. 139-145.
3. Myronov Yu. B. Destynatsiia yak kliuchovyi element rehionalnoi turystychnoi systemy. *Materialy III Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii «Ekonomika ta upravlinnia: suchasnyi stan i perspektvy rozvytku»*

- (m. Odesa, 23-24 lystopada 2017 r.) Odesa: ODABA. 2017. Ch.1. 370 s. S.65-68. URL: https://tourlib.net/statti_ukr/myronov16.htm
4. Ofitsiyni sait «Muzei Ukrainy prosto neba» [online] URL: <http://museums.authentisukraine.som.ua/>.
 5. Tkachenko T. I. Stalyi rozvytok turyzmu: teoriia, metodolohiia, pealii biznesu: Monohrafiia. Kyiv : Kyiv. nats. torh.-ekon. un-t. 2006. 537 s.
 6. Yurchyshyna L. I. Destynatsiia yak osnova rehionalnoho rozvytku turyzmu. *Ekonomichnyi visnyk Natsionalnoho hirnychoho universytetu*. 2017. № 4 (60). С. 77-84. URL: https://tourlib.net/statti_ukr/yurchyshyna.htm
 7. A Practical Guide to Tourism Destination Management (2007). URL: <http://www.unwto.org/publication/practical-guide-tourism-destination-management>
 8. Althof W. Incoming-Tourismus. Muenchen; Wien; Oldenbourg. 1996. P. 67.
 9. Goeldner C.R., Ritchie J.R.B. Tourism: principles, practices, philosophies. N. Y.: John Wiley & Sons. 2009. 657 p.
 10. International tourism highlights. URL: https://tourlib.net/wto/WTO_highlights_2019.pdf
 11. Kaspar S. Das Schweizerische Tourismuskonzept. Bern. 1979.
 12. Leiper N. The framework of tourism: Towards a definition of Tourism, Tourist, and the Tourist industry. *Annals of Tourism Research*. 1979. № 6 (4). P. 390–407. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/004728758001900184>
 13. Medlik S. Dictionary of Travel, Tourism and Hospitality / S. Medlik. 3-d ed. Elsevier Science. 2003.

CULTURAL SPACE AS A RESOURCE FOR A TOURIST DESTINATION

Krupa Inna – university educator, department of hotel, restaurant and tourist business, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Vyshnevskya Halyna – Ph.D. in Culturjlogy, associate professor of the department of Tourism of the Kiev University of Culture, Kyiv

The aim of the article. This paper considers the development and positioning of potential tourist regions on the principle of destinations. Destinations facilitate the segmentation and management of the tourism industry. It has been established that a key element in the development of tourist attractiveness is a destination - a territory that attracts a tourist, where he travels and where he spends time. Accordingly, it is advisable to understand a tourist destination as a set of tourist resources, tourist infrastructure, tourist attractions, which are selected and linked in such a way as to meet the needs and expectations of tourists. The role of segmentation of destinations is considered, which will make it possible to understand and satisfy the various needs of tourists, increase the competitiveness and functioning of the destination, form and develop a positive image of a country or city. It has been proven that a tourist destination is one of the important components in the tourist system. For this, the tourism sector must find new options for the successful functioning of destinations.

Key words: tourism, cultural space, destinations, cultural tourism, space, tourist destinations.

UDC 379.85

CULTURAL SPACE AS A RESOURCE FOR A TOURIST DESTINATION

Krupa Inna – university educator, department of hotel, restaurant and tourist business, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Vyshnevskya Halyna – Ph.D. in Culturjlogy, associate professor of the department of Tourism of the Kiev University of Culture, Kyiv

The aim of the article. This paper considers the development and positioning of potential tourist regions on the principle of destinations. Destinations facilitate the segmentation and management of the tourism industry. It has been established that a key element in the development of tourist attractiveness is a destination - a territory that attracts a tourist, where he travels and where he spends time. Accordingly, it is advisable to understand a tourist destination as a set of tourist resources, tourist infrastructure, tourist attractions, which are selected and linked in such a way as to meet the needs and expectations of tourists. The role of segmentation of destinations is considered, which will make it possible to understand and satisfy the various needs of tourists, increase the competitiveness and functioning of the destination, form and develop a positive image of a country or city. It has been proven that a tourist destination is one of the important components in the tourist system. For this, the tourism sector must find new options for the successful functioning of destinations.

The methodology of the work is based on an interdisciplinary approach. The method of comparison and generalization is used in the work in highlighting the essence and specifics of the destination characteristics.

Scientific novelty lies in the analysis of modern theoretical and practical sources, systematization and processing of the received information in revealing, development and advancement of new tourist directions and destinations.

Conclusions. Historical and cultural heritage is a value developed by previous generations that fully function in modern life. Its central core is a moral and spiritual experience that becomes a source of inspiration and creativity. Cultural heritage is the most important factor in the spiritual life of a community and the maintenance of the cultural identity of its members.

The environment, the natural environment and the cultural and historical heritage are key aspects of the development of regional tourism, the «capital» that will solve, including economic problems. Unfortunately, the cultural heritage of many countries is still in danger of various kinds. Despite the well-established work in tourism, experts and professionals in the tourism business are constantly working to identify, develop and promote new tourist destinations and destinations.

Key words: tourism, cultural space, destinations, cultural tourism, space, tourist destinations.

Надійшла до редакції 1.11.2021 р.

УДК 008:379.85 :719]130.2(477)«18»

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ ВИНИКНЕННЯ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ
В ЦЕНТРАЛЬНІЙ УКРАЇНІ В ХІХ СТОЛІТТІ**

Берест Павло Михайлович – аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Інституту практичної культурології та арт-менеджменту,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-5218-4812>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.504>
berest@gmail.com

Досліджено культурологічні складові зародження та поступу туризму в Центральній Україні протягом ХІХ ст. Розглядаються історико-культурні передумови виникнення та становлення туристичних дестинацій на цих теренах у визначений період. Наголошується, що одним з основних шляхів створення успішних, унікальних, привабливих, конкурентоспроможних туристичних об'єктів є вивчення і збереження культурної спадщини. Висвітлюється наявність у Центральній Україні різноманітних потенційних туристичних дестинацій: культурних, архітектурних, меморіальних, археологічних, природних, тощо. Підкреслюється, що їх всебічне та ґрунтовне наукове дослідження призведе до покращення їх туристичної привабливості й, як наслідок, до економічного, соціального, культурного розвитку регіону та країни загалом. Здійснена робота, у подальшому, може стати в нагоді при розробці державних та місцевих програм розвитку туристичних дестинацій в Центральній Україні.

Ключові слова: туристичні дестинації, культурологія туризму, історія туризму, культурна спадщина, Центральна Україна.

Постановка проблеми. Культурний туризм, відвідування мандрівниками історико-культурних пам'яток є одним із найбільш популярних і поширених видів туризму в усьому світі. Центральна Україна – як регіон, що є центральним не лише з точки зору його географічного місця розташування, але й історичних, культурологічних, державотворчих процесів цілого прадавнього українського етногенезу – має свою неповторну, багатотисячолітню спадщину, яка може стати основою для створення нових та більш успішного функціонування існуючих туристичних дестинацій.

Передумовою формування конкурентних пропозицій, здатних зацікавити як вітчизняного, так і закордонного туриста є детальне вивчення того чи іншого історико-культурного об'єкту, розробка цілісного туристичного продукту, фахових екскурсійних програм, створення сучасно-оснащених туристичних дестинацій з відповідною інфраструктурою та рівнем інформаційного супроводу та сервісу. А все це базується на всебічному історичному, культурологічному теоретичному та практичному науковому дослідженні, що дозволить не лише здійснити відповідне осмислення значення кожного історико-культурного об'єкта для української і світової культури, але й сприятиме збереженню культурної спадщини для наступних поколінь.

Останні дослідження та публікації. Фахові монографії, дослідження та публікації щодо теоретичних і практичних питань становлення й розвитку туристичних дестинацій в останні роки здійснюються науковцями з широкого кола напрямів: економіки, історії, соціології, психології, культурології, туризмознавства та інших дисциплін. Ці праці стосуються як різноманітних аспектів функціонування туристичних дестинацій, так й різних регіонів, чи навіть окремих міст нашої держави.

У 2018-2021 рр. великому спектру питань розвитку туризму, туристичного продукту та туристичних дестинацій приділяли увагу вітчизняні автори: Н. Алешугіна, Л. Бойко, С. Гаврилюк, Г. Гарбар, О. Гнаткович, А. Дзиба, А. Дмитренко, В. Дуга, В. Кифяк, І. Крупа, Р. Маньковська, Г. Саркісян, Л. Устименко, М. Фомін, О. Шершньова, О. Щербуняєва та багато ін.

Важливі аспекти історичного, соціального, культурологічного аналізу розвитку туризму, останніми роками, досліджувалися такими закордонними вченими, як Р. Батлер, Р. Говерз, Е. Кохен, Б. Мак-Керхер і Х. Ду-Крос, Ж. М. Міусек, С. Плог, Г. Річардс, В. Удей, К. Хейвуд та ін. Безпосередньому дослідженню культурології туризму присвячені праці М. Адамовської, Л. Божко, С. Дичковського, Т. Князевої, С. Красовського, В. Любарець, С. Панченко та інших науковців.

Особливості розвитку туризму в Центральній Україні (Київщина, Черкащина) висвітлювали Н. Булгакова і Г. Вишневська, І. Герман, А. Доценко і В. Дульська, О. Зараховський, А. Кушнір, Л. Слатвінська О. Яременко.

Водночас, не можемо не відзначити, що саме питання вивчення культурологічних складових виникнення та розвитку туристичних дестинацій, не лише тих, що знаходяться в Центральній Україні, але й в нашій державі, є малодослідженими. Це, серед іншого, й обумовило вибір тематики даної роботи.

Мета статті – виявити історико-культурологічні виміри становлення туризму.

Завдання дослідження – на основі здійснення культурологічного аналізу детермінантів розвитку туризму в Центральній Україні протягом XIX століття, означити процес виникнення туристичних дестинацій як важливу складову соціокультурного державотворчого процесу.

Методологія. Робота над дослідженням передбачає міждисциплінарний підхід. При цьому застосовується системний аналіз культурологічних аспектів, що дозволяє розглядати багатовимірність внутрішніх і зовнішніх соціокультурних та історичних взаємовідносин таким чином, щоб вирізнити з них пов'язаними з тематикою даної статті. Також методологія дослідження спирається на використання таких загальнонаукових і спеціальних методів, як методу аналізу, синтезу, порівняльного, історичного, аксіологічного, генетичного та культурологічного методів.

Вклад основного матеріалу дослідження. Подорожі від початку існування цивілізацій були одним із головних джерел міжнародних і міжкультурних контактів. З початком процесу формування перших державних утворень на теренах сучасної України, виникають й перші, збережені до наших днів, згадки про мандри та мандрівників.

Однією з найвідоміших та найдревніших подібних згадок є епос про Аргонавтів, герої якого, мандруючи з Еллади (Греції) до Колхіди (Грузії), відвідували також й Північне Причорномор'я. А в V ст. до н. е. Геродот у своїй «Історії» детально описав відомі йому терени України.

Інший давньогрецький вчений і мандрівник Гіппократ (460–377 рр. до н. е.) згадує в книзі «Про повітря, воду та місцевість» свою подорож Півднем України.

У давньогрецькій літературі зафіксовані й імена одних із перших відомих мандрівників з нинішніх українських теренів. Син скіфського правителя Анахарсіс, що став одним із семи мудреців античного світу та легендарний скіфський лікар Токсарід, що врятував Афіни від епідемії – близько VI ст. до н. е. помандрували з Середнього Подніпров'я до Еллади й зробили свій внесок у культурних обмін між обома народами [4; 9].

Протягом тисячоліть основними джерелами інформації про інші країни та культури, провідними спонуканами до подорожей були війна, торгівля, дипломатія, навчання. З утвердженням на європейському континенті (в тому числі й в Україні) християнства до них додалось також релігійне паломництво.

З огляду на те, що в наукових колах не існує загальноприйнятого датування хронології становлення та розвитку туризму [19; 131], а також враховуючи напрацювання багатьох сучасних дослідників, пропонується виділити наступні чотири основні етапи розвитку туризму:

- 1) до початку XIX століття – передісторія туризму;
- 2) XIX століття – елітарний туризм; зародження комерційних установ із надання туристичних послуг; формування перших туристичних об'єктів (музеїв, виставок, курортів, санаторіїв тощо);
- 3) початок XX ст. – до Другої Світової війни – становлення масового туризму;
- 4) після Другої Світової війни – наш час – масовий туризм, розвиток туристичної галузі як окремої сфери послуг та бізнесу.

Для пояснення вищезазначеного умовного поділу слід відмітити, що мандри, які здійснювались до XIX ст., не можна класифікувати як туризм у сучасному розумінні цього терміну. Їх можемо охарактеризувати лише як безпосередніх попередників туристичних подорожей. Сучасний туризм з його розвинутою системою взаємодій на різних рівнях, зручними засобами пересування та наявною готельною базою, туристичними дестинаціями, методами роботи і організації, почав формуватися лише з XIX ст.

Ці процеси відбувались у безпосередній залежності від розвитку індустріального суспільства, поліпшення шляхів сполучення, появою залізниць і пароплавства, виникненням організацій, що почали надавати відповідні туристичні послуги. Крім того, в другій пол. XIX ст., у багатьох країнах Європи організуються туристичні товариства і клуби, що розробляли маршрути, забезпечували подорожуючих місцями відпочинку та прийнятним сервісом. Усе вищезазначене й уособлює етап формування туристської галузі та виникнення туристичних дестинацій.

Поширені й популярні ще у XVII-XVIII ст. по Європі та в Україні твори жанру «ходінь» або «записок подорожніх» трансформуються у всесвітньовідомі романи-мандрівки письменників доби Просвітництва: Д. Дефо «Робінзон Крузо», Дж. Свіфта «Подорож Гуллівера», Л. Стерна «Сентиментальна подорож Францією та Італією». Одним із піонерів у жанрі авторських подорожніх записок цієї доби в Україні був В. Григорович-Барський (1701-1747 рр.). Сучасники високо цінували його працю, що зробила значний внесок не лише в розвиток української літератури, але й в популяризацію мандрів як таких [2; 232].

Мандрівним був й видатний український філософ Г. Сковорода (1722-1794 рр.), який культурологічно й сенсовно підсумовує цілу добу Козацького бароко та Гетьманської державності. Його фраза «світ ловив мене та не спіймав» стосувалась саме новопосталого тоді світу Петербургу та Російської імперії.

У цьому контексті слід зазначити, що перші десятиліття XIX ст. у Києві ретельно зберігались традиції Козацької держави, існувало міське самоврядування європейського зразка (Магдебурзьке

право), продовжувала свою роботу Києво-Могилянська академія, а місцеві еліти добре пам'ятали якого вони роду. Показовою є історія Київської муніципальної варту «Золотої Хоругви», що бере свій початок ще з давніх часів. Хоча на початок XIX ст. вона мала здебільшого церемоніальні й парадні функції, саме урочистості за участю цього підрозділу прислужились до формування, за сучасною термінологією, «туристичних атракцій» – урочистих святкувань, наймасовіші з яких проводились на 6 січня (Водохреща) та 1 серпня (Маковія, що до середини XIX ст. також відзначалось як день Хрещення Київської Руси), на які збиралась тисячі глядачів [8; 444]. Для киян існування Магдебурзького права, наявність такого видимого та символічного атрибуту, як міська Золота Хоругва, були не лише ознакою самоврядних прав та привілеїв, але й відгомонам існування власної державності як за часів Київської Руси (Великого князівства Київського), так й зовсім ще для них недавньої Козацької держави (Гетьманщини).

Наявність у Києві у XVII–XIX ст. міської варту «Золотої Хоругви», що мала аналоги в різних європейських (особливо столичних) містах, але не мала подібних прикладів у жодному іншому місті Російської імперії, свідчить про збереження киянами своєї національної ідентичності, оберігання цих традицій протягом століть та усвідомлення культурної окремішності Києва, як головного міста України – й під пануванням Речі Посполитої, так й під російським царатом [12; 106]. Безумовно на ці святкові заходи з парадами, богослужіннями, бенкетами та салютами, збирались не лише тисячі киян, але й приїздили гості з інших місцевостей. Київська міська варта «Золота Хоругва», як і Магдебурзьке право та магістрат проіснували до 1835 р., коли вони були скасовані й розформовані імперською владою.

Нагадаємо, що з оспівування епічного мандрівника Енея та його подорожей починається й нова українська література, завдяки таланту і праці І. Котляревського. Інший велет української літератури середини XIX ст. Т. Шевченко написав у жанрі мандрівних записок свою «Прогулку с удовольствием и не без морали». Доповнити цю строкату картину розвитку культури мандрів у літературних творах XIX ст. можна непересічними постатями двох українських мореплавців, що перебували на початку й наприкінці століття на службі у двох імперій. Це капітан 1 рангу Російської імперії Ю. Лисянський (1773-1837 рр.), що описав свою навколосвітню подорож у книзі «Путешествие вокруг света на корабле «Нева» в 1803-1806 годах» та адмірал флоту Австро-Угорської імперії Я. Окуневський (1860-1929 рр.), який видав авторські подорожні нотатки «Листи з чужини».

Очевидно в спеціальних дослідженнях слід було б пильніше проаналізувати взаємозв'язок у XIX ст. розвитку літератури про подорожі та розвитку туризму. Оскільки, як було зазначено вище, характерним для цього періоду став елітарний туризм, то від того, які тексти читали еліти, що вони обговорювали між собою, які заходи відвідували – залежали також їх подальші рішення та дії. В XIX ст. в Європі та Україні було написано й видано багато книг, що описували мандри як у далекі краї, так й рідними землями, що підняли культуру подорожей на змістовно зовсім новий рівень. Більшість тогочасної української еліти мали змогу читати подібну тематичну зарубіжну літературу в оригіналі чи перекладах (художню, мандрівні записки, путівники, тощо). При цьому, показовим є те, що перші переклади в Російській імперії романів, одного з найбільш знакових та відомих авторів XIX ст., що, безперечно, популяризував далекі мандрівки, Ж. Верна, зробила саме українська письменниця Марко Вовчок (Марія Вілінська). У 1868-1876 роках вона переклала з французької та видала 15 романів Ж. Верна, що, безумовно, прислужились до популяризації тематики подорожей задля власного задоволення й цікавості. Принагідно зазначимо, що у геніального французького співаця мандрів є, як мінімум, два твори в яких описуються терени України. Це роман «Упертюх Керабан» – в якому розповідається про подорож узбережжям навколо Чорного моря, де головні герої відвідують дельту Дунаю, Одесу, Крим та інші українські землі; а також містична романтична бувальщина «Замок у Карпатах».

Для подальшого викладу матеріалу варто окреслити, що саме в нашому дослідженні розуміємо під означенням Центральна Україна. Враховуючи те, що умовний історико-культурний регіон, який включає нинішні Київську і Черкаську області від доби виникнення Києва, становлення Київської Руси (Великого князівства Київського), через періоди Королівства Русі, Великого князівства Литовського і Руського (Давньоукраїнського), Козацької держави (Гетьманщини) й до наших часів зберігав умовну культурну спільність, проходив взаємопов'язані процеси розвитку, то пропонується саме цей регіон й вважати об'єктом вивчення. Саме на території Середнього Подніпров'я (Київська, Черкаська області) сконцентрована значна кількість сучасних туристичних дестинацій, історичних, археологічних і культурних пам'яток, музеїв тощо. Вже з XIX ст. цей регіон був й досі залишається цікавим для науковців, учених, дослідників, а також мандрівників, паломників, туристів, адже має низку унікальних локацій, що входять до скарбниці світової історії та культури.

Із заснуванням Харківського (1805 р.) та Київського (1833 р.) університетів починаються ґрунтовні систематичні наукові студії української історії та культури, а як наслідок – відкривається

низка музеїв: Зоологічний, Мінералогічний, Музей образотворчих мистецтв і старожитностей у Харкові та Музей Старожитностей у Києві.

Водночас, не можемо забути й про визначні заслуги київських науковців того часу. Також варто зауважити, що до 1817 р. у Києві ще успішно діяла Академія (Києво-Могилянська академія). Саме професор академії М. Берлінський (1764-1846 рр.) був автором «Історії міста Києва» й першим київським археологом, що до 1820-х років систематично вивчав місцеві старожитності. До вивчення джерел української історії та культури долучились також М. Бантиш-Каменський, Є. Болховітін, К. Лохвицький, О. Ставровський та інші дослідники. К. Лохвицький у 1820-х роках опікувався збиранням та зберіганням київських старожитностей, що лягли в основу експозиції, а О. Ставровський був у 1838-1854 рр. завідувачем Музею Старожитностей [18; 79]. А попередниками перших путівників можна вважати «Короткий опис Києва» (1820 р.) М. Берлінського та «Опис Києва» (1858 р.) М. Закревського.

З огляду на все вищезазначене, завдяки зусиллям та жертівній діяльності українських дослідників, письменників, учених, ентузіастів, у середині XIX ст. у Центральній Україні формуються зародки культурного туризму та виникають перші прообрази туристичних дестинацій. В другій пол. XIX ст. у Києві постійно поповнюються колекції різних підрозділів університетського музею, розширюються існуючі та заснуються нові тематичні кабінети й музеї, розвивається ботанічний сад.

Помітний внесок не лише в становлення української науки, вивчення української історії та культури, але й започаткування українського культурного туризму та постання туристичних дестинацій, безперечно зробили такі вчені та діячі XIX ст. як В. Антонович, М. Біляшівський, В. Данилевич, М. Драгоманов, М. Іванишев, А. Лінниченко, М. Максимович, Я. Новицький, Г. Павлуцький, Т. Рильський, В. Хвойка, М. Щербаківський, Д. Яворницький та багато ін. Не применшуючи їх значення й досягнення, заслуговують на окрему пошану й згадку ті, хто весь той період підтримували українських діячів науки й культури, хто фінансував їх наукові, археологічні, етнографічні пошуки, хто збирав і замовляв твори мистецтва, спонсорував проведення виставок та видання книг, засновував власні галереї, що згодом стали кращими столичними музеями – це українські меценати: В. Тарновський, О. Тульчинський, І. Харитоненко, Є. Чикаленко, родини Симиренків, Терещенків, Ханенків та інші достойні представники тогочасної української еліти.

Тепер перейдемо до ще однієї складової зародження туризму – торгівлі. В цьому контексті, безсумнівно, найбільший внесок у розвиток туристичних дестинацій в Центральній Україні зробив Контрактовий ярмарок. З моменту свого заснування 1798 р., ярмарок на Подолі дуже швидко стає однією з найбільш відомих і масштабних подій України та залишається таким майже все XIX ст. Контрактовий ярмарок тривав із 15 січня до 1 лютого й збирав до Києва величезну кількість не лише торговців та покупців, але й інших відвідувачів, яких би сьогодні назвали «подієвими туристами». На Контрактовий ярмарок прибували численні представники шляхти, поміщики, купці, торгуючі міщани, селяни та мешканці різних міст. Загальна кількість учасників ярмарку в окремі роки становила до 10-15 тис. осіб. Відвідували ярмарок й іноземні купці, послали й подорожуючі, яких було від кількох десятків до 130 осіб [14; 90]. Безумовно, відповідна кількість людей мала бути десь належно розміщена, харчуватись, мали бути організовані їх побут і дозвілля.

Оскільки до скасування кріпосного права (1861 р.), Контрактовий ярмарок мав становий характер та називалися також «контрактовим дворянським зібранням», то й його розважальні програми орієнтувались на представників вищих класів. Традиційно для шляхетства давався бал у Контрактовому будинку, на Подолі, на честь Київського генерал-губернатора. Інші бали, що відбувались під час ярмарку майже щоденно, також відзначались своєю пишністю. Купецький клуб Києва проводив свої окремі бали спочатку також на Подолі, а пізніше – у будинку Купецького зібрання на розі Хрещатику й Володимирського узвозу (нині це будівля Філармонії). [13; 32]. Тут влаштовувались концерти, давалися бали, що своїми масштабами та розкішшю не поступались шляхетським, і на які приїздили гості з цілої околиці та віддалених місць.

У такий спосіб ми звернулись до ще однієї культурологічної складової генези туризму та туристичних дестинацій, а також до однієї з улюблених розваг української еліти кінця XVIII – XIX ст. Окрім балів, що їх періодично влаштовували шляхетські та купецькі зібрання, існували також громадські (загальні) бали, що давалися в будинках міського зібрання, театрах, резиденціях чи приватних садибах. Громадські бали могли проводитись за ініціативи відомих художників чи артистів, на них могли продаватись квитки чи вони була за запрошеннями. Окрім танцювальної програми гостям пропонувалися музичні концерти, феєрверки та інші розваги [22; 195]. В будь-якому разі подібні заходи були тим (за сучасною термінологією) «туристичним магнітом» або «туристичною культурною подією», що притягувала до себе багатьох відвідувачів із різних куточків країни.

Завдяки непересічній постаті Т. Шевченка залишилась згадка у віках (вірш поета «Г. З.») про велелюдні бали в селі Мойсівці (на Черкащині), які давала власниця маєтку княгиня Т. Волховська [6;

119]. Щороку, 12 січня у день своїх іменин та 29 червня у день народження свого покійного чоловіка, організовувались у Мойсівці розкішні бали, на які прибували численні гості з Київської, Полтавської, Катеринославської, Чернігівської та інших губерній. Ці події були настільки знаними й популярними серед української шляхти, що садибу княгині Волховської називали «українським Версалем», а потрапити на них прагнули майже всі представники тогочасного бомонду. Подібні бали та прийоми на свята відбувались у маєтках й інших представників української аристократії, а їх палаци ставали місцем, куди планували та здійснювали свої подорожі з метою спілкування, розваги та відпочинку. У переліку подібних об'єктів не можна не згадати палацові комплекси, які пізніше стали дендропарками: «Олександрія» (Київська обл.) та «Софіївка» (Черкаська обл.).

І тут доречно привернути увагу на те, що термін «турист», який з'явився в англійській мові на початку XIX ст. й позначав особу, що здійснює поїздку заради власного задоволення або розширення культурного світогляду. Вважається, що початок офіційного розвитку сучасного туризму відноситься до 1841 р., коли Т. Кук організував першу групову туристичну поїздку.

Хоча з вищезазначеної характеристики можна зробити певний висновок: що ті, хто відвідували ярмарки (не заради контрактів, а заради супутніх заходів); ті, хто їздили на бали та свята, або ті, що збирались на паради Золотої Хоругви чи інші публічні масові атракції (особливо далеко від власного дому); ті, хто прибували подивитись виставки, приватні, університетські чи інші зібрання творів мистецтва або артефактів, побачити галереї, музеї; й ті, хто мандрував в інше місто або країну задля цікавості чи культурного поклику – за визначенням були туристами й здійснювали туристичні поїздки.

У першій пол. XIX ст. їх могли зробити більш обмежене коло осіб, які мали на це гроші, час, натхнення, бажання і можливості. Проте й тоді вони були не тільки індивідуальними, але й груповими з чітко визначеним маршрутом та метою. А в другій пол. XIX ст., із бурхливим розвитком у Центральній Україні залізничного та водного парового транспорту відповідні мандри стали більш масовим і поширеним явищем.

Перший пароплав в Україні збудували в с. Мошни, на Черкащині, 1823 р. Буксирний пароплав під назвою «Бджілка» зробили українські майстри під керівництвом досвідченого коваля М. Вернигори, за ініціативи графа М. Воронцова. На урочистостях з нагоди спуску на воду першого пароплава, що здійснив рейс по річках Вільшана і Дніпро до Катеринослава, були присутні почесні гості на чолі з Київським губернатором І. Ковальовим, а урочистості супроводжував духовий оркестр [16]. Після призначення М. Воронцова генерал-губернатором південного краю, цей пароплав переведено до Одеси, де з липня 1827 р. він почав здійснювати перші пасажирські рейси за маршрутом Одеса – Херсон. А 1828 р., за активного сприяння того ж М. Воронцова, перший в Північному Причорномор'ї комерційний пасажирський пароплав «Одеса» здійснив рейс Одеса – Євпаторія. Таким чином почало розвиватись вітчизняне комерційне пасажирське пароплавання на Дніпрі та Чорному морі.

У Києві перше пароплавання, що володіло кількома судами, з'явилося 1835 р. З 1858 р. діяло «Товариство пароплавання по Дніпру і його притоках», що здійснювало велику кількість пасажирських перевезень, у результаті чого виникає необхідність в організації причальних споруд, павільйонів для очікування кораблів тощо [1; 132].

Після 1865 р. розпочинається активне будівництво залізничних шляхів у Центральній Україні. Реалізація цього проекту дозволила з'єднати зручним та швидким транспортом схід України з центром та півднем. Пасажирський вокзал, відкритий в столиці 1870 р., поєднав відразу два напрями Києво-Одесо-Балтський та Києво-Харківсько-Курський [9; 82]. Отже, до кінця XIX ст. на території Центральної України була сформована повноцінна мережа залізничних і річкових шляхів, що значно спростила пересування для подорожуючих.

Хоча й до цього вздовж торгових шляхів в Україні тисячоліття існували заїжджі й постійні двори, де мандрівники могли зупинитись на відпочинок, попоїсти, переночувати та поміняти коней, з розбудовою вокзалів, пристаней, збільшенням пасажиропотоку, відбувається активізація появи нових готелів, виникає мережа санаторіїв та пансіонатів. Розвивається та набуває поширення культура подорожей для відпочинку і оздоровлення.

Протягом всього XIX ст. у Центральній Україні швидкими темпами відкриваються нові готелі, курортні та дачні будиночки, будинки для приїжджих тощо. У Києві одним із перших великих готелів був «Зелений готель» або «Зелений трактир із номерами», що відкрився 1805 р. при Києво-Печерській Лаврі, й у першій пол. XIX ст. вважався найкращим у місті. В середині XIX ст. у столиці почали з'являтися сучасніші готелі з традиційним переліком послуг. Так, 1851 р. архітектор О. Беретті на замовлення представників української шляхти Гудим-Левковичів, звів перший київський готель європейського зразка, що так й назвали «Європейський». Пізніше відкриваються «Гранд-Готель», «Континенталь», «Прага» та ін. [10; 124].

Бурхливо розвивається й курортна справа. Вже на початку XIX ст. відкриваються курорти Немирів (1814 р.), Трускавець (1827 р.), Одеські грязьові курорти (1830 р.), Саки (1828 р.), Приморський (1846 р.) та ін. Усі вище перераховані фактори сприяли збільшенню активності мобільного населення та виникненню спочатку індивідуального, а пізніше організованого туризму. На перших етапах організований туризм із використанням таких інструментів як екскурсії та походи, застосовувався більше з освітньою, науковою, краєзнавчою метою, а трохи пізніше виникає оздоровчий та відпочинковий туризм. Із 1867 р. починає діяти Одеське бальнеологічне товариство; 1885 р. засновується перше в Російській імперії «Підприємство громадських подорожей в усі країни світу»; 1890 р. в Одесі виникає «Кримський гірський клуб» із філіями в Ялті та Севастополі; 1895 р. організовується товариство туристів, що мало відділення у Києві, Катеринославі, Полтаві, Харкові, Одесі й інших містах та було прийнято до Міжнародної ліги туристських товариств [20].

На кінець XIX ст. цілком формується розвинута туристична інфраструктура: транспортна мережа, шляхи сполучення, курортні міста, готелі, ресторани. Активно починає становлення туристичний ринок, в якому, поки що переважає елітарний та рекреаційний туризм, пов'язаний із привілейованими й освіченими колами суспільства [21; 272].

У той же період відбувалось й поширення т. з. «культурного туризму» – виду подорожей, коли мандрівники цілеспрямовано відвідують пам'ятки історії та культури. Ця форма дозволяла, що спочатку поширена серед суспільних еліт, тих, хто міг дозволити собі витратити гроші й тривалі періоди часу на подорожі, з розвитком науки й поширенням інформації про давнину, виникненням пропозицій від туристичних агенцій, з розбудовою шляхів й сполучень, готелів та супутніх сервісів, з середини XIX ст., поступово розвинула ринок культурного туризму й відкрила широкий спектр культурних напрямів [23; 1].

При цьому зауважимо, що теоретичне осмислення й наукове дослідження туризму почалось тільки з другої пол. XX ст. Термін «культурологія туризму» виник ще пізніше й позначає низку систем культурної діяльності, що формуються туристами (та у туристів) у подорожах. Культурологія туризму також вивчає весь комплекс наявних знань про туризм, що дозволяє досліджувати його як об'єкт (та суб'єкт) культури [15; 153]. До того ж культурологія туризму є один із напрямів вивчення культури, що поєднує в собі різноманітні міждисциплінарні студії, а також сприяє подальшому розвитку самої культури й суспільства.

Варте уваги й визначення культурології туризму, як вивчення сенсів того, що несуть у собі вагомі історичні та культурні події, шляхом їх об'єктивізації через пам'ятні місця, пам'ятники, природні зони, сакральні споруди, мистецькі твори тощо, до яких спрямовано енергетичний потенціал та увагу людини, з метою отримання певного ціннісного чи ментального надбання [17; 129], в тому числі інформації й емоцій під час та в результаті такої подорожі.

Очевидно, в подальшому науковцям слід пильніше проаналізувати всі політичні, економічні, інфраструктурні, культурні, культурологічні й інші складові, та їх безпосередній вплив на становлення туризму і початки виникнення туристичних дестинацій, що відбувались протягом XIX ст.

Проте вже зараз цілком очевидно, що туризм і культура є дуже тісно пов'язані між собою. Архітектура, культура, визначні діячі, пам'ять про них є основою та фундаментом туризму. А туризм, у свою чергу, є ресурсом для збереження культурної спадщини. Отже матеріальна та нематеріальна культурна спадщина мають величезний потенціал, на основі вмілого використання якого й формуються основні туристичні потоки [7; 186].

Саме ж поняття культурної спадщини є доволі багатомірним, що включає історичне, природне, культурне й інше середовище, яке охоплює історико-культурні місця, ландшафти, сільські і міські локації, а також музейні колекції, старовинні й сучасні культурні практики тощо. На ґрунті яких й відбувається формування сутності різноманітних національних й регіональних ідентичностей [24; 2]. До того ж, культурна спадщина та колективна пам'ять кожного народу є незамінною та важливою основою для розвитку, як культури в цілому, так і туризму зокрема. При цьому, в останні роки, спостерігаємо активне звернення суспільства до національних цінностей, що являють собою універсальні засоби формування буття суспільства й є одними з засад подолання криз та досягнення сталого розвитку [5; 34].

Культурна спадщина, зокрема культурні ландшафти, є тими патернами, через які створюється унікальний культурний код нації. Ефективне збереження й дослідження культурної спадщини, гармонійна розбудова культурних ландшафтів дозволять не тільки реалізувати їх потенціал, але й зберегти культурну неповторність та самобутність України [11; 184].

Кожен історичний період розвитку народу і держави має свої особливості, що формуються під впливом безлічі різноманітних факторів. Знання й розуміння цих факторів, збереження культурної спадщини, донесення її сенсів та важливості її вивчення до широких мас населення, накопичення і передача наступним поколінням значного духовного потенціалу нації, можливе лише за наявності

певної критичної кількості інтелектуалів [3; 155], здатних виокремити та належно оцінити цю культурну спадщину, адекватно реагуючи на зміни в сучасному світі.

Виходячи з цього, наголосимо, що туризм є одним із фундаментальних культуротворчих механізмів, що безпосередньо впливає на формування культурної ідентичності як подорожуючих й відповідного регіону (де знаходиться туристична дестинація), так і народу та держави загалом.

Висновки. Центральна Україна є історичним, культурним та туристичним регіоном, що має один із найбільших потенціалів розвитку. Тут сконцентрована велика кількість історико-культурних, архітектурних, меморіальних, природних об'єктів, що мають визначну культурологічну й духовну цінність.

Ми глибоко переконані, що розвиток культури, туризму та становлення туристичних дестинацій тісно пов'язані з науковими дослідженнями, в тому числі й культурологічного спрямування, що дозволять вивчити шляхи зародження та поступу туризму, пізнати історико-культурні передумови виникнення й становлення туристичних дестинацій, їх витoki і значення, як для попередніх поколінь, так й для сучасності та майбутнього. Адже, безумовним є той факт, що основним із шляхів створення успішних, унікальних, привабливих, конкурентоспроможних туристичних об'єктів є ґрунтовне вивчення і належне збереження культурної спадщини нації. Приклад провідних країн світу наочно доводить, що охорона історико-культурних пам'яток і наявність привабливих туристичних дестинацій призводить до значного економічного, соціального та культурного розвитку.

Здійснений культурологічний аналіз – історичних, політичних, економічних подій, літературного, мистецького та наукового поступу, розвитку традицій дозволя й проведення масових заходів, інфраструктурний, транспортний, готельно-сервісний та рекреаційний прогрес, які відбувались в Центральній Україні протягом ХІХ ст. – дозволяє виявити їх взаємозв'язок та безпосередній вплив на становлення такого багатоскладового соціокультурного явища, як туризм та появи туристичних дестинацій.

Означено, що культурна спадщина Центральної України потребує подальшого ґрунтового наукового вивчення, не лише з метою розвитку культурного туризму, збереження культурних пам'яток та процвітання туристичних дестинацій, але й для зміцнення культурного потенціалу держави та передачі культурних скарбів і надбань нації наступним поколінням.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленні вивчення та здійсненні наступних наукових пошуків культурологічних складових у різноманітних сферах функціонування особистості, суспільства та держави. Важливим також є подальше проведення культурологічного аналізу процесів виникнення та становлення історико-культурних об'єктів та інших локацій, як привабливих туристичних дестинацій. Перспективними є й культурологічні дослідження можливості формування нових туристичних дестинацій на базі забути або маловивчених пам'яток, пам'ятників, архітектурних споруд, історичних місць, природних ландшафтів тощо. Здійснення відповідних досліджень може стати в нагоді при розробці місцевих, регіональних та державних програм розвитку туристичних дестинацій та туристичної галузі. Все це сприятиме зміцненню, як туристичного та наукового, так й економічного та геополітичного потенціалу нашої країни.

Список використаної літератури

1. Антоненко І. В. Культурний ландшафт як засіб формування стилю плавучих об'єктів в Україні. *Соціально-гуманітарний вісник*. Харків, 2019. Вип. 25. С. 130–135.
2. Божко Л. Д. Мотив подорожі та туристичної поїздки в українській літературі. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2013. Вип. 4. С. 231–236.
3. Виткалов С. В., Виткалов В. Г. Ціннісний ряд художнього життя країни: регіональний вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 37. С. 152–156.
4. Давньоскіфська філософія. Збірка античних джерел. Київ : «Орієнтир», 2019. 304 с.
5. Денисюк Ж. З. Репрезентація героїки в умовах інформаційного середовища та актуалізації етнокультурних цінностей. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва*. Київ : НАКККіМ, 2019. № 1. С. 31–38.
6. Дзєга В., Козоріз В. Тарас Шевченко на Драбівщині. *Шевченків світ : наук. щорічник*. Черкаси, 2015. Вип. 8. С. 119–125.
7. Дичковський С. І. Індустріальна спадщина в сучасних парадигмах інформаційного суспільства. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 35. С. 179–189.
8. Закревський М. В. Описаніє Києва. *Археологическое об-во*, 1868. Т. 1. 1868. 455 с.
9. Кадала В. В. Історичний розвиток залізниць та їхнє місце в транспортному комплексі України. *Юридичний наук. електронний журнал. Електронне наук. вид.* Запоріжжя : Запорізь. нац. ун-т, 2015. № 5. С. 81–85.
10. Ковешніков В. С., Петренко Ю. В. Історія готелів міста Києва. *Географія та туризм*. Київ, 2017. Вип. 41. С. 121–132.
11. Копієвська О. Р. Локальні культурні ландшафти України в умовах гібридної реальності. *Зб. наук. праць за матеріалами всеукр. наук.-практ. конф. із міжнародною участю «Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті», 11-12 черв., 2020 р.* Львів : ЛНМУ ім. Д. Галицького, 2020. С. 182–184.

12. Котляр М. Ф., Левітас Ф. Л., Тараненко М. Г., Чухліб Т. В. З історії самоврядування та демократії у Києві. Київ : Ін-т громадянського суспільства, 2000. 248 с.
13. Курочкін О. Бали-маскаради на теренах Східної Європи. *Матеріали до української етнології*. 2016. Вип. 15. С. 26–34.
14. Лапуста Т.О. Київські контракти у XIX ст.: (до 200-ліття Київ. Контракт. ярмарку). *До 100-річчя Нац. музею історії України. Тематичний зб. наук. праць*. Київ, 1998. С. 88–103.
15. Любарець В. В. Культурологія туризму. *Дні науки філософського факультету – 2017: міжнар. наук. конф. (25–26 квіт., 2017 р.)*. Київ: Видавничо-поліграф. центр Київський ун-т, 2017. Т. 4. С. 152–154.
16. Пам'ятник першому пароплаву на Дніпрі встановлено в селі Мошни. *Офіційний сайт Черкаської районної ради*. URL: <http://www.rayrada.ck.ua/2768-pam-yatnyk-pershomu-paroplavu-na-dnipro-vstanovleno-v-seli-moshny.html> (дата звернення: 18.12.2021).
17. Сіверс В. А., Братусь І. В. Культурологічні аспекти туризму. *Вісник Нац. авіаційного ун-ту*. Київ, 2006. № 1 (3). С. 127–135.
18. Тарасенко О. О. Музей старожитностей університету Св. Володимира у вивченні історії українського народу (до 170-річчя заснування). *Сумська старовина*. Суми, 2007. № 23. С. 78–83.
19. Ткачук А. І., Миронов В. В. Становлення і розвиток туризму в Україні від давніх часів до здобуття незалежності. *Глобальні та національні проблеми економіки*. Миколаїв: Миколаїв. нац. ун-т ім. В.О. Сухомлинського, 2018. Вип. 23. С. 131–136.
20. Федорченко В. К., Дьорова Т. А. Історія туризму в Україні. Київ : Вища школа, 2002. 195 с.
21. Щепанський Е. В. Історія становлення та розвитку туристично-рекреаційної галузі України. *Університетські наук. зап. Хмельницький*, 2010. № 2. С. 270–276.
22. Щербак І. М. «Розкішна квітка українського бароко»: реконструкція традицій балу в садбі Ковалівського. *Двадцять Сумцовських читань: зб. матеріалів Всеукр. наук. конф. «Музей у глоб. світі : інновації та збереження традицій», присвяч. 160-й річниці з дня народж. видат. укр. вченого, акад. Укр. акад. наук М. Ф. Сумцова, 18 квіт., 2014 р.* Харків : Майдан, 2014. С. 194–200.
23. Richards G. Rethinking cultural tourism. Edward Elgar Publishing, 2021. 195 с.
24. Uday V. Cultural Tourism. *International journal of multidisciplinary educational research*. 2021. URL: [http://ijmer.s3.amazonaws.com/pdf/volume10/volume10-issue1\(1\)/1.pdf](http://ijmer.s3.amazonaws.com/pdf/volume10/volume10-issue1(1)/1.pdf) (дата звернення: 15.12.2021).

References

1. Antonenko I. V. Kulturnyy landshaft yak zasib formuvannia styliu plavuchykh ob'ektiv v Ukraini. *Sotsialno-humanitarnyi visnyk*. Kharkiv, 2019. № 25. P. 130–135.
2. Bozhko L. D. Motyv podorozhi ta turystychnoi poizdki v ukrainkii literaturi. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. Kyiv, 2013. № 4. P. 231–236.
3. Vytkalov S. V., Vytkalov V. H. Tsinnisnyy riad khudozhnogo zhyttia krainy: rehionalnyy vymir. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb.* Rivne : RDHU, 2021. Vyp. 37. P. 152–156.
4. Davnoskifskaya filosofiya. Zbirka antychnykh dzherel. Kyiv : «Orientyr», 2019. 304 p.
5. Denysyuk Zh. Z. Rerezentatsiia heroiky v umovakh informatsiynoho seredovyscha ta aktualizatsii etnokulturnykh tsinnosti. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstva*. Kyiv : NAKKKiM, 2019. № 1. P. 31–38.
6. Dzeha V., Kozoriz V. Taras Shevchenko na Drabivshchyni. *Shevchenkiv svit : nauk. shchorichnyk*. Cherkasy, 2015. № 8. P. 119–125.
7. Dychkovskyy S. I. Industrialna spadshchyna v suchasnykh paradyhmakh informatsiynoho suspilstva. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb.* Rivne : RDHU, 2019. № 35. P. 179–189.
8. Zakrevskyy M. V. Opysanie Kyiva. Arkheolohycheskoe ob-vo, 1868. T.1. 1868. 455 p.
9. Kadala V. V. Istorychnyy rozvytok zaliznyts ta yikhnie mistse v transportnomu kompleksi Ukrainy. *Yurydychnyy naukovyy elektronnyy zhurnal. Elektronne naukove vydannia*. Zaporizhzhia: Zaporizkyy natsionalnyy universytet, 2015. № 5. P. 81–85.
10. Koveshnikov V. S., Petrenko Yu. V. Istoriia hoteliv mista Kyiva. *Heohrafiia ta turyzm*. Kyiv, 2017. № 41. P. 121–132.
11. Kopievska O. R. Lokalni kulturni landshafty Ukrainy v umovakh hibrydnoi realnosti. *Zbirnyk naukovykh prats za materialamy vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «Totalitaryzm yak systema znyshchennia natsionalnoi pamiaty», 11-12 chervnia 2020 roku*. Lviv : LNMU im. Danyla Halatskoho, 2020. P. 182–184.
12. Kotliar M. F., Levitas F. L., Taranenko M. H., Chukhlib T. V. Z istoriy samovriaduvannia ta demokratii u Kyivi. Kyiv : Instytut hromadianskoho suspilstva, 2000. 248 p.
13. Kurochkin O. Baly-maskarady na terenakh Skhidnoi Yevropy. *Materialy do ukrainskoi etmologii*. 2016. № 15. P. 26–34.
14. Lapusta T. O. Kyivski kontrakty u KhIKh st.: (do 200-littia Kyiv. Kонтракт. yarmarku). *Do 100-richchia Natsionalnogo muzeiu istorii Ukrainy. Tematychnyi zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv, 1998. P.88–103.
15. Liubarets V. V. Kulturolohiia turyzmu. *Dni nauky filosofskoho fakultetu – 2017: mizhnar. nauk. CONF. (25–26 kvitnia 2017 r.)*. Kyiv: Vydavnycho-polihraf. tsentr Kyivskiy universytet, 2017. T. 4. P. 152–154.
16. Pamiatnyk pershomu paroplavu na Dnipro vstanovleno v seli Moshny. *Ofitsiynyi sait Cherkaskoi raionnoi rady*. URL:<http://www.rayrada.ck.ua/2768-pam-yatnyk-pershomu-paroplavu-na-dnipro-vstanovleno-v-seli-moshny.html> (viewed on January 18.12.2021).

17. Sivers V. A., Bratus I. V. Kulturolohichni aspekty turyzmu. *Visnyk Natsionalnoho aviatsiinoho universytetu*. Kyiv, 2006. №1 (3). S. 127–135.
18. Tarasenko O. O. Muzei starozhytosti universytetu Sv. Volodymyra u vuvchenni istorii ukrainskoho narodu (do 170-richchia zasnovannia). *Sumska starovyna*. Sumy, 2007. № 23. P. 78–83.
19. Tkachuk A. I., Myronov V. V. Stanovlennia i rozvytok turyzmu v Ukraini vid davnikh chasiv do zdobuttia nezalezhnosti. *Hlobalni ta natsionalni problemy ekonomiky*. Mykolaiv : Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.O. Sukhomlynskoho, 2018. Vypusk 23. P. 131–136.
20. Fedorchenko V. K., Dorova T. A. Istoriya turyzmu v Ukraini. Kyiv : Vyshcha shkola, 2002. 195 p.
21. Shchepanskyy E. V. Istoriya stanovlennia ta rozvytku turystychno-rekreatsiinoi haluzi Ukrainy. *Universytetski naukovy zapysky*. Khmelnytsky, 2010. № 2. P. 270–276.
22. Shcherbak I. M. «Rozkishna kvitka ukrainskoho baroko»: rekonstruktsiya tradytsii balu v sadybi Kovalivskoho. *Dvadsyati Sumtsovski chytannia: zb. materialiv Vseukr. nauk. konf. «Muzei u hlob. sviti : innovatsii ta zberezhenia tradytsii», prysviach. 160-y richnytsi z dnia narodzh. vydat. ukr. vchenoho, akad. Ukr. akad. nauk M. F. Sumtsova, 18 kvit. 2014 r.* Kharkiv : Maidan, 2014. P. 194–200.
23. Richards G. Rethinking cultural tourism. Edward Elgar Publishing, 2021. 195 p.
24. Uday V. Cultural Tourism. *International journal of multidisciplinary educational research*. 2021. URL: [http://ijmer.s3.amazonaws.com/pdf/volume10/volume10-issue1\(1\)/1.pdf](http://ijmer.s3.amazonaws.com/pdf/volume10/volume10-issue1(1)/1.pdf) (viewed on January 15.12.2021).

CULTURAL COMPONENTS OF THE TOURIST DESTINATIONS EMERGENCE IN 19TH CENTURY IN CENTRAL UKRAINE

Berest Paulo – Postgraduate Student,
National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

The cultural components of the emergence and development of tourism in Central Ukraine throughout the 19th century are studied. The historical and cultural background for the emergence and formation of tourist destinations in these areas in a certain period are considered. It is emphasized that one of the main ways to create successful, unique, attractive, competitive tourist attractions is to study and preserve cultural heritage. The presence of various potential tourist destinations in Central Ukraine is highlighted. It is stressed that their comprehensive and thorough scientific examination will improve the tourist appeal for the region, and, as a consequence, for the economic, social and cultural development of the country as a whole.

Key words: tourist destinations, culturology of tourism, history of tourism, cultural heritage, Central Ukraine.

UDC 008:379.85 :719]130.2(477)«18»

CULTURAL COMPONENTS OF THE TOURIST DESTINATIONS EMERGENCE IN 19TH CENTURY IN CENTRAL UKRAINE

Berest Paulo – Postgraduate Student,
National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

The aim of this paper is to consider the cultural components of the tourism formation in Central Ukraine in the XIX century. Based on the culturological analysis of the determinants of tourism development in Central Ukraine, during the XIX century, we study the process of emergence of tourist destinations as an important socio-cultural component of society. Material and spiritual culture are considered as a significant resource for tourism development, which requires additional scientific cultural studies.

Research methodology. Work on the study involves an interdisciplinary approach. A systematic analysis of cultural aspects is used here to distinguish those related to the subject of this article. Also, the research methodology is based on the use of such general and specific methods as the analysis, synthesis, comparative, historical, axiological, genetic and cultural methods.

Results. The culturological analysis of historical, political, economic events, as well as the literary, artistic and scientific progress in the society of Central Ukraine in the XIX century is carried out. The development of leisure traditions and holding mass events is considered. A cultural study of infrastructural, transport, hotel and recreational progress during this period was conducted. Their interrelation and direct influence on the formation of such a complex socio-cultural phenomenon as tourism are revealed.

Novelty. It is noted that the development of culture, tourism and the formation of tourist destinations are closely connected with scientific research in the field of culture, which will allow to acknowledge with the historical and cultural background of the emergence and formation of tourist destinations. Since the main way to create successful, unique, attractive, competitive tourist attractions is a thorough study and proper preservation of cultural heritage.

The practical significance. Cultural studies of the historical heritage of Central Ukraine require further thorough scientific examination not only to develop cultural tourism, preserve cultural monuments and prosperity of tourist destinations, but also to strengthen the cultural potential of the state and pass cultural heritage to future generations. Cultural studies can be useful in elaborating local, regional and state programs for the development of tourist destinations and the tourism industry.

Key words: tourist destinations, culturology of tourism, history of tourism, cultural heritage, Central Ukraine.

Надійшла до редакції 22.12.2021 р.

**Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.
КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ**

**Part III. CULTURE AND SOCIETY.
CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY**

УДК 379.8(477:35.071.6)

ІННОВАЦІЙНИЙ ФОРМАТ КЛУБНОЇ СПРАВИ В УКРАЇНІ: ВИКЛИКИ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ

Копієвська Ольга Рафаїлівна – доктор культурології, професор, завідувачка кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-4537-4888>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.505>
okopievska@gmail.com

Розглядається основні підходи до розуміння інноваційного формату клубної справи в Україні, викликані процесами децентралізації. Виокремлюються рушійні виміри інноваційного формату клубної справи, які є пріоритетними для культурної розбудови об'єднаних територіальних громад. Крізь призму теоретичного осмислення українського правового інструментарію, всесвітньо визнаних управлінських, мотиваційних теорій аналізуються такі виміри інноваційного формату клубної справи, як: людські ресурси, привабливі дослідницькі системи, інноваційно сприятливе середовище, фінанси та підтримка, фінансові інвестиції, розвиток інноваторства, партнерські зв'язки, захист інтелектуальної власності, вплив на культурну зайнятість, якісне і кількісне споживче зростання клубної послуги. Акцентується увага на пріоритетності прикладних культурологічних досліджень з окреслених у статті теоретичних позицій.

Ключові слова: клубна справа, інноваційний формат, культурна децентралізація, рушійні виміри клубних інновацій.

Актуальність дослідження. Процеси децентралізації, що відбуваються в Україні, актуалізували потребу в трансформації базової мережі закладів культури та, відповідно, поставили перед працівниками галузі культури, управлінськими структурами низку питань, що потребують компетентнісних відповідей і рішень, зокрема щодо перспектив роботи закладів культури, їх як управлінського, так і функціонального майбутнього. В умовах об'єднаних територіальних громад клубні заклади є основними осередками творчих ініціатив, культурно-дозвіллевих практик для місцевого населення. Методика формування спроможних цих громад передбачає розробку перспективних планів дій, серед яких клубним установам відводиться особлива роль. Саме усталені клубні традиції та інновації розглянуто як симбіотичні та стратегічно перспективні для розвитку сучасних культурних територій. А тому на часі активізація прикладних культурологічних досліджень, завданням яких є надати новим адміністративно-територіальним утворенням, працівникам клубних установ теоретично осмислені рекомендації щодо інноваційного розвитку культурних територій.

У статті клубну справу розглянуто крізь функціонал будинків культури та сільських клубів, що є основними культурно-мистецькими, дозвіллевими центрами в об'єднаних територіальних громадах. Відповідно до затвердженої Постанови Кабінету Міністрів України 2015 р. «Методика формування спроможних територіальних громад», однією з передумов набуття спроможності територіальних громад є врахуванням «історичних, географічних, соціально-економічних, природних, екологічних, етнічних, культурних особливостей розвитку відповідних адміністративно-територіальних одиниць» [8]. Клубні заклади є найбільш дієвими установами в об'єднаних територіальних громадах, що забезпечують задоволення культурних потреб населення.

Останні дослідження та публікації. Інноваційний формат осмислення клубної справи в Україні передбачає розгляд такого поняття, як «культурна децентралізація», у теоретичному дискурсі якої доцільно розглядати діяльність закладів культури з точки зору розвитку креативних індустрій, стратегічних управлінських та організаційних перспектив їх функціонування. Саме культурна децентралізація, на думку Л. Федулової, має стати перспективним напрямом нової регіональної політики. Економічно обґрунтовуючи потенціал культурних трансформацій на місцях, вона акцентує на відсутності достатніх управлінських знань та організаційних навичок щодо перспективного планування локального культурного ринку та створення конкурентоспроможного культурного продукту [12].

До інноваційного формату клубної справи зацікавлені сторони ставляться по-різному, про що свідчать результати всеукраїнського опитування «Деякі аспекти культурних практик і культурної інфраструктури України», проведеного Всеукраїнською громадською організацією «Асоціація сприяння самоорганізації населення» 2019 р. Дослідження дало змогу констатувати пріоритетність культурних практик, клубних зокрема, серед жителів міст. Проблема доступності культурних послуг значно гостріша в населених пунктах сільського типу та малих містах, жителі яких критично оцінюють наявні можливості для творчої діяльності. Вказано на так звану вікову культурну маргіналізацію, що характеризується зниженням культурних практик для людей похилого віку [1]. Дослідження окреслює низку проблем, характерних для клубних закладів сільського типу.

Слід наголосити, що інноваційний формат функціонування клубних закладів державної або комунальної форм власності не є на сьогодні активно досліджуваним об'єктом серед українських науковців. До перспективних віднесемо розвідку Л. Осадчої, яка, осмислюючи клубну культуру в контексті розвитку міських креативних індустрій, наголошує на перспективності впровадження інноваційних практик у культурні локальні простори. Дослідниця вказує на перспективності звернення до світових практик інноваційного розвитку клубної справи, що потребують детального вивчення і впровадження в українську реальність із певними трансформаціями [7].

Важливим у контексті інноваційної трансформації клубних практик є розгляд потенціалу клубної діяльності крізь призму психологічного благополуччя особистості. М. Кременчуцька й А. Акоюн акцентують на мотиваційній перспективності клубних практик, що, на думку науковців, «посилить ефект благополуччя людини, дозволить сконцентрувати сенс свого життя, визначити цілі й задовольнити власні бажання» [6; 200].

Отже, інноваційний формат клубної справи в Україні характеризується певною строкатістю його осмислення. Перспективними є прикладні культурологічні дослідження, що дозволять теоретично осмислити стратегічні для розвитку клубних закладів питання – від дієвих управлінських, організаційних інновацій до унікальних, креативних практик, дадуть змогу забезпечити культурні потреби людини та вивести адміністративну територію на економічно привабливий культурний ринок.

Мета дослідження – виявити рушійні виміри інноваційного формату клубної справи в Україні, викликаних децентралізацією.

Виклад основного матеріалу. Функціонал будинків культури та сільських клубів в Україні характеризується досить усталеними формами управління та організації діяльності. Культурна децентралізація активізувала перед працівниками клубних закладів потребу в перегляді стратегії, економічної доцільності та перспективності їх роботи. Усе це забезпечується завдяки впровадженню у функціонал клубного закладу інноваційних форм роботи. Для розкриття теми маємо окреслити зміст поняття «інноваційні форми».

Поняття «інноваційний формат» розглядаємо крізь розуміння інновації як стилю життя у XXI ст., яку представили й осмислили Н. Кива й І. Чужинова. Інновації дослідниці розглядають крізь призму економічної успішності організацій, підприємств як важливий фактор у бізнес-розбудові локальної структури та суспільно-економічного розвитку країни загалом. Саме інноваціям належить головна роль у позитивних змінах і характерні вони можуть бути для різних сфер буття людини, країни тощо. Інновації є пріоритетними в процесах імплементації нових знань, набутті спеціальних компетентностей як для особистісного, так і колективного зростання. Н. Кива й І. Чужинова, на прикладі інноваційного табло ЄС, виокремлюють десять рушійних вимірів інновацій: людські ресурси, привабливі дослідницькі системи, інноваційно сприятливе середовище, фінанси та підтримка, фінансові інвестиції, інноватори, зв'язки, інтелектуальна власність, вплив на зайнятість, продажі [4].

Указаний вище підхід розглянемо крізь призму розробки та впровадження клубних інновацій, заснованих та всесвітньо визнаних управлінських, мотиваційних теоріях.

Людські ресурси є одним із головних рушійних вимірів трансформації клубної справи. Під поняттям «людські ресурси» маємо на увазі всіх стейкхолдерів клубної діяльності. До таких відносимо: споживачів клубної послуги, працівників культури, професійних творчих працівників, майстрів традиційного народного мистецтва, управлінців, ініціативні групи, інвесторів, благодійників тощо. У контексті розвитку людського ресурсу слід наголосити на теорії креативного класу американського економіста Р. Флоріда. Учений акцентує на значенні цінностей, їх глобальній зміні в розвитку креативного класу, виділяючи при цьому такі основні три блоки: *індивідуальність*, креативна самовираженість як засіб переміщення креативних ідентичностей; *меритократія* як «влада гідних», тих, хто здатен працювати в умовах сучасних викликів професійно, віддано й на перспективу; *різноманіття та відкритість*, які представники креативного класу розглядають як ціннісну першооснову, як можливість бути почутим і зрозумілим, не залежно від соціального стану, національності, віку тощо [13; 70-75].

Отже, людські ресурси, задіяні в інноваційних трансформаціях клубного закладу, визначаються: креативним підходом до розуміння справи; пріоритетністю індивідуального вираження клубної практики, її інноваційністю; управлінським розумінням пріоритетності культури в розвитку територій; підтримкою і розвитком різноманітних клубних форм; партнерською відкритістю на всіх рівнях культурного діалогу.

Привабливі дослідницькі системи. Дослідницький вимір є досить потужним інструментом у культурній децентралізації, перспективність якого представники об'єднаних територіальних громад недооцінили. Доволі позитивним є світовий досвід науково-практичного партнерства між усіма зацікавленими суб'єктами культурних трансформацій. Привабливою дослідницькою пропозицією, яку запропонував Український культурний фонд, є грантова програма «Дослідження. Освіта. Резиденції. Стипендії», зокрема лот 1 «Дослідження у сфері культури», які здійснюють як на індивідуальному рівні, так і на рівнях національної та міжнародної співпраці [10].

До привабливих дослідницьких систем слід віднести партнерські відносини з Українським центром культурних досліджень (підвідомча установа Міністерства культури та інформаційної політики України) [11]. Інститутом культурології Національної академії мистецтв України [3], профільними ЗВО, які у своєму науковому потенціалі відкриті до спільних проектів та ініціатив.

Для першочергових кроків щодо активного використання привабливих дослідницьких систем достатньо встановити партнерські відносини з провідними українськими, а на перспективу й світовими інституціями, основна місія яких полягає в здійсненні наукових досліджень у сфері культури.

Інноваційно сприятливе середовище – простір, що інтегрує в собі всі визначені попередньо виміри. Стратегія розвитку сфери інноваційної діяльності на період до 2030 р., яку схвалив 2019 р. Кабінет Міністрів України, характеризує сучасний стан інноваційної діяльності як «наслідок відсутності стратегічного бачення та послідовної державної політики щодо переведення України на інноваційний шлях розвитку, формування національної інноваційної екосистеми ...» [9].

Серед першочергових проблем, що потрібно розв'язати, є здійснення низки програмних заходів. Зокрема, пріоритетне місце належить підвищенню рівня спроможності, що реалізується як шляхом культурно-просвітницької діяльності, підвищення інноваційної культури, так і через освітню діяльність, спрямовану на забезпечення успішної кар'єри молоді, започаткування власної справи тощо. Стратегією передбачено: збільшення наукових досліджень для інноваційного розвитку; створення в межах населених пунктів місць, призначених передусім для розгортання інтелектуальної, творчої діяльності, раціоналізаторського руху, розвитку креативних індустрій (зокрема виділення територій, створення на них відповідної інфраструктури, надання інформаційно-аналітичного та методичного забезпечення розвитку інноваційної культури) [9].

Отже, клубні заклади у своєму потенціалі можуть стати освітньою платформою для реалізації української інноваційної стратегії і тим самим створити власне сприятливе інноваційне середовище.

Практика формування інноваційно сприятливого середовища в клубному закладі потребує сучасних знань і рішучих управлінських рішень, які дадуть змогу суттєво змінити ракурс як функціонування установи, так і послуг, які вони пропонують споживачам. Одним із головним показників інноваційно сприятливого середовища є конкурентоспроможність клубних практик, що нині потребує якісного компетентісного підходу й аргументації. Актуальною є участь клубних установ у грантових (проектних) пропозиціях, що сприяють набуттю спеціальних знань, умінь і можливостей для розвитку закладу культури. Такі кроки дають змогу залучити додаткову фінансову підтримку й інвестиції на різні види клубної діяльності – від поліпшення матеріально-технічної бази до економічно привабливої клубної послуги.

Перспективним для створення інноваційно сприятливого середовища клубного закладу є його активна співпраця з представниками бізнесу. Світова практика партнерських відносин бізнесу й культури має позитивні наслідки для розвитку. У такому контексті заслуговує на увагу теорія невидимих бар'єрів, авторами якої А. Гогац, Р. Мондехар. Дослідуючи взаємозалежність бізнесу та креативу, науковці акцентують на важливості практики подолання невидимих бар'єрів, що, на думку експертів, посилює як особистісну, так і професійну інноваційність [2]. Створення сприятливого інноваційного середовища в клубному закладі залежить від креативних, нестандартних ініціатив усіх зацікавлених сторін, так званих інноваторів.

Інноваторів переважно розглядають як центральні фігури в суспільних трансформаціях. Характерними рисами інноваторства є: сміливість, розумна ризикованість, креативне, асоціативне мислення, професійна допитливість і спостережливість, експериментаторство, раціональна комунікабельність та ін. Інноватори здатні на кардинальні зміни та професійні ризики, трансформацію бізнес-моделей, продуктів, процесів у досягненні поставлених цілей. Однією з визначальних рис

інноватора є дослідницька риса, що дає змогу підходити до справи з позиції спроб, помилок та відкриття. Інноватори вміють переконувати, що, своєю чергою, формують професійне коло однодумців.

Більшості клубних працівників властиві риси інноваторства та креативності, але їх вираження і застосування суттєво відрізняється від бізнес-практик. Для створення сприятливого інноваційного середовища працівники культури та керівники закладів культури клубного типу мають набути бізнес-компетентності, що дасть змогу раціонально використовувати як індивідуальний, так і колективний інноваційний потенціал. Для цього важливо осмислити класичні світові інноваційні, креативні та мотиваційні бізнес-практики Д. Харді, Е. де Боно, О. Клеона, Р. Флорида, Т. Амабіліс, Ч. Лендрі та ін. Набуття відповідних управлінських, мотиваційних знань дасть змогу розробити дієві маркетингові стратегії розвитку клубного закладу, запровадити інноваційні підходи до функціонування культурної установи.

Актуальною інновацією для трансформації клубного закладу є встановлення партнерських професійних зв'язків, так званий нетворкінг. Побудова довірчих професійних відносин є досить потужним і дієвим інструментом для розвитку закладу культури. Головна мета нетворкінгу полягає в можливості заявити про себе й дізнатися про здобутки інших. Нетворкінг забезпечує: професійне спілкування та розвиток, обмін досвідом і практиками, доступність до експертного середовища, потенційне партнерство, залучення інвестицій, мотиваційний ефект тощо.

Д. Харді, розкриваючи теорію накопичувального ефекту, наголошує на важливості встановлення професійних зв'язків, зазначаючи при цьому на чіткому розумінні основної мотивації. Він пропонує поставити собі запитання: *навіщо?* Відповідь на запитання дозволить сформулювати ціль і відповідно концентруватися на її досягненні. Чітке, переконливе розуміння *навіщо* дає змогу бути на крок попереду [14; 103-104]. Встановлення професійних зв'язків є досить дієвим інноваційним інструментом. Практика створення професійних громадянських ініціатив свідчить про невпинний якісний процес розвитку та перспектив. Яскравим прикладом серед представників базової мережі закладів культури в Україні є діяльність Української бібліотечної асоціації, що є центром інновацій, професійного креативу для розвитку бібліотечної послуги. Клубні працівники в Україні потребують подібних професійних зв'язків, що дозволить забезпечити інноваційний розвиток клубної справи.

Інтелектуальна власність. Стаття 54 Конституції України гарантує громадянам свободу літературної, художньої, наукової і технічної творчості, захист інтелектуальної власності, їхніх авторських прав, моральних і матеріальних інтересів, що виникають у зв'язку з різними видами інтелектуальної діяльності [5]. Значення інтелектуальної власності у сфері культури, клубної справи зокрема є питанням, що потребує активної уваги виробників культурних практик. Набуття практики юридичного супроводу інтелектуальної власності працівниками культури не є поширеною практикою. Дієвим кроком є набуття знань позитивної практики захисту творів інтелектуальної власності, а також умотивованої впевненості працівників культури, авторів унікальних культурних практик (проектів, івентів) у важливості юридичного визнання його креативної творчості. В Україні необхідно вдосконалити стимулятивні механізми захисту інтелектуальної власності серед виробників унікальних культурних практик, що дасть змогу уникнути недобросовісної конкуренції, вивести авторський культурний продукт як на локальний, так і на глобальний ринок, встановити правові відносини щодо його популяризації та просування.

Авторські, унікальні творчі пропозиції – важливий елемент, що *впливає на зайнятість та продажі* культурного продукту. Створення брендового культурного продукту (послуги) сприяє активному залученню населення до процесу вироблення, просуванню та популяризації локального культурного простору.

В Україні наявні яскраві приклади зайнятості населення в продажі унікального культурного продукту, який дає змогу залучити туристичні потоки й тим самим активізувати економічне зростання. Одним із таких прикладів, що потребує детального вивчення клубними працівниками, є традиційне карнавальне дійство – Вашківецька Переберія, до якої долучилися населені пункти Буковини. Вашківецька Переберія сьогодні – це унікальний культурний бренд із позитивним образом. Трансформація Вашківецької Переберії дала можливість створити сприятливе інноваційне культурне середовище як для мешканців, так і для гостей міста. Вашківецька Переберія нині є торговою маркою, за яку сплачують і яка викликає незабутні емоції. Учасники дійства, його організатори є інноваторами, здатними забезпечити перспективне майбутнє для розвитку адміністративно-територіальної одиниці.

Отже, інноваційний формат клубної справи в Україні потребує перегляду рушійних вимірів, які дозволять створити сприятливе середовище для розвитку її культурного сектору, клубного зокрема. Актуальним є набуття спеціальних знань з інноваційного розвитку та перспективного потенціалу всіх стейкхолдерів, задіяних у розбудові конкурентоспроможного культурного простору.

Інноваційний формат розвитку клубної справи передбачає надання всім соціально-віковим категоріям якісних культурних послуг, задоволення запитів ринку, наявність культуротворчої новизни, соціальної та

економічної прибутковості. Визначальним результатом інноваційного формату клубної справи має стати вироблення власного культурного бренду, який забезпечить продаж авторського культурного продукту, відповідно й зайнятість населення.

Список використаної літератури

1. Богдан О. Деякі аспекти культурних практик і культурної інфраструктури України: результати Всеукраїнського опитування (за даними Київського міжнародного інституту соціології). Одеса : ВГО «Асоціація сприяння самоорганізації населення», 2019. 75 с. URL : <https://decentralization.gov.ua/uploads/library/file/503/1.pdf> (дата звернення: 18.01.2022).
2. Гогац А., Мондехар Р. Бизнес+креатив: Преодолеть невидимые барьеры / пер. с англ. С.С. Гуринович. Минск : Гревцов Паблишер, 2007. 344 с.
3. Інститут культурології Національної академії мистецтв України : офіційний сайт. URL : <https://icr.org.ua/> (дата звернення: 18.01.2022).
4. Кива Н., Чужинова І. Інновація як стиль життя у XXI столітті / Український культурний фонд. 2019. URL : <https://uaculture.org/texts/innovacziya-yak-styl-zhyttya-u-hhi-stolitti/> (дата звернення: 18.01.2022).
5. Конституція України. Верховна Рада України; Конституція України, Закон від 28.06.1996 № 254к/96-ВР. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 18.01.2022).
6. Кременчуцька М. К., Акопян А. Б. Сучасна розважальна клубна культура і психологічне благополуччя особистості. *Пізнавальний та перетворювальний потенціал історичної психології як науки* : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (Одеса, 2 лют. – 2 берез., 2017). Одеса : Одесь. нац. ун-т, 2017. С. 199–200.
7. Осадча Л. В. Клубна культура в контексті міських креативних індустрій. *Культурологічний альманах*. 2016. Вип. 3. С. 24–27. URL : <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/18583/almanach.pdf?sequence=1&isAllowed=y%20-%20page=24> (дата звернення: 18.01.2022).
8. Про затвердження Методики формування спроможних територіальних громад / Постанова Кабінету Міністрів України; Методика. Форма типового документа. Паспорт; від 08.04.2015 № 214. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/214-2015-%D0%BF#Text> (дата звернення: 18.01.2022).
9. Про схвалення Стратегії розвитку сфери інноваційної діяльності на період до 2030 р. / Кабінет Міністрів України. Розпорядження від 10 лип., 2019 р. № 526-р. URL : <https://www.kmu.gov.ua/npras/proshvalennya-strategiyi-rozvitku-sferi-innovacijnoyi-diyalnosti-na-period-do-2030-roku> (дата звернення: 18.01.2022).
10. Програма «Дослідження. Освіта. Резиденції. Стипендії» / Український культурний фонд. URL : https://ucf.in.ua/m_programs/6193b4908d130c1f361288b3 (дата звернення: 18.01.2022).
11. Український центр культурних досліджень : офіційний сайт. URL : <https://uccs.org.ua/pro-nas/> (дата звернення: 18.01.2022).
12. Федулова Л. І. Культурна децентралізація як складова нової регіональної політики. Регіональна політика : історія, політико-правові засади, урбаністика, просторове планування, архітектура : зб. наук. праць : у 2 ч. / Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. ; редкол. : П. М. Куліков (голова) [та ін.]. Київ ; Тернопіль : Бескиди, 2019. Вип. 5, ч. 1 : П'ята між нар. наук.-практ. конф., Київ, 22 листоп., 2019 р. С. 110–114.
13. Флорида Р. Номо creatives. Як новий клас завойовує світ / пер. з англ. М. Яковлев. Київ : Наш формат, 2018. 432 с.
14. Харди Д. Накопительный эффект: от поступка к привычке, от привычки – к выдающимся результатам / пер. с англ. М. Кондрашовой. Київ : Форс Україна, 2021. 224 с.

References

1. Bogdan, O. (2019). Some Aspects of Cultural Practices and Cultural Infrastructure of Ukraine: National Survey Results (Data from Kyiv International Institute of Sociology). Odesa: VHO «Asotsiatsiya spryannya samoorhanizatsiyi naseleння». URL: <https://decentralization.gov.ua/uploads/library/file/503/1.pdf> [in Ukrainian].
2. Gogatz A.; Mondejar, R. (2007). Business Creativity: Breaking the Invisible Barriers. Minsk: Grevtsov Publisher [in Russian].
3. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. URL: <https://icr.org.ua/> [in Ukrainian].
4. Kyva N.; Chuzhynova I. (2019). The innovation as the lifestyle in the XXI century // Ukrayins'kyi kul'turnyy fond. URL: <https://uaculture.org/texts/innovacziya-yak-styl-zhyttya-u-hhi-stolitti/> [in Ukrainian].
5. Constitution of Ukraine. Verkhovna Rada Ukrainy; Konstytutsiya Ukrainy, Zakon vid 28.06.1996 № 254k/96-VR. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text> [in Ukrainian].
6. Kremenchuts'ka M.K., Akopyan A.B. (2017). The modern entertaining club culture and the psychological welfare of the individual // Piznaval'nyy ta peretvoryval'nyy potentsial istorychnoyi psykholohiyi yak nauky : mater. IV Mizhnar. nauk.-prakt. internet-konf. Odesa : Odes'kyi nats. un-t, 199–200 [in Ukrainian].
7. Osadcha, L.V. (2016). The club culture in the context of urban creative industries. *Kul'turolohichnyy al'manakh*. 3. 24–27. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/18583/almanach.pdf?sequence=1&isAllowed=y%20-%20page=24> [in Ukrainian].
8. On approval of the Methodology for the affluent territorial communities formation. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrayiny; Metodyka. Forma typovoho dokumenta. Pasport; vid 08.04.2015 № 214. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/214-2015-%D0%BF#Text> [in Ukrainian].

9. On approval of the Strategy for the development of innovation for the period up to 2030 / Kabinet Ministriv Ukrainy. Rozporyadzhennya vid 10 lypnya 2019 r. № 526-r. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-shvalennya-strategiyi-rozvitku-sferi-innovacijnoyi-diyalnosti-na-period-do-2030-roku> [in Ukrainian].

10. The program «Research. Education. Residences. Scholarships». *Ukrayins'kyi kul'turnyy fond*. URL: https://ucf.in.ua/m_programs/6193b4908d130c1f361288b3 [in Ukrainian].

11. Ukrainian Center for Cultural Research. URL: <https://uccs.org.ua/pro-nas/> [in Ukrainian].

12. Fedulova L.I. (2019). The cultural decentralization in scope of the new regional policy component. *Rehional'na polityka : istoriya, polityko-pravovi zasady, urbanistyka, prostorove planuvannya, arkhitektura : zb. nauk. prats' : v 2 ch.* Kyiv ; Ternopil' : Beskydy. Vyp. 5. Ch. 1. 110–114 [in Ukrainian].

13. Floryda R. (2018). *Homo creatives: How the new class is conquering the world.* Kyiv: Nash formyt [in Ukrainian].

14. Hardy Darren (2021). *The Compound Effect: Jumpstart Your Income, Your Life, Your Success.* Kyiv: Fors Ukraina [in Ukrainian].

THE INNOVATIVE FORMAT OF THE CLUB ACTIVITY IN UKRAINE: CHALLENGES OF THE DECENTRALISATION

Kopiiivska Olha – D.Sc. in Cultural Studies, Professor, the Head of the Department of Art Management and Event Technologies, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv.

The article is devoted to the analysis of the main dimensions of the innovative format of club activity in Ukraine, caused by the decentralisation. The main dimensions of the innovative format of the club business, dealt with the cultural development of the united territorial communities. Considering the theoretical understanding of Ukrainian legal instruments, world management, motivational theories and positive club practices, the author analyses the priority dimensions such human resources development; attractive research systems; formation of an innovation-friendly environment in the club institution; the development of both individual and collective innovation; the professional partnerships; active implementation of the intellectual property protection; the introduction of effective tools for cultural employment, qualitative and quantitative consumer growth of club services. The priority of the applied cultural studies from the point of the theoretical highlighted positions is focused on.

Key words: club business, innovation format, cultural decentralisation, main dimensions of club innovations.

UDC 379.8(477:35.071.6)

THE INNOVATIVE FORMAT OF THE CLUB ACTIVITY IN UKRAINE: CHALLENGES OF THE DECENTRALISATION

Kopiiivska Olha – D.Sc. in Cultural Studies, Professor, the Head of the Department of Art Management and Event Technologies, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv.

The purpose of the research is to analyse the main dimensions of the innovative format of club activity in Ukraine, caused by the decentralisation.

Research Methodology. To define the key concept of «innovation format» the author has systematised the sources, dealt with the topic. The method of analysis allowed us to study the theoretical approaches to understanding the term «innovation». The review of the recent researches and publications help to highlight the theoretical perspectives and their thematic interdisciplinary links. The method of logical analysis allowed us to form the main dimensions of the innovative format of the club business and to classify them by priority.

Results. The defined and revealed main dimensions of the innovative format of the club business are a priority for the cultural development of the united territorial communities. The priority dimensions are human resources development; attractive research systems; formation of an innovation-friendly environment in the club institution, which will attract financial support and investment; the development of both individual and collective innovation; the professional partnerships; active implementation of the intellectual property protection; the introduction of effective tools for cultural employment, qualitative and quantitative consumer growth of club services.

Novelty. The main approaches to understanding the innovative format of club business in Ukraine, caused by decentralisation processes are analysed, for the first time, through the prism of theoretical understanding of Ukrainian legal instruments, world management, motivational theories and positive club practices.

Practical significance. The highlighted theoretical positions can serve as a basis for further scientific theories and concepts, dealt with the innovative transformation of the club business in Ukraine. The generalisations and conclusions will be useful for cultural workers, representatives of the united territorial communities in the development of the competitive cultural space.

Key words: club activity, innovation format, cultural decentralization, driving dimensions of club innovations.

Надійшла до редакції 18.01.2022 р.

УДК 379.8:004.77

РЕКРЕАЦІЙНО-ДОЗВІЛЛЄВІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ ЦИФРОВОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ

Шибєр Оксана Олександрівна – кандидат культурології,

старший викладач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля.

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0001-9848-2420><https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.506>

askim_oxana@ukr.net

Розглядається експансія інформаційно-комунікативних та цифрових технологій, що спричиняє кардинальні зміни у всіх сферах суспільного життя, зокрема просторі дозвілля й рекреації. *Розкривається* сутність рекреаційно-дозвіллевих практик в контексті цифрової гуманітаристики (Digital Humanities), *аналізується* поява нових форматів у рекреаційно-дозвіллевій сфері – онлайн-екскурсії, реаліті та XR-квестів, цифрових комп'ютерних ігор, невербальних каналів спілкування, цифрового мистецтва (перформанс, NetArt), цифрового культурного спадку (digital art), нових медіа, музейних колекцій, цифрових реконструкцій, віртуальних інсталяцій тощо. *Обґрунтовується* необхідність використання цифрових технологій як мотивуючих засобів у реалізації рекреаційно-дозвіллевих практик. Значна увага *пріділяється* питанням гейміфікації праці і рекреаційно-дозвіллевого простору, *акцентується* на їх взаємопроникненню на сучасному етапі розвитку суспільства.

Ключові слова: рекреаційно-дозвіллеві практики, цифрова гуманітаристика (Digital Humanities), гейміфікація, ігровізація, креативний простір.

Актуальність дослідження. Безпрецедентна швидкість розвитку нових технологій, інтенсивний процес цифровізації розмиває межі між реальністю і віртуальністю, трансформує буття людини й неоднозначно впливає на індивідуальну та суспільну свідомість. Необхідність адекватного реагування на зміни у сучасному соціумі актуалізує проблему рекреаційно-дозвіллевих практик, здатних забезпечити оптимальне функціонування людського організму в період зростання темпоритму життя. А розробка алгоритму їх ефективної реалізації з урахуванням фізіологічних, психологічних, ментальних особливостей кожної людини обумовлює комплексне дослідження цих практик в контексті цифрової гуманітаристики (Digital humanities), що, у свою чергу, передбачає з'ясування характерних особливостей рекреаційно-дозвіллевих практик, релевантних сучасному стану соціально-культурного знання у парадигмі постнекласичної науки і цифровізації. Ця парадигма задає онтологічне бачення предмета вивчення, зокрема, і в аспекті становлення цифрового суспільства, визначає загальні передумови розгортання сучасної теорії рекреаційно-дозвіллевих практик в контексті цифрової гуманітаристики [7].

Останні дослідження та публікації. Окремі аспекти впливу трансформаційних процесів, пов'язаних із впровадженням інформаційно-комунікаційних та «високих» технологій на функціонування сфери дозвілля і рекреації висвітлено в працях вітчизняних і зарубіжних науковців. Зокрема, ще у 70-ті рр. минулого століття Е. Тоффлер почав досліджувати зміни у сфері праці, комунікацій, управління, дозвілля, спричинених технічними мутаціями. А Д. Белл і П. Друкер є авторами фундаментальних праць, присвячених аналізу проблем експансії інформаційно-комунікативних технологій та становлення цифрового суспільства.

К. Шваб розглядає вплив цифрових технологій на всі сфери суспільного життя, водночас і на сферу дозвілля й рекреації [6]. Дж. Рифкін, американський філософ та економіст, автор концепції «третьої промислової революції», досліджуючи впровадження технологій, «розумних» машин у сферу виробництва, доходять висновку щодо зменшення у найближчому майбутньому робочого часу і зростання вільного. Вчений акцентує увагу на деструктивному дозвіллі як побічному ефекті всепереможної «технологічної революції», що спричиняє безробіття, соціальну незахищеність, глобальну депресію, апатію тощо. Водночас Дж. Рифкін вбачає можливість покращення цієї ситуації за рахунок скорочення робочого тижня, збільшення оплати праці, адекватного вибору рекреаційно-дозвіллевих практик у напрямі креативності та творчого розвитку [3; 10].

Цифрову реальність, як основний тренд цивілізаційного розвитку сучасності, розглядають вітчизняні вчені – Ю. Трач, А. Гуменчук, Л. Гаврилова, Н. Соколова, К. Літвінова тощо. Зокрема Н. Соколова дотримується думки, що сьогодні досліджувати цифрову культуру необхідно з урахуванням широких трансформацій, що відбуваються у зв'язку з поширенням цифрових технологій у культурі загалом, даючи поштовх до становлення цифрової гуманітаристики (Digital Humanities) [4].

Цифровій гуманітаристиці, міждисциплінарному напрямку, становлення якого відбувається на рубежі ХХ-ХХІ ст. і характеризується поєднанням сучасних інформаційних технологій, цифровізації і гуманітарних наук також присвячено низку наукових досліджень – М. Таллер, Г. Можасва, П. Можасва-

Ренья, В. Сербин, Д. Кузьміна, Я. Пруденко, Т. Ярошенко, С. Чуканова. Так, Г. Можасева відзначає, що гуманітарні науки нині перетворюються в цифрові за допомогою цифрового інструментарію і ресурсів, що використовуються не лише в процесі досліджень, а й для розширення їх меж, організації наукової комунікації і транснаціональних дослідницьких колективів, для інтерпретації текстів культури, що містять латентну інформацію, і реконструкцію об'єктів минулого, для тривимірної візуалізації та анімації процесів, що характеризують соціокультурні феномени [2; 10].

Незважаючи на те, що вчені торкаються питань, пов'язаних із Digital Humanities, проблема рекреаційно-дозвіллевих практик в контексті цифрової гуманітаристики залишається поза увагою вітчизняних учених, що обумовлює актуальність цього дослідження.

Мета дослідження – виявити головні напрями трансформації рекреаційно-дозвіллевих практик в практиці цифрової гуманітаристики та з'ясувати особливості їхньої реалізації засобами цифрових технологій.

Виклад основного матеріалу. Процеси глобалізації, обумовлені експансією інформаційно-комунікативних та цифрових технологій трансформують реальність, посилюють вплив на людину на суспільство, запроваджують процес «цифровізації», яка поширюється на всі сфери функціонування соціуму, індивідуалізуючи життя людини. Е. Гідденс у 2015 р., під час лекції в Лондонській школі економіки, визначив цифровізацію як «трансформацію всього». Вчений акцентував увагу на тому, що злам технологічної парадигми як відкриває нові перспективи, так і породжує нові соціальні виклики та загрози, пов'язані в першу чергу з трансформацією ринку праці, мотивацією трудових відносин [9].

У. Еко, відзначаючи масштабність змін у суспільстві кінця ХХ ст., виводить їх далеко за рамки технічних і телекомунікаційних новацій. «У все більшій мірі, – зазначав він, – люди усвідомлюють, що навколо нас формується нова культура. І справа не лише в комп'ютерах ... Це нові установки по відношенню до праці, нації, дозвілля, тощо» [8].

Варто зазначити, що одним із перших звернув увагу на трансформаційні процеси в сфері зайнятості, спричинені надмірною автоматизацією, цифровізацією, впровадженням «високих технологій», штучного інтелекту у виробництво, які призводять до скорочення робочого часу й збільшення частки вільного, до ситуації у світі, в якому майже ніхто не буде працювати американський економіст, еколог Дж. Рифкін. У праці «Кінець роботи: глобальний занепад зайнятості» (скороч. «The End of Work») вчений зазначає, що внаслідок нової технологічної революції та, обумовлюючих останню трансформаціях, мільйони людей вперше в історії зможуть звільнитися від багаточасової трудової зайнятості і отримають можливість присвятити себе дозвіллевій діяльності. Проте Дж. Рифкін висловлює засторогу, що надлишок дозвілля призведе до деструктивних наслідків: безробіття, апатії, глобальної депресії. Водночас Дж. Рифкін вбачає покращення цієї ситуації за рахунок скорочення робочого тижня, збільшення оплати праці, адекватного вибору рекреаційно-дозвіллевих практик у напрямку креативності та творчого розвитку [3; 10].

Покажемо, що ця концепція сприяла закріпленню на законодавчому рівні в країнах Західної Європи (Франції і Італії) 35-годинного робочого тижня, який, на думку автора, при поступовому скороченні й підвищенні оплати праці зможе поліпшити ситуацію з «дестабілізацією», наростаючою соціальною напругою та невдоволенням власним життям: роботою, соціальним становищем, дозвіллям [10].

Однак у такій ситуації зростає затребуваність рекреаційно-дозвіллевих практик, орієнтованих на задоволення потреб у відпочинку і рекреації як працівників індустріального сектору, так «креативного класу», формування якого також відбувається в Україні. У будь-якому випадку ці практики повинні не лише сприяти відновленню фізичних сил і психологічного здоров'я, а й підвищенню самооцінки, прагнучи подолати уразливість людини в роботі.

Творчий або креативний вектор реалізації рекреаційно-дозвіллевих практик набуває поширення ще за часів формування інформаційного суспільства й інтенсифікується більшою мірою в цифрову епоху, потребуючи зміни типу працівників, яких Е. Тоффлер називав новими «інтелектуалами», оскільки вони володіють інформацією та мають високий професійний рівень. А творче мислення, знаходження нестандартних відповідей на питання, які постають в умовах стохастичної невизначеності сучасного світу, перетворюють креативність, як вважає Е. Тоффлер, на базову цінність у системі цінностей особистості постіндустріальної цивілізації [5; 153].

Експансія інформаційно-комунікативних, цифрових технологій, їх вплив на різні сфери соціуму, спричинили цифровий поворот (іноді його називають «цифровою революцією») в сучасній культурі, призвівши до появи в гуманітарному просторі міждисциплінарного наукового знання – Цифрової гуманітаристики (Digital Humanities), що вивчає взаємообумовленість та взаємопроникність соціокультурних феноменів із цифровими технологіями.

Digital Humanities розглядається сучасними дослідниками (М. Таллер, Г. Можасва, П. Можасва-Ренья, В. Сербин) як міждисциплінарна галузь досліджень, що об'єднує методики та практики гуманітарних, соціальних та обчислювальних наук з метою вивчення можливостей застосування та інтерпретації нових цифрових та інформаційно-комунікаційних технологій у гуманітарних науках та освіті.

Г. Можасва відзначає, що гуманітарні науки нині перетворюються на цифрові за допомогою цифрового інструментарію і ресурсів. Ці останні використовуються не тільки в процесі досліджень, а й для розширення їх меж, організації наукової комунікації і транснаціональних дослідницьких колективів, для інтерпретації текстів культури, що містять латентну інформацію, і реконструкцію об'єктів минулого, для тривимірної візуалізації та анімації процесів, що характеризують соціокультурні феномени [2; 10].

«Digital Humanities», включаючи різні напрями цифрового опосередкування: від створення баз даних до реконструкції історичних інтер'єрів, 3D-моделювання культурних об'єктів, візуалізації просторово-часових даних тощо дозволяє виявити у рекреаційно-дозвілєвій сфері тенденції й характерні особливості таких форматів їх освоєння – онлайн-екскурсій, реаліті та XR-квестів, цифрових комп'ютерних ігор, невербальних каналів спілкування, цифрового мистецтва (перформанс, NetArt), цифрового культурного спадку (digital art), нових медіа, музейних колекцій, цифрових реконструкцій, віртуальних інсталяцій тощо.

Тобто, цифровізації всіх сфер соціуму, експансія якої ґрунтується на досягненнях попередньої «інформаційної», «комп'ютерної», «електронної» епох формують нову паралельну реальність, що отримує назву «віртуальної».

Одними з популярних віртуальних рекреаційно-дозвілєвих практик є спілкування в «реалі» між незнайомими користувачами, що постають одне одному в тій якості, в якій диктує їх власна фантазія. Таке спілкування звичайно провокується одним із користувачів у спробах самореалізації себе як особи в просторі віртуальної реальності. Причина подібної провокації звичайно криється в неможливості репрезентувати себе в «реалі». Молодь, а останніми роками і представники інших вікових груп, у бажанні спілкування і розваг, пошуку нових каналів самовираження мігрують в Інтернет, де у чатах соціальних мереж «ВКонтакте», «Facebook», «Instagram» задовольняють свої комунікаційні й рекреаційні потреби.

Дещо інший ракурс застосування цифрових технологій в рекреаційно-дозвілєвій сфері, зокрема як інновацій міських парків, представляють М. Кувакіна та Д. Чадова, а Національна асоціація відпочинку та парків США переконана, що 77% батьків вважають, що використання цих технологій на природі мотивує їхніх дітей проводити вільний час на свіжому повітрі [1; 285].

Так до сучасних девайсів належать рекреаційні дрони (безпілотні літальні апарати), лічильники маяків, геоогорожа. За допомогою маяків можна встановити максимально допустиму відстань для прогулянки, також отримати дані про завантаженість рекреаційних зон, і відповідно обрати найкомфортнішу. Геоогорожа як одна з форм системи моніторингу, що підтримується GPS створює віртуальну межу навколо реального місця з обмеженням у 200 метрів й вважається додатковим шаром захисту, який дозволяє батькам подбати про параметри безпеки їхніх дітей.

Одними з найпопулярніших інновацій для відкритих приміщень є лавки на сонячних батареях, оснащених бездротовими зарядними панелями із забезпеченням WI-FI, що дозволяє заряджати спорядження, поки ви релаксуєте. Широко використовуються елементи доповненої реальності у парках і на дитячих майданчиках. Компанія AR Viba, представила ігри для дітей на ігровому майданчику, де дорослий активує гру та сканує маркери доповненої реальності на землі, щоб спрямовувати активність своєї дитини, даючи дитині можливість вільно рухатися і виконувати різноманітні завдання на майданчику.

У деяких парках, як-от у «Тайлер Парк» (США) створено спільноти, повністю пов'язані з цифровою інфраструктурою. Їх функції включають бронювання та планування, картографування для рекреаційних заходів, фінансове управління, рішення для підтримки програмного забезпечення та громадські послуги.

Трансформація характеру праці змінює і ставлення роботодавців до працівників, які починають турбуватися про їх добробут, комфорт та рекреаційне дозвілля, створюючи атмосферу стимулювання появи нових ідей, а відтак зростання і продуктивності праці.

Так, найвідоміші технопарки світу, серед яких «Кремнієва долина» у Сан-Франциско (США), Дослідницький парк «Ідеон» у Швеції, Технопарк «Кампінас» у Бразилії, Парк високих технологій «Бангалор» в Індії, Дослідницький парк «Кіото», які є науково-виробничими комплексами, з метою формування та підтримки середовища для розвитку інноваційних підприємств, розміщують в обов'язковому порядку рекреаційні зони та центри. Ці останні здатні зменшити не лише синдром постійної втомленості, а й емоційного вигорання, і в результаті сприяти підвищенню інтенсивності праці та максимальної віддачі від працівників, забезпечуючи при цьому оптимальне функціонування їхнього організму та фізично-душевну релаксацію. Показовим є те, що діяльність цих закладів спрямована не лише на співробітників компаній, а й членів їхніх сімей та дітей, що покращує

родинний мікроклімат, комунікацію, настрій, і в кінцевому рахунку сприяє досягненню синергійно-рекреаційного ефекту працівника.

В одному лише технопарку «Кремнієва долина» (Silicon Valley) у Сан-Франциско (США) розміщено десять рекреаційних центрів: Сімейний рекреаційний центр «Аппілага», Centennial Recreation Center, Laurelhurst Recreation Cabana Club тощо, де представлені рекреаційні активності: спектр фітнес-тренувань із силовим і кардіо-спрямуваннями, аеробіка, йога, пілатес, водні процедури та групові поїздки на велосипедах, волейбол, баскетбол, пінг-понг тощо. Переважна більшість компаній таких комплексів переформатовує й фірмові простори, створює колаборацію робочої зони з рекреаційно-дозвіллевою, запроваджує елементи ігор, переважно комп'ютерних, в інфраструктуру офісу.

Елементи природи, зокрема величезну стіну з живих рослин, здатних врівноважувати психоемоційний стан та знімати напругу, розміщено в Дніпровському офісі компанії Wix (Україна). До послуг співробітників функціонує релакс-зона зі столом для крікера (настольного футболу) і стендом для ігор в дартс.

Офіс однієї з найбільших українських ІТ-компаній «SoftServe» у Львові нагадує космічний корабель, без окремих кабінетів, де вікна – сонячні батареї. Зняти втому працівникам допомагають кімнати релаксу, йоги та відпочинку. А от Харківський офіс компанії «GlobalLogic» схожий на яскраве містечко. Робочий простір у стилі «open space» і конференц-зала, оформлена за мотивами казки «Аліса в Країні чудес», об'єднують коридори з дорожньою розміткою на підлозі. Перший поверх будівлі прикрашають справжні вуличні ліхтарі, паркові лави і невеликі дерева. Працівники цього креативного рекреаційно-дозвіллевого простору пересуваються на самокатах і роликах, які слугують не тільки засобами переміщення, але і допомагають знімати накопичений стрес.

У казковому рекреаційно-дозвіллевному просторі, де розміщено перегонний трек і реалістичний піратський корабель, на палубі якого розташовуються комп'ютерні столи, опорами для яких є винні діжки, працюють винахідники компанії «Inventionland». Робочі місця співробітників компанії «Google» в м. Цюріх нагадують гігантські вулиці, офіс шведського інтернет-провайдера «Bahnhof» розмістився в бомбосховищі і походить на підземний притулок землян після глобальної катастрофи.

Такі тенденції в перетворенні стандартних робочих просторів на креативні рекреаційно-дозвіллі, де відбувається запровадження елементів гри у культуру праці, які знижують дисциплінарну практику контролю робочого простору, а відтак сприяють появі нових креативних ідей і підвищенню мотивації й продуктивності, отримують назву – «гейміфікація», засвідчуючи ігровий поворот в різних сферах соціуму.

Гейміфікація або ігрофікація активно поширюється не лише у бізнесі, а й у навчанні та освіті, особливо онлайн-форматі, який домінував у навчальному процесі, зважаючи на поширення Covid-19 в останні роки й характеризувався зниженням мотивації учасників освітнього процесу.

Варто зазначити, що метою гейміфікації у цьому процесі є моделювання практичних ситуацій та конкурентних змагань. Гейміфікація як інструмент залучення у навчальний процес є драйвером розвитку «soft skills» (гнучких навичок) та моделі 4К компетенцій (креативність, критичне мислення, кооперація (командна робота) та комунікативні навички), де завдяки наочності вдається визначити можливості, тип мислення, логічні здібності окремого учня, визначити його схильність до певної діяльності, спрямувати подальший розвиток його навичок у потрібне русло.

У гейміфікованому середовищі учасник виявляє справжнього себе, потрапляючи у непередбачувані ситуації. Водночас гра – це задоволення, експеримент та тренування стресостійкості, адже попри поразки, завжди надається шанс почати знову, що з успіхом можна використовувати у вихованні підприємницького духу, де інновації, нестандартне мислення та звичка не здаватися після програшу відіграють ключову роль. Гейміфікована система – це штучно створена, швидше за все зменшена у масштабах модель, яка дає відчуття безпеки та можливість помилятися. Незважаючи на це, емоції залишаються такими ж природними, а це означає, що програються такі ж дії, але без втрат та ризиків.

У грі змінюється повсякденна реальність, її звичне сприйняття й усталені ролі самих учасників. Оскільки гра містить таку базову цінність як певне переключення «зміну обстановки» то, відповідно ігрові форми рекреації та дозвілля у такому сенсі постають затребуваними в освітньому процесі як одні з найкращих способів відпочинку та релаксації. Під час гри знімається психо-емоційне напруження, підвищується стійкість адаптаційних механізмів до емоційних стресів і у результаті покращується пізнавальна діяльність учнів, студентів тощо.

Наостанок, варто підкреслити амбівалентність нових технологій втому числі стосовно розвитку рекреаційно-дозвіллевих практик. Так, з одного боку, вони слугують основою для формування принципово нових й вдосконалення «старих» практик, а з іншого, приховують різні небезпеки, пов'язані із «темною стороною» цифрової революції.

Отже, впровадження інформаційно-комунікативних та цифрових технологій сприяло появи

міждисциплінарного напрямку, що характеризується поєднанням сучасних інформаційних технологій, цифровізації і гуманітарних наук – Цифрової гуманітаристики. Ця остання дозволяє виявити у рекреаційно-дозвілєвій сфері тенденції й характерні особливості нових форматів їх освоєння – онлайн-екскурсій, реаліті та XR-квестів, цифрових комп'ютерних ігор, невербальних каналів спілкування, цифрового мистецтва (перформанс, NetArt), цифрового культурного спадку (digital art), нових медіа, музейних колекцій, цифрових реконструкцій, віртуальних інсталяцій тощо.

Цифровізація сприяє перетворенню стандартних робочих просторів на креативні рекреаційно-дозвілєві, де відбувається запровадження елементів гри у культуру праці, які знижують дисциплінарну практику контролю робочого простору, а відтак сприяють появі нових креативних ідей і підвищенню мотивації й продуктивності працівників, створюючи творчу атмосферу і формуючи креативне співтовариство, засноване на взаємній довірі та повазі й орієнтоване не лише на досягнення успіху у професійній діяльності, а й на задоволення особистих потреб у релаксації, відпочинку, самопрезентації.

Список використаної літератури

1. Кувакина М. В., Чадова Д. В. Современные технологии в жизни инновационного городского парка. *Вопросы студенческой науки*. Вып. № 12 (40), 2019. С. 284–291.
2. Можаяева Г. Digital Humanities: Цифровой поворот в гуманитарных науках. *Гуманитарная информатика*. 2015. Вып. 9. С. 8–23.
3. Рифкин Дж. Третья промышленная революция: Как горизонтальные взаимодействия меняют энергетику, экономику и мир в целом. Москва : Альпина нон-фикшн, 2014. 403 с.
4. Соколова Н. Л. Цифровая культура или культура в цифровую эпоху. *Международный журнал исследований культуры*. № 3, 2012. С. 6–10.
5. Тоффлер Э. Третья волна. Москва : АСТ, 2010. 795 с.
6. Шваб К. Четвертая промышленная революция: пер. с англ. Москва : Изд-во «Э», 2018. 208 с.
7. Шиббер О. О. Рекреаційно-дозвілєві практики у предметному полі культурології. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: зб. матеріал. III Міжнар. наук.-практ. конф.* м. Київ, 16–17 листоп., 2021 р. Ін-т культурології НАМ України. С. 144–147.
8. Эко У. Картонки Минервы / пер. с итал. М. Визеля, А. Миролюбовой. Москва : АСТ, Corpus, 2015. 445 с.
9. Giddens A. Sociology and the Digital Revolution. London School of Economics and Political Science 2015 [<https://www.lse.ac.uk/Events/2015/11/20151110t1830vOT/Sociology-and-the-Digital-Revolution>]
10. Rifkin J. The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era. New York: G. P. Putnam's Sons, 1996. 350 p.

References

1. Kuvakina M. V., Chadova D. V. Modern technologies in the life of an innovative city park. *Questions of student science*. Issue. №12 (40), 2019. S. 284–291.
2. Mozhaeva G. Digital Humanities: The Digital Turn in the Humanities. *Humanities informatics*. 2015. Issue. 9. P. 8–23.
3. Rifkin J. The Third Industrial Revolution: How Horizontal Interactions Are Changing Energy, the Economy, and the World at large. Moscow : Alpina non-fiction, 2014. 403 p.
4. Sokolova N. L. Digital culture or culture in the digital age. *International Journal of Cultural Studies*. № 3, 2012. P. 6–10.
5. Toffler E. The third wave. Moscow: AST, 2010. 795 p.
6. Schwab K. The fourth industrial revolution: trans. with English Moscow: E Publishing House, 2018. 208 p.
7. Shyber O. O. Recreational and leisure practices in the subject field of culturology. *Problems of methodology of modern art history and culturology: coll. material. III International. scientific-practical conf.* Kyiv, November 16–17, 2021. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. Pp. 144–147.
8. Eco U. Cardboard Minerva / lane. with Italian. M. Wiesel, A. Miroljubova. Moscow: AST, Corpus, 2015. 445 p.
9. Giddens A. Sociology and the Digital Revolution. London School of Economics and Political Science 2015 [<https://www.lse.ac.uk/Events/2015/11/20151110t1830vOT/Sociology-and-the-Digital-Revolution>]
10. Rifkin J. The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era. New York: G. P. Putnam's Sons, 1996. 350 p.

RECREATION-DOSVILLEVI PRACTICES IN OPTITS DIGITAL HUMANITARISM

Shyber Oksana – Candidate of Cultural Studies,
senior vkladach of the Department of Event Management and Leisure Industry,
Kiev National University of Culture and Arts

The article *looks into* the expansion of information and communication and digital technologies. This expansion causes radical changes in all spheres of public life, including leisure and recreation. The study *reveals* the essence of recreational and leisure practices in the context of digital humanities; it *analyses* the emergence of new formats in the recreational and leisure sphere – online excursions, reality and XR-quests, digital computer games, non-verbal communication channels, digital art (performance, NetArt), digital cultural heritage (digital art), new media, museum collections, digital reconstructions, virtual installations, etc. The article *gives grounds* to the necessity of using digital technologies as motivating

means in implementing recreational and leisure practices. Considerable attention *is paid* to the work and recreational space's gamification, thus *emphasizing* their mutual interpenetration at the present stage of the society's development.

Key words: recreational and leisure practices, Digital Humanities, gamification, creative space.

UDC 379.8:004.77

RECREATION-DOSVILLEVI PRACTICES IN OPTITS DIGITAL HUMANITARISM

Shyber Oksana – Candidate of Cultural Studies,
senior викладач of the Department of Event Management and Leisure Industry,
Kiev National University of Culture and Arts

The aim to identify the main directions of transformation of recreational and leisure practices in the optics of the Digital Humanities and to find out the peculiarities of their implementation by means of digital technologies.

The research methodology is determined by the need to use for the analysis of recreational and leisure practices in the optics of the Digital Humanities cultural and philosophical approaches that open more effective opportunities for understanding the problem.

The novelty is that for the first time the concept of recreational and leisure practice was conceptually studied in the optics of the Digital Humanities.

Results. Digital humanities allows to identify in the recreational and leisure sphere trends and characteristics of new formats of their development - online tours, reality and XR-quests, digital computer games, non-verbal communication channels, digital art (performance, NetArt), digital cultural heritage. digital art), new media, museum collections, digital reconstructions, virtual installations, etc.

Digitization helps to transform standard workspaces into creative recreational ones, where elements of the game are introduced into the culture of work, which reduce the disciplinary practice of control of the workspace, and thus promote new creative ideas and increase motivation and productivity, creating a creative atmosphere and creative form, based on mutual trust and respect and focused not only on achieving success in professional activities, but also on meeting personal needs for relaxation, recreation, self-presentation.

The practical significance of the work lies in the development of theoretical and methodological principles of the algorithm for the implementation of recreational and leisure practices in the domestic territories, taking into account international experience.

Key words: recreational and leisure practices, digital humanities, gamification, gamification, creative space.

Надійшла до редакції 10.11.2021 р.

УДК 130.2 (043.3)

ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ КВІР-ІДЕНТИЧНОСТІ

Молодіна Альона Олексіївна – аспірантка кафедри культурології
та інформаційних комунікацій,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0003-1791-3474>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.507>
amolodina@dakkim.edu.ua

Стаття присвячена моделюванню методології дослідження квір-феномену на основі теорії ідентичності. Висвітлено компаративне визначення ключових концептів «гендер», «ідентичність» і «квір» у їх конкретно-історичному та семантичному контекстах, розкрито їх репрезентацію в культурній самосвідомості ХХІ ст. з оглядом на специфіку розвитку екранної культури в умовах дигітальних технологій і цифрових медіа. Розглянуто філософсько-культурологічні аспекти концептуалізації квір-ідентичності та її символічну репрезентацію в екранній культурі. Висвітлено процес репрезентації та його рефлексивний (об'єктивістський), інтенціональний та конструктивістський підходи. Акцентовано на методології новітньої квір-теорії, що складалася внаслідок взаємодії між класикою (рефлексивний підхід), постмодерном (інтенціональний підхід) та структуралістським психоаналізом (конструктивістський підхід).

Ключові слова: квір-теорія, квір-ідентичність, перформативність, фемінізм, репрезентація, компаративістика, фантазм.

Постановка проблеми, її актуальність. Квір-ідентичність нині є однією з актуальних та обговорюваних проблем філософії, культурології, філософської антропології, психоаналізу, медіа-теорії. Обраний нами *онтологічний вимір актуальності* квір-ідентичності в аспекті філософії і теорії культури полягає у тому, що на основі діалогічного поєднання *структуралізму та пост-структуралістського аналізу, фемінізму та постфеміністичного дискурсу з критичною (постлаканівською) теорією психоаналітичного аналізу влади та гегемонії, з медіа-теорією та етикою Іншого при опорі на класичні*

концепти (історизм, феноменологію, герменевтику, семіотику) репрезентуємо *три великі шляхи розвитку гуманітарної думки modernity*: власне *модерн* (класична позитивна діалектика гегельянства та марксизму, *класична позитивна метафізика присутності* гайдегеріанства, негативна онтологія феноменології та лаканівського психоаналізу, філософія діалогу як онтологія Іншого), *постмодерн* (негативно-діалектична онтологія постструктуралізму та деконструктивізму) й *неомодерн* (постлаканивська онтологія виключення – «надлишку»/«нестачі» – і критична теорія, зокрема, *Люблянської, Монреальської та школи «Еколь Нормаль»*).

Зазначені *онтологічні програми* (модерн, постмодерн, неомодерн) відповідають *трьом хвилям розвитку фемінізму* (марксистській, екзистенціалістській, соціально-радикальній) та надають концептуальну базу для об'єктивного компаративного визначення ключових концептів «гендер», «ідентичність» і «квір» у їх конкретно-історичному та семантичному контекстах, а також для розкриття їх *репрезентації в культурній самосвідомості XXI ст. з огляду на специфіку розвитку екранної культури* в умовах дигітальних технологій і цифрових медіа. Ядром поліфонічного методологічного контексту аналізу теми постає *квір-теорія*, якій симетрично на базі компаративістики протиставлена *квір-критика*.

Останні дослідження та публікації. Здійснюючи критичний аналіз літератури з нашого питання, будемо рухатися від загальних фундаментальних досліджень ідентичності філософсько-антропологічного спрямування (модерн) через *квір-теорію* (постмодерн), включаючи дотичні до неї фемінізм та постструктуралізм, до *квір-критики* (неомодерн), включаючи психоаналіз екранної культури. Еволюція проблеми ідентичності від появи перших зачатків теоретичних форм поняття як філософемі до ідентичності як концептуалізованої категорії простежується в роботах західних мислителів: Ж. Лакана [12], П. Бергера [2], Т. Лукмана [2], а також у роботах російського дослідника І. Кона [11]. Перехід від монологічного підходу в осмисленні ідентичності як гомогенного утворення до діалогічного підходу в рамках кроскультурності, транскультури, глоболокалізму, універсального діалогу здійснюють українські дослідники: П. Герчанівська [4], Ж. Денисюк [5], В. Личковах [13], Є. Більченко [3]. Вивченню поняття гендерної ідентичності окремо присвячено праці зарубіжних дослідників переважного постмодерністського дискурсу: Дж. Батлер [1], Ю. Крістєвої, Л. Іригарей [9], Т. де Лауретіс [26], які здійснили значний внесок у розробку проблем номадизму, перформативності, маргінальності, символічного насилля, травми та фемінної природи ризому. Серед українських дослідників, що торкалися цієї проблеми, можна згадати І. Жеребкіну (психоаналітичний вимір) [7], Т. Журженко (політологічний аспект) [8], О. Кісь (історико-антропологічний аналіз) [10], М. Петрушкевич (культурологічні підходи) [15].

Щодо ранніх досліджень *квір-теорії*, то вони зосереджувались на двох основних концепціях: «дискурс» та «перформативність» М. Фуко [21]. *Дискурс* означає контекст обговорення події, що є комунікативною за своєю природою, тобто народжується із знаку фантазму як коду бажання. *Перформативність* передбачає домінуючу символічну репрезентацію над самою подією, знаку над значенням: реальна травма подається через уявний сценарій як медіа-вистава. Продовжуючи рефлексії М. Фуко, Дж. Батлер, стверджує, що «гендер» є «перформативним» за самою своєю суттю [1]: гендерна ідентичність конструюється і *стверджує себе в самому акті вистави*, а не виражає якусь внутрішню інтенцію («хору» за Ю. Крістєвою [25]), що передує говорінню і вказує на сутність явища. Те, що зазвичай маємо на увазі під «реальними» жінками, є, в свою чергу, *результат впливу екранних (уявних) образів жінок*. І. Жеребкіна аналізує *квір* на основі соціальної критики у рамках постлаканизму [7]. Критика перформативного гендерного дискурсу у постмодерні та глобальній цифровій культурі, що йде йому на зміну, змушує звернути увагу на ідею *ремедіації*, що виражає залежність контенту ідентичності від медіа як засобів його репрезентації, зокрема, С. Холл у своїх роботах визначає мову медіа як соціальну складову культурно-символічного обміну на колективному та індивідуального рівнях інтерактивних актів [23]. Конструктивізм як основа школи семіотичного структурного аналізу повідомлень у *cultural studies* має велике значення, виконуючи роль проміжного напрямку осмислення комунікації між чистим позитивізмом метафізики модерну і чистою феноменологією постмодерну. В основі конструктивістського фундаменталізму лежать ідеї А. Шуца, П. Бергера і Т. Лукмана, І. Гофмана, Г. Гарфінкеля, які звертали увагу, передусім, не на макрорівень соціального життя, а на символічну взаємодію людей у конкретних ситуаціях і на ті значення (смыслові світи), які організують їхню повсякденність, фантазми, фобії та архетипи мислення. Услід за Бірмінгемською школою, але у феміністичному контексті, В. Суковата, аналізуючи сучасну масову культуру з позиції психоаналізу, висуває положення про «найбільш поширені комплекси сучасної культури»: «фобія Іншого» та «ідеальний герой» [17; 277–285].

Мета статті – концептуалізація поняття *квір-ідентичності* та її символічної репрезентації в екранній культурі на основі міждисциплінарного синтезу сучасних філософсько-культурологічних студій з академічною філософською класикою та неомодерними *cultural and social studies*.

Виклад матеріалу дослідження. Дискурс – феномен, у формі якого відтворює себе сучасна влада як символічна гегемонія, характеризується складністю перезавантаження у спрощених мовних структурах. Легітимований парадокс, закладений в трансгресію дискурсу як влади і влади як дискурсу, полягає у тому, що дискурс є методом реалізації влади і одночасно методом її порушення, через який влада знову себе відтворює під виглядом бунту проти себе ж. Таким чином, із точки зору лаканізму, формується «зшита» (зв'язана сукупністю клішованих наративів, центрованих навколо панівного повідомлення – бажаного означника) мова гегемонії, вакуум у якій у вигляді надлишку (нестачі, зяяння, виключення, семіотичного збою, медіа-вірусу) номінується, тобто сигніфікується певним іменем, легітимується, у результаті чого опозиційна інтенція входить до складу влади в якості «договірного значення», апропрійованої опозиції.

Характерною рисою дискурсу як мережі (ризому), що відростає з будь-якого сегменту відтину, відтворюючи себе за рахунок ритуального (показного) заперечення, є *перформативність* – стилізація себе владою під контркультуру, так само, як і показна театралізація будь-якого життєвого феномену, що, будучи пропущеним через символічні означники у шоу-цензурі нових медіа, починає виконувати роль уявного сценарію. В умовах перформативності панує абсолютна інформаційна прозорість так званої «*постправди*» – розчинення повідомлення у плюралістичному контексті, внаслідок якого факт не приховується, але його правдиве розуміння ускладнюється під тиском релятивних інтерпретацій.

Перформативність дискурсу стосується будь-яких феноменів постмодерну, включаючи *гендер та гендерну ідентичність*. Поза *символічної репрезентації* Уявного виявляємося взагалі не здатними визначити, що таке «жінка». Центральним моментом у парадигмі означуваного постала теза про так звані «*комунікативні події*» – сконструйованість смислів подій за допомогою означників, включаючи фільмічні й дигітальні знаки. Якщо зображення жінок більше не розглядаються як прості відображення «реальних» жінок, це означає, що необхідно зосередитися на тому, як символічні репрезентації конструюють гендер і, зокрема, аналізувати цей процес у візуальній культурі, через портал екрану як банеру ідеології, гегемонії, влади.

У рамках семіотичного бачення «репрезентація» буквально означає, що *щось одне (означник) означає щось інше (означуване)*. Подія, що відбулася, обростає «*подієвою комунікативністю*», але комунікація може не змінювати *сам акт відбування події*: вона може лише *викривляти* її, змушуючи подію як Реальне грати роль самої себе у царстві Уявного через перекодування за допомогою Символічного («постправди»). Використання мови, потоку знаків, як способу абсолютного створення події «з нуля» в якості медіа-вистави, коли сам факт народжується як симулякр, знак бажання, фантазм («чиста подія», «комунікативна подієвість»), – з говоріння про нього, найчастіше, має місце у медіа. У найширшому значенні наділення сенсом життєсвіту, в якому живе людина, відбувається не через сам сенс, а через засіб його передачі («*media is a message*» у М. Маклюєна [26]), який зміщує травму з базового соціального розриву в чистий культуралізм.

У сучасній філософії та культурології існує комплексна категорія, що відповідає за неконтрольований мімесис, – це поняття «*гіперреалізму симуляції*», «*екстазу комунікації*», або «*фасцинації*» [22; 130-131], коли реальне і віртуальне, оригінал і копія, знак і значення, дійсне та уявне, тілесне та цифрове, річ та ім'я зміщуються у темпоральності настільки, що відрізнити комунікативну («чисту») подію як копію від подієвої комунікації як оригіналу, істину від хибі, факт від дискурсу в контексті «постправди» стає неймовірно складним завданням: постмодерн як ризома накладає шов за швом (як «відкритий», так і «закритий») на мережу ланцюгів символічних інтеракцій, де семіотичне начало – автономне, воно само народжує смисли і не передбачає класичних синхронічних означуваних, переходячи від пустоти знаку до повноти значення за парадигмою динаміки капіталу та інформації. Віднині у морфології знаку не має значення *інтерпретант* (прагматичне начало) – той, хто говорить, – та *референт* (семантичне начало) – денотат, означуване, предмет говоріння, буття. *Саме буття стає дискурсом мовлення*. Дискурс набуває самостійної сили, синтактика творить все, постійно перемикаючи та примножуючи культурні означники через багаторазові кодування. Жестом дискурсу як інтердискурсивності є деконструкція як розрив між означниками та означуваними, розділених темпоральним потоком, у якому втрачаються онтологічні виточки, *вони просто перестають мати значення*.

На думку С. Холла, репрезентація також залежить від ефективності конструювання низки *відповідностей* між «понятійними картами» людей і знаковими системами, впорядкованими в тих чи інших мовах і культурах [23; 257]. У Ю. Лотмана подібний феномен має назву «*семіотичного перекладу*» (з однієї мови культури на іншу) [14], який набагато перевищує простий лінгвістичний переклад тим, що відбувається не лише знакова, але й *сюжетна, композиційна, ментальна, світоглядна, семантична, образна, символічна трансформація однієї культури в іншу*, – *діалог культур*. Семіотичний переклад сприяє адаптації семантичних полів відправника та отримувача інформації, донора та реципієнта.

Класичний процес репрезентації включає в себе *взаємозв'язок «речей», «понять» і «знаків»*, і ці три елементи репрезентації є вирішальними у виробництві значень: у семіотиці Ч. Пірса мова йде про *триєдність референта (речі), інтепретанта (поняття) та репрезентанта (знаку) в «трикутнику» семіозису* [16], який порушено у постмодерні. Відносини між поняттями і знаками зафіксовані в кодах, що стабілізують значення в рамках тієї чи іншої мови. Цей стійкий комплекс кодування інформації є результатом практики онтологічно адекватної сигніфікації, тобто виробництва значень, які надають речам певний сенс і містять у собі відкладення самої речі, пропущеної через свідомість та позасвідоме суб'єкта. Класична сигніфікація є втіленням позитивізму модерну й втілює *рефлексивний (об'єктивістський) підхід*.

Деконструкція тріади семіотики, прагматики та синтактики (річ, поняття, знак) знаменує собою перехід до феноменології постмодерну, виявом якої є *інтенціональний підхід*. З точки зору останнього рефлексія як вияв наївного об'єктивізму некритично передбачає, що зміст знаходиться в самих об'єктах, і думки індивіда, подібно до дзеркала, адекватно відбивають істинні значення речей як уже існуючі в світі, імена при цьому не відіграють жодної ролі. Іntenціональний (феноменологічний) підхід абсолютизує наміри і унікальність учасників комунікації, у свідомості яких (Уявному) предмети розкривають свій смисл самостійно, без відсилки до самих предметів (феноменологічна редукція). Третій, *конструктивістський, підхід* як проміжний напрям осмислення комунікації між класичним модерном та некласичним постмодерном пов'язаний з пізнанням публічного, соціального характеру мови, де речі, поняття і знаки *одночасно зберігають відмінність і тотожність*. Чим більше тотожності – тим більше модерну в рефлексії комунікації. Чим більше відмінності, – тим більше постмодерну. Йому і віддає перевагу С. Холл. Семіозис у медіа рухається від онтології до самого себе, дедалі більшого значення надаючи не Логосу, а Письму, не значенням, а знакам, не тотожності, а відмінності (Differ Ance). Згідно конструктивізму, люди не повинні плутати матеріальний світ, в якому існують речі й індивіди, з символічними практиками та процесами, за допомогою яких здійснюються репрезентація, значення і мова. Відповідальною за смислотворчість виявляється будь-яка знакова система, що використовується для репрезентації людських понять. «Репрезентація – це певна практика, вид «роботи», який задіює матеріальні об'єкти і ефекти. Але значення залежать не від матеріальної якості знаків, але від їх символічної функції» [23; 257].

Мірою посилення символізації акт репрезентації набуває маніпулятивних рис: він перетворюється на жест моделювання уявного образу (іміджу) за допомогою Символічного на основі роботи з нашими фантазмами як із Реальним. Реклама та брендинг подають довільно сформовану фантазмичну реальність, щодо якої здійснюємо *позасвідому інтерпеляцію, «сліпе» входження в гегемонію* (дискурс влади, екран, банер) шляхом непомічання (banner blindness). У контексті гендерної ідентичності символічне розуміння репрезентації має ряд важливих наслідків. Як зауважує Т. де Лауретіс, індивіду слід лише обрати відповідну модель сигніфікації з власним контентом [26; 32]. Гендерні репрезентації не тільки в рекламі, а й в усіх інших сферах соціально значущого інформаційного простору та екранної культури, впливають на гендерну ідентифікацію отримувача повідомлення незалежно від відповідності засвоєного ним повідомлення «гендерному ідеалу» даного соціуму чи самості суб'єкта: мова йде про *синдром зачарування гіперреальністю* у віртуальній комунікації екстатичного, психоделічного характеру – *фасцинацію*.

Репрезентація взагалі не може бути точним відображенням певного усталеного абстрактного суспільного стереотипу: вона нерозривно пов'язана з інтерпретацією з боку референтного оточення суб'єкта, яке складається з численних партикулярних груп та субкультур, що беруть активну участь у конструюванні значень, одночасно релятивуючи їх. Іншими словами, будь-яка гендерна репрезентація активізує процес відбору, структурування і формування значень, наділення їх новими смисловими варіаціями за допомогою знаків Символічного (екрану). Взаємодія процесів конструювання та інтерпретації гендеру при активній участі реципієнта призводить до виробництва нових значень, і таким чином здійснюється безперервне конструювання гендерної ідентичності як на індивідуальному чи груповому рівні, так і в масштабах всього соціуму.

На перший погляд може здатися, що конструктивізміві слід зупинитися на постмодерній (інтенціональній) трактовці репрезентації, у межах якої пусті знаки породжують пусті значення, симулякри активізують смисли, Символічне визначає Уявне, яке сприймається як Реальне. Утім, більш докладний екскурс у *структурний психоаналіз* культури допомагає зрозуміти *обмеженість феноменологічного підходу*: віртуальність перестає тлумачитися як чисто уявна ілюзорна реальність (*фантазія*), але постає феноменом особливого роду дійсності (фантазму), який відображає реальність, глибшу за факти: приховані позасвідомі втрати, травми та нестачі розколотого суб'єкта. У рамках фантазму Символічне не породжує Уявне, що відіграє роль Реального, а навпаки: Символічне і є Реальним, воно змушує Реальне відігравати роль Уявного. У «Тлумаченні сновидінь» З. Фройд характеризував фантазм як результат дії «фундаментальних» законів «зміщення» (*displacement*) і «згушення» (*condensation*) [20; 514], пов'язаних з опосередкованим процесом задоволення бажань –

сублімацією. Неофрейдист Ж. Лакан, своєю чергою, переніс класичні психоаналітичні біологічні категорії на ґрунт лінгвістики, замінивши сублімацію як опосередковане задоволення сексуальних бажань шляхом їх перенесення в культуру заміщенням культурою (мовою) вакууму, утвореного в результаті втрати цих позасвідомих, але мовних за структурою бажань, визначивши ті ж самі механізми як семіотичні прийоми метонімії (синтагми) й метафори (парадигми). В результаті «лінгвістичного повороту» з'явилася можливість розглядати стать, у тому числі соціальну стать (гендер), як продукт мовної діяльності, мінливий результат безперервної роботи мови культури з виробництва уявних смислів, що компенсують вакуум Реального (заяння) через Символічне (за допомогою «зшивки»), одночасно утримуючи його реальність. Суть аналізу в цій ситуації зводиться до спроби виявити глибинні джерела і хід розвитку тих метафор і метонімії, які і формують символічне поле гендерних ідентичностей.

Методологія новітньої квір-теорії складалася поступово, внаслідок взаємодії між класикою (рефлексивний підхід), постмодерном (інтенціональний підхід) та структуралістським психоаналізом (конструктивістський підхід). До 70-х рр. XX ст. на ґрунті кризи «другої хвилі» фемінізму як руху за гендерний універсалізм (егалітаризм) розвивалися постмодерні «гей-лесбі-дослідження», які висували думку, що між гомо- і гетеросексуальністю немає «китайської стіни», що ми самі створюємо її, втілюючи у відповідних категоріях. Квір-теорія тісно пов'язана з Gay- і Lesbian-Studies в США і Європі, їх легітимацією як академічної дисципліни і практичним втіленням в літературних, художніх і театральних дискурсах. У 1970-80-х рр. головною турботою «лесбігейвських» теоретиків було визначення своєї ідентичності: хто ми такі, в чому полягає наша сутність, якщо вона взагалі існує, або: чим хочемо і повинні стати? [11]. Відтак, почалося гостре розходження між марксистськими прибічниками гендерного універсалізму «другої хвилі» фемінізму та постмодерними адептами гендерного партикуляризму «третьої хвилі», між етикою спільності (солідарності) та естетикою відмінностей (ідентичностей).

Радикалізація теорії гендеру в подальшому розвитку неоліберального фемінізму «третьої» (постмодерної) хвилі 1980–1990-х роках призвела до ідеї *множинності гендерів*. Філософською основою цієї теорії слугували ідеї *постструктуралізму* з їхньою зацікавленістю у будь-чому маргінальному, неструктурованому, хаотичному, прикордонному та з властивим їм переконанням у методологічній цінності проліферації. Методологічним підґрунтям для руйнації традиційної дихотомії (маскулінність/фемінність) гендерної системи стала концепція *деконструктивізму* (дерріданства, рортіанства) та її головний метод – *деконструкція* – розбірка та збірка тексту на сюжетному, композиційному, образному та світоглядному рівні усіх позицій у бік «вивороту структури», що раніше вважався «обсценним» («непристойним») началом – прихованим за «сценою» «дзеркалом», відображенням, метафорою, дистанціюванням внаслідок сублімації в дисциплінарному суспільстві. Мірою трансгресії постмодерну, вже за теорією гендерного конструювання, гендер розуміли як результат взаємодії соціально-культурного та тілесного чинників, також припускали існування не лише двох гендерів, але й багатьох інших, більше того: *межа між статтю та гендером поступово почала затиратися*. Наразі ця межа зникає повністю, стать як Реальне і гендер як Уявне визнаються однаково культурно (символічно) зумовленими, артикулюється їх соціально детермінована множинність.

Усвідомлення того факту, що гендерна ідентичність конструюється не окремо від расової, етнічної, класової, національної ідентичності, а є їхньою складовою частиною, поставило під сумнів твердження, що така ідентичність формується винятково на основі сексуальних відмінностей. *Культуралізм* як контекст моделювання гендеру стає дедалі сильнішим чинником в його інтерпретації. Наприклад, серед культурних наративів, які візуалізують ідею маскулінної ідентичності через твердження «сексуальної» сили гегемонії, можна виділити три основні напрямки: а) «гетеросексуальний», традиційний, сюжет, що розвивається в хронотопі стосунків чоловіка і жінки, де чоловік грає домінуючу роль, стверджуючи тим самим свою «чоловічу» ідентичність; б) «гомосексуальний» сюжет, що зв'язує, в цьому випадку, маскулінність з емоціями сорому і ненависті за своє «фемінізоване тіло»; в) «транссексуальний» сюжет, який розробляє ідею «третього» гендеру чоловіків, чиє бажання і тип поведінки не можна структурувати в категоріях біполярної конструкції. Р. Ханке говорить про те, що гендерні репрезентації використовуються в кінематографі, вказуючи, що традиційні фільми були ефективно застосовані, щоб просувати образи патерналістської гегемонії [24; 183-201].

Транссексуальний сюжет, тобто вивчення «чоловічого» через форми альтернативного («квір») бажання, увійшов в науковий дискурс квір-теорії порівняно недавно. Принциповим виступило для квір-теорії твердження про те, що символічні репрезентації маскулінності, які розвиваються поза бінарних гетеросексуальних наративів, не можуть аналізуватися виключно в площині домінації / підпорядкування, норми / ганьби, оскільки гомосексуальність (як і будь-яка інша сексуальність) є *трирівневим комплексом*, що складається з: 1) гендерної ідентичності; 2) гендерної поведінки, 3) вибору сексуального об'єкта. Виходячи з вищесказаного, структура сексуальності включає в себе сексуальну суб'єктивність,

репрезентацію сексуальності і її мову, зміст сексуальності – завжди «більший, ніж стать», – і саму сексуальність [19; 71-73].

Сучасній масовій культурі притаманні, з точки зору квір-теорії ідентичності, наступні положення. Перше – «*фобія Іншого*» – є одним із найбільш поширених комплексів маскулінності; ця фобія не пов'язана зі страхом кастрації; вона – нарцистична й символічна; це – нездатність атомарного індивіда («комп'ютерного генія») вступити в реальну емоційну і сексуальну комунікацію з Іншим, що вимагає душевного «оголення» (мовою лаканізму, злиття нестач у Реальному поза панівними символічними означниками). Інакше кажучи, це – страх визнання себе подібним Іншому за травмованістю, визнання якостей Іншого в собі і, навпаки, якостей себе в Іншому, визнання своєї нестачі як його нестачі, а його нестачі – як своєї, порівняння ваших нестач й усвідомлення себе на підставі усвідомлення чужої травми, прийняття на себе відповідальності за власні почуття і потреби, що демонструє необхідність виходу з «дитячого нарцисизму». Друге положення – чоловічий «*ідеальний герой*» – завжди неврастенік (яскравий приклад: кінофільм «Троє» А. Мелікян 2020 р., що майже дублює архетип картини «Осінній марафон» Г. Данелії, 1979 р.), а істерія – найбільш характерна замісна реакція саме «чоловічої» (а не «жіночої», за З. Фройдом) культури; вона може виражатися в широкому спектрі вчинків, маскується маскулінністю, що інтерпретує перверзії як «героїчні» або «істинно чоловічі» вчинки, виражені начебто: у вияві впертості; в підвищеній вимогливості і критичності; в уникненні відповідальності; в нездатності вибачатися і визнавати свої помилки; в небажанні визнавати заслуги і гідності гендерного Іншого; в заняттях екстремальними видами спорту; в демонстративній грубості та агресії; чоловіча істерія – це страх егоцентрика втратити контроль над світом, в якому центром і єдиним суб'єктом може бути тільки він» [18; 45-47].

За критерієм концептуалізації і репрезентації поняття квір-ідентичності *загальний процес еволюції квір-теорії* у контексті динаміки «*хвиль фемінізму*», попри притаманні для квір децентрацію, фрагментарність, розсіяність та еkleктичність, можна методологічно розділити на два етапи: *есенціалістський* та *постмодерністський*. *Есенціалістський етап* (класичний, модерний, структуралістський, фундаменталістичний, конструктивістський, фрейдомарксистський) притаманний для «*другої хвилі*» фемінізму. Для даного етапу характерні установки на: гендерний універсалізм та егалітаризм (рівність прав і свобод представників чоловічої та жіночої статей у політиці, праці, освіті, майні тощо); розрізнення статі як базової біологічної конструкції, що не піддається обговоренню, та гендеру як продукту комунікації, дискурсу, Символічного; інерція бінарного поділу гендерів на чоловічий та жіночий за аналогом статей, але з врахуванням впливу соціокультурного чиннику; розв'язання проблеми гендеру поза іншими культурними питаннями ідентичності: етнічним, національним, расовим тощо. Цей період репрезентує поміркована група феміністичних дослідників – прибічників марксизму, фрейдизму, класичного екзистенціалізму. *Постмодерністський етап* (деконструктивістський, постструктуралістський, символічно-інтераціоналістський) притаманний для «*третьої хвилі*» фемінізму. На даному етапі універсалістичні установки феміністичного фрейдомарксизму зазнають кардинальної трансформації, а саме: гендерний універсалізм (рівність, егалітарність) починає тлумачитися як процес маскулінізації жінки, який підтверджує зверхність довічних патріархатних структур у культурі, звідси – перехід від риторики тотожності до риторики відмінностей (аж до реваншизму жіноцтва над чоловіками у політиці «протекціонізму» щодо «пригнічених» – Чужих – та в практиках апріорних «привілеїв»); у загальному потоці ризому змішуються категорії біологічного і соціокультурного, Реального і Символічного, природи і суспільства, онтологічного і онтичного, буття і свідомості, оригіналу і копії, знаку та значення, події та комунікації, факту і дискурсу, внаслідок чого розрізнення гендеру як символічної соціальної ролі та статі як величини біологічного походження втрачає сенс (соціокультурно і знаково обумовленою визнається не лише гендер, але й сама стать); замість бінарності статей-гендерів з'являється плюралізм розсіаних одне в одному статей-гендерів, що формуються у процесі символічної комунікації; відбувається включення гендерної проблематики у широкий культурний контекст політики будь-яких ідентичностей, особливо маргінальних (мігранти, біженці, BLM-тренд). Цей період репрезентує радикальна група феміністок, яка у свій час складала маргіналізований прошарок у «*другій хвилі*» і не мала в ній достатнього голосу.

Висновки. За критерієм концептуалізації і репрезентації поняття квір-ідентичності в нашому дослідженні методологічно розділили на два етапи: *есенціалістський* та *постмодерністський*.

Спільною рисою обох етапів є розуміння гендеру як уявної ідентичності, що створюється символічною гегемонією та навіюється людині владою на основі гри з її позасвідомим як Реальним: в обох випадках мова йде про патріархальну, дисциплінарну, директивну владу Батька (чоловіка) як Великого Іншого, і лише критики квір-теорії (неофрейдисти, постлаканисти, традиціоналісти) такою самою владною маніпуляцією, але вже нової, глобально-цифрової мультикультурної капіталістичної

гегемонії, вважають також і квір-ідентичність як результат переходу бажання у фантазм, яким управляють фінансові еліти і який приписується людині всупереч її волі, якщо суб'єкт має, наприклад, природну гетеро-, а не гомосексуальну орієнтацію.

Як переважно постмодерна за хронотопом та змістом категорія, квір-ідентичність, будучи внутрішньо парадоксальним феноменом, будується на амбівалентному розмежуванні-зближенні понять *статі, гендеру та сексуальності*, яких існує нескінченна кількість і які однаковою мірою визначаються контекстом культури (Символічним), вони можуть відповідати внутрішній природі людини, а можуть бути наслідком дії маніпулятивних механізмів символічної репрезентації у глобальному мультикультурному цифровому світі.

Список використаної літератури

1. Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собрания / пер. с англ. Д. Кралечкина. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. 248 с.
2. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / пер. с англ. Е. Руткевич. Москва : Academia-Центр; Медиум, 1995. 323 с.
3. Більченко С. В. Суб'єкт. Символічне. Розрив. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
4. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ-ХХІ ст. Київ : НАКККіМ, 2017. 378 с.
5. Денисюк Ж. З. Віртуальність масової культури як поле конструювання уявних ідентичностей. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 1. С. 8-12. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2016_1_4
6. Денисюк Ж. З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації. Київ : НАКККіМ, 2016. 223 с.
7. Жеребкіна И. А. Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии. СПб. : Алетейя, 2007. 319 с.
8. Журженко Т. Ю. Гендерные рынки Украины: политическая экономия национального строительства (*Gendered Markets of Ukraine: political economy of nation building*). Вильнюс : ЕГУ, 2008. 256 с.
9. Иригарей Л. Этика полового различия. Москва : Художественный журнал, 2004. 182 с.
10. Кись О. Р. Жінка в традиційній українській культурі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2012. 287 с.
11. Кон И. С. Лунный свет на заре: лики и маски однополой любви. Москва : Олимп, 1998. 496 с.
12. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / пер. с фр. А. К. Черноглазова. Москва : Гнозис, 1995. 192 с.
13. Личкова В. А. Етнокультурологія. Репрезентації етнокультури в мистецтві та художній літературі (ХХ – початок ХХІ століття). Київ : НАКККіМ, 2018. 255 с.
14. Лотман Ю. М. Семиосфера; Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; *Статьи; Исследования; Заметки*. СПб. : «Искусство-СПБ», 2004. 704 с.
15. Петрушкевич М. С. Релігійна комунікація у контексті масової культури. Острог : Вид-во нац. ун-ту «Острозька академія», 2018. 408 с.
16. Пирс Ч. Начала прагматизма / пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. СПб. : Лаборатория метафизических исследований философ. ф-та СПбГУ; Алетейя, 2000. 352 с.
17. Суковатая В. Агенты Малдер и Купер против Джоди Фостер: Фобия Другого как мужская истерия. *Гендерные исследования*. 2003. № 9. С. 277–285.
18. Суковатая В. Фобия «Другого» как «мужская истерия» в репрезентации гендера и сексуальности в кино. *Гендерные исследования*. 1999. № 10. С. 45-47.
19. Суковатая В. А. Маскулинность и квір-ідентичність в литературных и академических практиках России и США: политики репрезентации. *«Мужское» в традиционном и современном обществе*. Москва : Лабиринт, 2003. С. 71-73.
20. Фрейд З. О сновидении / пер. с нем. Г. В. Барышникова. *Фрейд З. Толкование сновидений*. Минск : Харвест, 2004. С. 487-532.
21. Фуко М. Порядок дискурса / пер. с франц. С. Табачниковой. *Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*. Москва : Касталь, 1996. 448 с.
22. Baudrillard J. Ecstasy of Communication. The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Port Townsend: Bay Press, 1983. P. 126–133.
23. Hall S. The spectacle of the «other». Representation: cultural representations and signifying practices. London: Sage publ., The Open University, 1997. P. 223-290.
24. Hanke R. Theoring Masculinity With/In the Media. *Communication Theory*. 1998. Vol 8. Issue 2. P. 183–201.
25. Kristeva J. La revolution du langage poetique. Paris : Seuil, 1974. 645 p.
26. Lauretis T. de. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington : Indiana University Press, 1984. 220 p.
27. McLuhan M. The Medium is the Massage. URL: <http://www.mcluhan.ru/the-medium-is-the-massage/>(дата звернення: 06.10.2021).

References

1. Batler Dzh. Zametki k performativnoj teorii sobraniya / per. s angl. D. Kralechkina. Moskva : Ad Marginem Press, 2018. 248 p.
2. Berger P., Lukman T. Sotsialnoe konstruirovaniye realnosti. Traktat po sotsiologii znaniya / per. s angl. Ye. Rutkevich. Moskva : Academia-Tsentri; Medium, 1995. 323 s.
3. Bilchenko Y. V. Subiekt. Symvolichne. Rozryv. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2020. 304 s.
4. Herchanivska P. E. Kultura v paradyhmakh XX-XXI st. Kyiv : NAKKKiM, 2017. 378 s.
5. Denysiuk Zh. Z. Virtualnist masovoi kultury yak pole konstruiuvannya uivnykh identychnosti. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2016. № 1. S. 8-12 [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2016_1_4
6. Denysiuk Zh. Z. Masova kultura i natsionalno-kulturna identychnist v dobu hlobalizatsii. Kyiv : NAKKKiM, 2016. 223 s.
7. Zherebkina I.A. Sub'ektivnost' i gender: gendernaya teoriya sub"ekta v sovremennoj filosofskoj antropologii. Spb. : Aletejya, 2007. 319 p.
8. Zhurzhenko T. Yu. Gendernye rynki ukrainy: politicheskaya ekonomiya natsionalnogo stroitelstva (Gendered Markets of Ukraine: political economy of nation building). Vilnyus : YeGU, 2008. 256 s.
9. Irigarey L. Etika polovogo razlichiya. Moskva : Khudozhestvennyy zhurnal, 2004. 182 s.
10. Kis O. R. Zhinka v tradytsiinii ukrainskii kulturi druhoi polovyny KhIKh – pochatku KhKh st. Lviv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2012. 287 s.
11. Kon I. S. Lunnyj svet na zare: liki i maski odnopoloj lyubvi. Moskva : Olimp, 1998. 496 p.
12. Lakan Zh. Funktsiya i pole rechi i yazyka v psikhooanalize / per. s fr. A. K. Chernoglazova. Moskva : Gnozis, 1995. 192 s.
13. Lychkovakh V. A. Etnokulturohrafiiya. Rerezentatsii etnokultury v mystetstvi ta khudozhnii literaturi (XX – pochatok XXI stolittia). Kyiv : NAKKKiM, 2018. 255 s.
14. Lotman YU. M. Semiosfera; Kul'tura i vzryv ; Vnutri myslyashchikh mirov ; Stat'i ; Issledovaniya ; Zametki. SPb. : «Iskusstvo-SPB», 2004. 704 p.
15. Petrushkevych M. S. Relihiina komunikatsiia u konteksti masovoi kultury. Ostroh: Vyd-vo nats. un-tu «Ostrozka akademiiia», 2018. 408 s.
16. Pirs C. H. Nachala pragmatizma / per. s angl. V. V. Kiryushchenko, M. V. Kolopotina. SPb.: Laboratoriya metafizicheskikh issledovaniy filosofskogo fakul'teta SPBGU; Aletejya, 2000. 352 p.
17. Sukovataya V. Agenty Malder i Kuper protiv Dzhodi Foster: Fobiya Drugogo kak muzhskaya isteriya. *Gendernye issledovaniya*. 2003. № 9. S. 277–285.
18. Sukovataya V. Fobiya «Drugogo» kak «muzhskaya isteriya» v reprezentatsii gendera i seksual'nosti v kino. *Gendernye issledovaniya*. 1999. № 10. P. 45-47.
19. Sukovataya V.A. Maskulinnost' i kvir-identichnost' v literaturnykh i akademicheskikh praktikakh Rossii i SSA: politiki reprezentatsii. «MuzhskoE» v traditsionnom i sovremennom obshchestve. Moskva : Labirint, 2003. P. 71-73.
20. Frejd Z. O snovidenii / per. s nem. G. V. Baryshnikova. Frejd Z. Tolkovanie snovidenij. Minsk : Kharvest, 2004. P. 487-532.
21. Fuko M. Poryadok diskursa / per. s franc. C. Tabachnikovoj. Fuko M. Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. *Raboty raznykh let*. Moskva : Kastal', 1996. 448 p.
22. Baudrillard J. Ecstasy of Communication. The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Port Townsend: Bay Press, 1983. P. 126–133.
23. Hall S. The spectacle of the «other». Representation: cultural representations and signifying practices. London: Sage publ., The Open University, 1997. P. 223-290.
24. Hanke R. Theoring Masculinity With/In the Media. *Communication Theory*. 1998. Vol 8. Issue 2. P. 183–201.
25. Kristeva J. La revolution du langage poetique. Paris : Seuil, 1974. 645 p.
26. Lauretis T. de. Alice Doesn's: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington : Indiana University Press, 1984. 220 p.
27. McLuhan M. The Medium is the Massage. URL: <http://www.mcluhan.ru/the-medium-is-the-massage/>

PHILOSOPHICAL AND CULTUROLOGICAL ASPECTS OF CONCEPTUALIZATION OF QUEER IDENTITY

Molodina Alena – a graduate student of the Department of Cultural Studies and Information Communications, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The article is devoted to modeling the methodology of research of the queer phenomenon on the basis of identity theory. Article highlights the comparative definition of the key concepts of «gender», «identity» and «queer» in their specific historical and semantic contexts, as well as their representation in the cultural consciousness of the XXI century with regard to the specifics of screen culture in digital and digital technologies media. Philosophical and culturological aspects of conceptualization of queer identity and its symbolic representation in screen culture are considered. The process of representation and its reflexive (objectivist), intentional and constructivist approaches are highlighted. Emphasis is placed on the methodology of the latest queer theory, which developed as a result of the interaction between the classics (reflexive approach), postmodern (intentional approach), and structuralist psychoanalysis (constructivist approach).

Key words: queer theory, queer identity, performativity, feminism, representation, comparative studies, phantasm.

UDC 130.2 (043.3)

PHILOSOPHICAL AND CULTUROLOGICAL ASPECTS OF CONCEPTUALIZATION OF QUEER IDENTITY**Molodina Alena** – a graduate student of the Department of Cultural Studies and Information Communications, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper is a philosophical and culturological understanding of queer identity as a subject of polemical discourse, in which apologetic and critical theories cooperate.

Research methodology consists of an interdisciplinary synthesis of culturology, philosophy, psychoanalysis, sociology, political science, art history, ethics and comparative studies. The main methods are structural-analytical and comparative.

Results. It has been found that sexual queerism can be intertwined with racial, ethnic, socio-class and other types of marginalization, which shifts the problem from a purely gender discourse to a culturalist one. Culturalism has its advantages (a comprehensive view of the Alien) and disadvantages (masking the basic social trauma by other factors).

Novelty. Of the work is that for the first time in the culturological discourse of identity theoretical approaches to representation are characterized: reflective, intentional and constructivist, within which queer identity is interpreted as a culturally (symbolically) determined plurality of imaginary genders and real sexes.

The practical significance. We interpret the term «queer» as a pattern of identity in culturological discourse: to denote not only representatives of previously taboo by paternalism non-traditional sexual identities that have been pushed to the borders of culture, but also any manifestations of informal, marginal, borderline, improvisational, nomadic type, which does not fit into the classical formulations and frameworks of positivist definitions and corresponds to the liquid structure of the rhizome, more precisely, its missing structure, its fluidity and diffusion.

Key words: queer theory, queer identity, performativity, feminism, representation, comparative studies, phantasm.

Надійшла до редакції 1.11.2021 р.

УДК 008+130.2

ФЕНОМЕН «ENTERTAINMENT» У СИСТЕМІ МЕРЕЖЕВИХ КОМУНІКАЦІЙ

Чумаченко Олена Петрівна – кандидат культурології, викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін, Криворізький коледж Національного авіаційного університету, м. Кривий Ріг
<https://orcid.org/0000-0001-7803-9181>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.508>
chumachenko10@ukr.net

Стаття присвячена дослідженню феномену «Entertainment» у системі мережеских комунікацій. Охарактеризовано, що в умовах діджиталізації у характеристиках діяльнісних проявів феномену «Entertainment» зросла вага стильових технологічних засад, необхідних для забезпечення взаємозв'язку між різними культурно-інформаційними каналами. Саме таку стратегію демонструє система мережеских комунікацій, де креативна здатність зводиться до численних техніко-естетичних проєктів отримання кінцевого продукту та його «трансляції». Через це у сучасній культурі намічаються нові тенденції щодо зростання тиску засобів масової інформації і соціальних мереж. Своєї черги це призвело до особистісного притуплення сприйняття. Світ культури починає розглядатися крізь призму цитат, відеокліпів, нових семіотично-графічних образів, постерів, слайд-шоу і «stand up».

Ключові слова: Entertainment, інтертекстуальність, віртуальна реальність, система мережеских комунікацій, діджиталізація.

Постановка проблеми, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми. Актуальність теми зумовлена тим, що виникнення системи мережеских комунікацій, віртуальної реальності, мультимедійної культури, гіпертекстуальності, креолізованості зумовлюють переосмислення традиційного дискурсу феномену «Entertainment». Це пов'язано з тим, що на початку ХХІ ст. у соціокультурному просторі світу даний феномен виступає не лише важливою культуротворчою складовою, а й певним екзистенційним концептом, завдяки якому розкриваються відносини людини з самим собою, іншими людьми саме в аспекті формування умов проведення нашого дозвілля у форматі online в системі мережеских комунікацій. Фактично, формат «Entertainment», як чинник розвитку сучасного соціокультурного простору України, охоплює чимало сфер нашого життя: політику, економіку, соціальну сферу, медіа, шоу-бізнес, рекламу. З поступовим переходом багатьох сфер в аспект цифрової трансформації феномен «Entertainment» набуває нових рис і розглядається не лише як «індустрія розваг», а виступає саме тим фундаментальним принципом філософського пізнання, за допомогою якого людина, не втрачаючи своєї само ідентифікації, може експериментувати зі штучною реальністю, не відображаючи дійсність, як це було у традиційному дискурсі, а моделюючи цю дійсність.

Останні дослідження та публікації. Безперечно, що дослідження феномену «Entertainment» у соціокультурному просторі України початку ХХІ ст. відбувається вперше, але слід зазначити, що в межах предметних полів філософії і культурології, на жаль, цей феномен також не розглядався окремо, а лише дотично у працях М. Афанасієва, Є. Більченко, Д. Богоявленської, М. Бахтина, Б. Новікова, О. Оніщенко, С. Рубінштейна, В. Шейка, О. Яковлева. Для повноти дослідження розглянуто праці, у яких висвітлюються питання методологічних принципів культурно-історичної динаміки (С. Гатальська, І. Надольний, В. Панченко, О. Соболь); а також праці, що розкривають питання аналізу історичних трансформацій культури особливу у сучасну добу (Ю. Богущкий, А. Венкова, П. Герчанівська, М. Каган, І. Кузнєцова, Ю. Лотман, А. Моль, М. Попович, С. Рижкова, Е. Тоффлер). Особливу увагу приділено вивченню методологічних основ феномену «Entertainment» у добу постмодернізму (Т. Апінян, Р. Барт, Ж. Батай, Ж. Бодрійяр, Ф. Гваттарі, Б. Гройс, А. Грякалов, Т. Гуменюк, Ж. Дельоз, В. Діанова, У. Еко, В. Куріцин, В. Личкова, М. Ліповецький, Н. Маньковська, О. Оніщенко, В. Подорога, В. Руднев, Г. Тульчинський).

Мета даної статті – охарактеризувати особливості феномену «Entertainment» у системі мережевих комунікацій, враховуючи специфіку процесу діджиталізації, спираючись на методологічне підґрунтя герменевтичного дискурсу феномену «Entertainment» у постмодернізмі.

Вклад матеріалу дослідження. Усі жанри мистецтва: образотворчий, хореографічний, музика, в системі мережевих комунікацій поєднуються за допомогою візуальної культури, практично вся інформація доходить до нас у соціальних мережах та мережі інтернет за допомогою кодування у вигляді коротких текстових повідомлень, постерів, кліпів або слайд-шоу. Реклама також висвітлюється виключно у вигляді коротких повідомлень візуального характеру, тому ці повідомлення, кліпи, слайд-шоу, фотографія, графічний ескіз повинні поєднувати в собі максимальну інформативність. Фактично, феномен «Entertainment» в системі мережевих комунікацій виступає формою візуальної культури, що поєднує усі жанри мистецтва і спрямована на задоволення реципієнта.

Формат «Entertainment» уперше згадується у книзі Ф. Джеймсона «Постмодернізм та суспільство споживання» [5], коли на перший план виходить пріоритет технічного, а не соціального прогресу, тобто виробництва інформації, а не речей. На думку В. Куріцина, суттєві зміни в аспекті формування постіндустріальної культури відбуваються і у процесі трансформації проблематики феномену «Entertainment» [7]. У даному феномені акцент переноситься з автора на масову аудиторію, з вербальності на жест, ритуал. Але в системі мережевих комунікацій феномен «Entertainment» розглядається у двох аспектах: масовому і елітарному. В елітарному він дає можливість автору створювати і розкривати власний творчий потенціал за допомогою новітніх комп'ютерних технологій, а в масовому – створює умови для поширення продукту творчості.

Поява нових видів мистецтва, наприклад, комп'ютерного дизайну, кліпів, слайд-шоу, як різновиду «Entertainment», у мережі інтернет ґрунтується на теорії Ж. Дерріди стосовно «деконструкції». Дослідник зазначав, що хід «деконструкції» веде до ствердження нової події, тобто народження нового жанру мистецтва. На думку Ж. Дерріда, видовища – це прерогатива людини як суб'єкта. «Якщо Бог створює, а тварина маніпулює інструментами, то людина винаходить богів, тварин, світ у цілому на двох рівнях: байковому (фіктивно-розповідному) і технічному (техніко-епістемологічному)» [8; 21]. Оригінальність нового видовища полягає у пошуку, відкритті і виробництві нових артефактів.

Для сучасної культури символом віри продовжують бути ідеї деконструкції контексту, сформульовані Ж. Деррідою. Виходячи з того, що кожний контекст має вичерпні можливості для його прочитання і тлумачення, він вважає, що будь-який елемент художньої мови може бути використаним в іншому – соціальному, політичному і культурному – контексті, або бути процитованим за межами будь-якого контексту, що найяскравішим чином стало підґрунтям феномену «Entertainment». Найяскравішим доказом цього у медійному просторі сучасної України є шоу «95 квартал», «Дизель шоу» «Ліга сміху», що поєднують у собі політичну сатиру, соціальний гротеск і практично не мають аналогів за кордоном, тому що феномен подвійного кодування маніпулювання свідомістю громадян призвів до реального контексту втілення цих політично сатиричних сюжетів у дійсне соціокультурне життя сучасних українців.

Театр як форма «Entertainment» у системі мережевих комунікацій теж змінив традиційний формат. На прикладі такого явища як плейбек театр, основою якого виступає імпровізація, можна простежити дотримання тенденцій щодо нечіткості опозицій між екзистенцією і словом, текстом і тілом. Дані тенденції мають великий вплив на театральне мистецтво сучасної доби. Використовуючи нарративну ретикуляцію, плейбек театр наголошує на процесі стирання дуалізму душі і тіла. На прикладі художньої практики даного виду театру робиться акцент на заміщенні слова жестом, тілом. У даному аспекті слід зазначити, що, на відміну від традиційного театру, життя у художній практиці даного театру проживається у всій його тілесності. Таким чином, простежується тенденція руйнування гуманістичної межі класичного театру, реконструюється роль актора, зникає опозиція

автор-актор, актор-глядач. Поступово увага переключається з раціонального змісту слова на емоційне сприйняття, і театр налаштовується на довербальний рівень, тобто відкривається шлях театральному письму як візуально-пластичному.

У системі мережевих комунікацій формат «Entertainment» використовує феномен «подвійного кодування», автором цієї теорії виступає відомий італійський семіотик У. Еко [12]. Популярна (масова) культура використовує феномен «Entertainment» як базову платформу для розкриття творчих можливостей людини, в першу чергу це відбувається через ігровий контекст.

Іронічна інтерпретація будь-якого сюжету у системі мережевих комунікацій сприяє відродженню сутності сюжету, завдяки подвійному кодуванню, яке дає можливість власній фантазії митця впливати на реципієнта, тобто відродити сутність сюжету, цитуючи інші сюжети. «Entertainment» – це форма іронічного переосмислення щодо визнання неможливості знищення надбання минулого і заклик до іронічного переосмислення цього минулого. Ця ідея знайшла підтримку у концепції представника неопрагматизму Р. Рорті [11].

У прагматично-герменевтичному текстуалізмі Р. Рорті ідеї деконструкції класичної культури призвели до появи постаті іроніста, тобто автономного суб'єкта, який створює себе завдяки феномену «Entertainment». «Entertainment» у концепції Р. Рорті виступає у якості форми взаємозв'язку між різними культурно-інформаційними каналами, тому що самообраз людини, як відповідний текст, кристалізується у процесі спілкування і взаємобміну інформацією за допомогою різноманітних інформаційних каналів. Постать іроніста презентує себе у форматі «Квк-шоу» та «Stand up», у системі мережевих комунікацій це все набуває особливої популярності, короткі сюжети перетворюють постать іроніста у «героя свого часу».

Цікаво також розглянути незвичний аспект у форматі «Entertainment» у системі мережевих комунікацій як випадковість мови. Використовуючи концепції Д. Юма, прагматизм У. Джеймса, теорію М. Гайдегера, Р. Рорті розглядає феномен «Entertainment» в аспекті іронізму. Слід зазначити, що, критикуючи універсалізм І. Канта, у процесі створення «Entertainment» він виокремлював поняття «випадковості». Випадковість мови, на думку Р. Рорті, свідчить про реалізацію свободи митця. «Загальний поворот від теорії до наративу, літературного опису до переопису життя призвів до універсального піронізму постметафізичної культури» [8; 54]. Митець, на думку Р. Рорті, не відкриває нову істину, а лише користується новими інструментами, які він має [11]. Завданням митця є порівняння метафори з іншими метафорами, а не фактами, тому що критерієм «Entertainment», на його думку, є не факти, а різноманітні артефакти. Оригінальною є не сама людина, а її тезаріус, оскільки життя – це фантазія, що створює відповідну сітку мовних відносин. Таким чином, розглядаючи феномен «Entertainment» як, певного роду процес прочитання безмежного тексту світу, нескінчений семіозис, представники постструктуралізму у своїх концепціях створюють тенденції до зняття опозиції логічне – риторичне у вивченні даної проблематики.

Ж. Бодріару належить особлива роль серед представників доби постмодернізму. Проблематику феномену «Entertainment» мислитель розглядав в аспекті віртуалізації і у контексті своєї концепції симулякру [2]. Аналізуючи роль відео, живопису, аудіовізуальних засобів у контексті створення сценічного або сценарного продукту, письменник доходить висновку, що вони являють собою штучно синтезовані образи, завдяки яким створюється відповідне зображення, позбавлене слідів і наслідків. Тобто усі ці об'єкти, що виникають завдяки синтезу в аспекті віртуалізації – це відтворення того, що колись існувало раніше у соціокультурному просторі.

Письменник акцентує увагу на тому, що завдання феномену «Entertainment», в першу чергу, полягає в комбінуванні вже існуючих художніх форм. Симулякр відіграє головну роль у процесі «Entertainment», у структурі нашого буття; письменник розділяє все на функціональні і нефункціональні речі. Також пропонує своє власне трактування метафункціональних речей, з його точки зору це іграшки і роботи. Він також акцентує увагу на аспекті віртуалізації сценічного формату «Entertainment» саме за допомогою метафункціональних речей. Театр як формат Античності і класичного мистецтва повинен поступитися місцем виставам нового формату, у яких буде задіяно саме синтезовані образи, тобто єдність відео трансляції, аудіовізуальних засобів, віртуальної графіки та ін. Це створить можливість для повного і більш яскравого розкриття авторського задуму. Також філософ не виключав появу нового формату глядачів, яких вже неможливо здивувати звичайним видовищем. Вони потребують такого стандарту «Entertainment», у якому б вони відчували емоції на рівні, який є співвідносним із рівнем розвитку нової соціокультурної реальності. Найяскравіше ця теорія підтвердила себе створенням кліпів і слайд-шоу у системі мережевих комунікацій. Кліп, як симулякр, поєднує в собі декілька пластів інформації. Відеокліп і постер, як частина формату «Entertainment», безперечно дає можливість його автору створити новий унікальний продукт, але як це відображається на світогляді реципієнта? «Кліпове мислення» сприяє

втраті творчої культурно-генеруючої спроможності поколінь. Феномен «Entertainment», на жаль, створює ілюзію доступності до пізнавальних дій.

У сучасному світі, де все перетворюється на симулякри, статус аутентичності можливий лише для мистецтва. У неklasичній естетиці симулякри провокують дизайнізацію мистецтва, функція «Entertainment» у даному аспекті зводиться до створення відповідного кліше, яке є перехідним зв'язком між реальним об'єктом і симулякром. Таким чином, слід зазначити, що якщо у класичній інтерпретації проблематики «Entertainment» увага приділялась єдності речей-образів, то в сучасній інтерпретації даної проблематики – з цих речей виростає симулякр, актуалізації набуває пародійне тлумачення фактів, наприклад у дадаїзмі і сюрреалізмі. На думку Ж. Бодрійяра роль «Entertainment» полягає у створенні власної культурної емблематики.

Характерною рисою культурної ситуації сучасного періоду є поступовий перехід симулякрів із художньої сфери у дійсність. Як відгук на концепцію Ж. Бодрійяра виникає антибалет П. Бауш. Як зазначає Н. Маньковська, у феномені «Entertainment» намічаються тенденції використання «завершеної реальності» завдяки жесту, ритуалу: мається на увазі танець П. Бауш, за допомогою якого «створюється психіатрично чіткі симулякри людських афектів, неврозів, психозів, фобій». Все це досягається через нетрадиційну, «не балетну» пластику танцюристів, а пластику «людини з вулиці» [8; 67]. На жаль, балет, як складова феномену «Entertainment» у традиційному дискурсі, практично не розкривається у системі мережевих комунікацій, тобто балет у мережі інтернет нам представлений у формі фільму, кліпу, фрагменту, втрачається емоційна складова.

Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, Ж. Лакан, Ж. Ф. Ліотар, приділяли значну увагу вивченню цієї проблематики. Творчо переосмисливши відповідний досвід основних неофрейдистських шкіл ХХ ст., тобто аналітичну психологію К. Юнга, індивідуальну психологію А. Адлера, культурну психопатологію К. Хорні, гуманістичний психоаналіз Е. Фрома, екзистенціональний психоаналіз А. Камю, вони зосередилися на вивченні різноманітних сфер виявлення мови несвідомого у мистецтві.

Безперечно, що методологічним підґрунтям феномену «Entertainment» у системі мережевих комунікацій продовжують виступати теорії Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі. Вони розглядають проблематику «Entertainment» в аспекті заміщення психоаналізу шизоаналізом, в аспекті пошуку універсальних механізмів функціонування мистецтва. У художньому шизоаналізі Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі суб'єкт реалізує себе у ризоматиці і картографії постмодерністського мистецтва. Когнітивний дисонанс впливає на формування нового типу культури «ризоматичного» характеру. «Різома» – термін Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі являє собою відповідний культурний простір, який дослідники порівнюють із «мапою». У «ризомі немає ані початку, ані кінця, тільки середина, з якої вона росте і виходить за її межі» [4; 27]. Інноваційні технології, культурні новації, можуть розірвати цю мапу і навіть створити її заново. Це яскравим чином відображає особливості феномену «Entertainment», у створенні якого відбуваються творчі пошуки, які залучають багато нових інноваційних експериментів в даному процесі. Різому у сучасних мережевих комунікаціях ототожнюють із процесом монтажу. «Самотворчість» і «шизопотенціал» стимулюють автора до створення епатажного проекту, який буде більш видовищним і більш прибутковим, враховуючи особливості діджиталізації суспільства. За допомогою фантазмів – художніх образів, феномен «Entertainment» не відтворює існуючу культурну реальність, як це було у класичному мистецтві, а навпаки створює її. «Entertainment», на думку Ж. Дельоза, руйнує стереотипи, моделі і копії заради створення абсолютно нової віртуальної реальності, воцаріння творчого хаосу, де «самотворчість» і «шизопотенціал» створюють нову соціокультурну реальність, яка є відмінною від стандартних функціональних особливостей мистецтва. У системі мережевих комунікацій особливість «кліпового мислення» полягає в здатності людини швидко переключатися між різними за змістом фрагментами інформації (фантазмами) та швидко її обробляти.

Якщо у традиційному дискурсі феномен «Entertainment» сприймався як чинник історичної динаміки відповідної доби, то в системі мережевих комунікацій він змінює свою сутність. Якщо в Античності театр і Олімпійські ігри прославляли велич тілесності Античної культури, а в Середньовіччі карнавал, як форма «Entertainment», відіграв важливу роль у сміховій культурі Ренесансу, порушував соціальний устрій, створював можливість відчуття ілюзорної утопії у суспільстві і відкривав шлях до проблематики «таємного» і «реального», пов'язаної з концептом «розуміння». На відміну від традиційного дискурсу, в системі мережевих комунікацій феномен «Entertainment», у першу чергу, сприяє формуванню «кліпового мислення» як можливості сприймати світ не цілісно, а фрагментарно, як ланцюг жодним чином не пов'язаних між собою подій. «Сутність «Entertainment» – в активному експериментальному характері, оскільки невідомо, куди поверне шизофренічна лінія бігу» [8; 109].

Однією з характерних особливостей феномену «Entertainment» у системі мережевих комунікацій є інтертекстуальність. Методологічним підґрунтям цього ствердження виступає теорія Ю. Крістєвої, яка запропонувала термін «інтертекстуальність», що визначає особливі діалогічні відношення текстів,

побудованих як мозаїка цитат, які є результатом видозмінення інших текстів, з орієнтацією на контекст [8; 116]. Дослідниця розмежовує засоби символізації на архаїчні (мова), загальні (мистецтво), технічні (лінгвістика, психоаналіз). Досліджуючи відповідні питання, пов'язані з проблематикою художньої творчості, Ю. Крістева вважає, що художня творчість вичерпується різноманітними типами формоутворюючої огидності, пов'язаної з психічними, синтаксичними структурами, притаманними тому чи іншому письменнику [6]. Аналізуючи, зокрема, творчість Л.-Ф. Селіна, Ю. Крістева доходить висновку, що він отримує задоволення від самого стилю написання, і в цьому, на думку дослідниці, полягає сутність творчості. Вона пропонує появу нового літературного стилю – метаповісті. Це все характерно для кліпової свідомості, коли на перший план виходять фрагментарні, мозаїчні, піксельні, колажні, калейдоскопічні образи. Відсутність чіткої логіки, раціональної основи, мозаїчність, ситуація абсурду, мінімалізація об'єму знаку, короткі інтенсивні образів у рамках фрагментарних та тимчасових модульних сполохів інформації – це все ознака феномену «Entertainment» у системі мережевих комунікацій.

Однак феномен «Entertainment» у системі мережевих комунікацій не обмежується форматом інтертекстуальності, в його основі покладена мистецька гра. Методологічним підґрунтям ігрового концепту «Entertainment» виступає концепція Х. Ортеги-і-Гассета. Ігрові моделі «Entertainment» у концепції Х. Ортеги-і-Гассета розкриваються в аспекті інтерпретації терміна «мистецька гра» [10]. «Мистецтво є грою, оскільки формує дискурс творчої, альтруїстичної, імпровізаційно-спонтанної та незацікавленої діяльності», що заснована «на довільному комбінуванні культурних смислів та іманентно обмеженої в уявному хронотопі» [1; 4].

Висновки. В умовах діджиталізації у характеристиках діяльнісних проявів феномену «Entertainment» зросла вага стильових технологічних засад, необхідних для забезпечення взаємозв'язку між різними культурно-інформаційними каналами. Саме таку стратегію демонструє система мережевих комунікацій, де креативна здатність зводиться до численних техніко-естетичних проєктів отримання кінцевого продукту та його «трансляції». Через це у сучасній культурі намічаються нові тенденції щодо зростання тиску засобів масової інформації і соціальних мереж. Своєї черги це призвело до особистісного притуплення сприйняття. Світ культури починає розглядатися крізь призму цитат, відеокліпів, нових семіотично-графічних образів, постерів, слайд-шоу і «stand up».

Список використаної літератури

1. Більченко Є. В. «Привід» і «зомбі»: класичний та некласичний дискурси мистецтва як міфу, діалогу та гри. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум, 2013. № 1. С. 3–10.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачність зла. Москва : Добросвет, 2000. 258 с.
3. Делез Ж. Логика смысла [пер. с франц. Я. Я. Свирского]. Москва : Раритет, 1998. 480 с.
4. Делез Ж. Ризома. Философия эпохи постмодерна / сост. А. Р. Усманова. Минск : Красико-принт, 1996. С. 6–31.
5. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления. *Логос*. 2000. № 4. С. 63–77.
6. Кристева Ю. Отвращение. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб. : Алетейя, 2003. С. 36–67.
7. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура. *Новый мир*, 1992. № 2. С. 225–232.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000. 347 с.
9. Оніщенко О. І. Художня творчість: проєкт некласичної естетики: монографія. Київ : Ін-т культурології АМУ, 2008. 232 с.
10. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. Москва : Университет. книга, 2000. С. 312 – 344.
11. Рорти Р. Философия и будущее [пер. с англ. Т. Н. Благовой]. *Вопросы философии*, 1994. № 6. С. 29–34.
12. Эко У. Маятник Фуко [пер. с итал. Е. Костюкович]. Київ : Фита, 1995. 752 с.

References

1. Bilchenko E. (2013). «Reason» and «zombie»: classical and non-classical discourses of art as a myth, dialogue and game. *International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology*. Kyiv : Millennium, 1, 3–10 (in Ukrainian).
2. Baudrillard J. (2000). *Transparency of evil*. Moscow: Dobrosvet (in Russian).
3. Deleuze J. (1997). *The logic of meaning*. Transl. from french by Y. Svirsky. Moscow : Rarity (in Russian).
4. Deleuze J, Guattari F. (1996). *Rizoma. Philosophy of the postmodern era*. Comp. A. Usmanova. Minsk : Krasiko-print, 6–31 (in Russian).
5. Jamison F. (2000). *Postmodernism and consumer society*. Logos. 4. 63–77 (in Russian).
6. Kristeva Y. (2003). *Disgust. Forces of Terror: An Essay on Disgust*. SPb. : Aletheia, 36–67 (in Russian).
7. Kuritsyn V. (1992). *Postmodernism: a new primitive culture*. New World. 2. 225–232 (in Russian).
8. Mankovskaya N. (2000). *Aesthetics of postmodernism* SPb.: Aletheia (in Russian).
9. Onishchenko O. (2008). *Artistic creativity: a project of nonclassical aesthetics: monograph*. Kyiv : Institute of Cultural Studies of the AMU (in Ukrainian).
10. Ortega y Gasset X. (2000). *Dehumanization of Art. Self-awareness of culture and art of the XX century. Western Europe and the USA*. Moscow: University book, 312 – 344 (in Russian).

11. Rorty R. (1994). *Philosophy and the Future*. Transl. from English by T. Blagovoy. *Questions of philosophy*. № 6. 29-34 (in Russian).

12. Eco Umberto. (1995). *Foucault's pendulum*. Trans. from ital. by E. Kostyukovich. Kiev : Fita, 752 p (in Russian).

PHENOMENON OF «ENTERTAINMENT» IN THE SYSTEM OF NETWORK COMMUNICATION

Chumachenko Olena – candidate of Cultural Studies,
lecturer of the Department of social and humanitarian discipline,
Kryvoy Rog College of National Aviation University, Kryvoy Rog

The article is devoted to the study of the phenomenon of «Entertainment» in the system of network communications. It is characterized, that in the conditions of digitalization the influence of the stylistic technological foundations necessary to ensure communication between various cultural and information channels has increased in the characteristics of the activity manifestations of the phenomenon of «Entertainment». The network communication system demonstrates such a strategy where the creative ability is reduced to numerous technical and aesthetic projects of obtaining the final product and its «broadcast». Because of this, new trends are emerging in modern culture regarding an increase in the role of the media and social networks. This, in turn, leads to a personal dullness of perception. The world of culture begins to be viewed through the prism of quotes, video clips, new semiotic-graphic images, posters, slide shows, and «stand up».

Key words: Entertainment, intertextuality, virtual reality, network communications system, digitalization.

UDC: 008+130.2

PHENOMENON OF «ENTERTAINMENT» IN THE SYSTEM OF NETWORK COMMUNICATION

Chumachenko Olena – candidate of Cultural Studies,
lecturer of the Department of social and humanitarian discipline,
Kryvoy Rog College of National Aviation University

The relevance of the problem. The emergence of a system of network communications, virtual reality, multimedia culture, hypertextuality, creolization lead to a rethinking of the traditional discourse of the phenomenon of «Entertainment». This is due to the fact that at the beginning of the XXI century in the socio-cultural space of Ukraine, and not only Ukraine but also around the world, this phenomenon is not only an important cultural component, but also a certain existential concept, which reveals the relationship of the individual with himself, with other people in the aspect of formation of conditions of carrying out of our leisure in an online format in system of network communications.

Research methodology. The research methodology consists in the application of analytical method Kryvoy Rog to determine the theoretical and methodological foundations of the study of the phenomenon of «Entertainment» in the discourse of postmodernism and modern culture; the hermeneutic method Kryvoy Rog for the interpretation of the semantic content of the phenomenon of «Entertainment» in the context of system of network communications.

The scientific novelty. In fact, the format of «Entertainment» is a factor in the development of modern socio-cultural space of Ukraine, covers many areas of our lives, it is politics, economics, social sphere, media, show business, advertising. With the gradual transition of many spheres to the aspect of digital transformation, the phenomenon of «Entertainment» acquires new features and is seen not just as an «entertainment industry», but is a fundamental principle of philosophical cognition, through which people can experiment with artificial reality. reflecting reality, as it was in traditional discourse, and modeling this reality.

Result. The phenomenon of «Entertainment» in the system of network communications is a form of visual culture. One of the characteristic features of the phenomenon of «Entertainment» in the system of network communications is intertextuality and clip consciousness. Lack of clear logic, rational basis, mosaicism, situation of absurdity, minimization of the volume of the sign, short intense images in the framework of fragmentary and temporary modular alarms of information – all this is a sign of the phenomenon of «Entertainment» in network communications.

The practical significance. The key results of this research can be used by authors and researchers in the development of courses in cultural studies.

Key words: Entertainment, intertextuality, virtual reality, network communications system, digitalization.

Надійшла до редакції 10.01.2021 р.

УДК 796:793.3:008(477)

КУЛЬТУРНО-СПОРТИВНІ ЗАКЛАДИ ТА РЕКРЕАТИВНА ХОРЕОГРАФІЯ В МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Діденко Ніна Олександрівна – аспірантка,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-5916-7409>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.509>
didenko.newart@gmail.com

На прикладі культурно-спортивних закладів розглянута масова культура України – комунікативна система, що містить значний рекреаційний потенціал, який реалізується в дискурсивних практиках світової індустрії дозвілля. Індустрія дозвілля та її сегменти (індустрії відпочинку, розваг, свята) розглядаються як система рекреаційних послуг. Особлива увага приділяється становленню популярної музично-танцювальної медіа культури масового мистецтва, на якій ґрунтуються тренувально-педагогічні практики культурно-спортивних закладів України й музичному руху як методу особистісного виховання. Типологія даних закладів визначається профілем та метою їх діяльності (професійний танцювальний спорт, рекреація та фізіологічна реабілітація, лікувальна терапія, індустрія танцю тощо). Виявлено, що діяльність культурно-спортивних закладів України полягає в реалізації психофізіологічних, релаксаційних, соціально-емоційних, естетичних, комунікативних та виховних функцій масової культури загалом та активного дозвілля зокрема.

Ключові слова: масова культура, популярна музично-танцювальна медіакультура, рекреація, рекреативна хореографія, індустрія дозвілля, індустрія танцю, танцювальний фітнес, культурно-спортивні заклади.

Постановка проблеми. Трансформаційні процеси, що відбуваються в українському суспільстві, поширюються на усі сфери суспільної діяльності – виробничу, споживчу, дозвіллеву, пізнавальну. Ці процеси відбуваються в межах явищ, що в сукупності складають масову культуру – масове виробництво, масову творчість, засоби масової інформації, масові політичні рухи тощо. Проте в науковій літературі бракує спеціальних досліджень рекреативної функції масової культури при тому, що функціональний аналіз свідчить, що вона є в системі однією з провідних. Будь-який з дослідників цієї культури визнає домінуючу роль рекреативного фактора в споживчому механізмі «маскультур», дія якого спрямована на відволікання індивіда від інтенсивної гонитви за життєвим успіхом. Рекреаційний ефект досягається внаслідок неупинно зростаючого споживання, забезпечуючи хоча й уніфікований, але такий, що постійно оновлюється, асортимент життєвих благ та варіативність повсякденності. Масова культура не відокремлена від споживання, адже нормативні й престижні сторони в ній переплетені з функціональними.

Відсутність спеціальних досліджень рекреативної функції масової культури не означає, що в Україні не приділяється увага питанням рекреації як системі заходів, пов'язаних із використанням вільного часу, та охоплює всі види відпочинку (на лоні природи, під час туристичної поїздки тощо). Даній тематиці присвячена значна кількість наукових праць вітчизняних дослідників у галузі рекреології, що вивчає причини та способи здійснення рекреаційної діяльності, спрямованої на створення умов та організацію оздоровчих, лікувальних, культурно-освітніх заходів. В Україні достатньо розвинені такі наукові дисципліни, як рекреаційна географія, економіка та природокористування. Разом із тим, рекреативний вплив мистецьких жанрів масової культури на теренах України є недостатньо вивченим.

Зокрема, недостатньо вивченими залишаються дискурсивні практики масової культури, що визначаються в сукупності як індустрія дозвілля. Сегменти даної індустрії, на нашу думку, можна класифікувати як індустрії відпочинку, розваг і свята. Спільною рисою усіх цих культурних практик є домінанта рекреативної функції як системо утворюючої, оскільки світоглядною парадигмою сучасної масової культури є тіло центризм (тілесність), а метою – гедоністична адаптація індивіда до індустріальних та постіндустріальних реалій сьогодення. З цього ракурсу всю індустрію дозвілля можна розглядати як систему рекреаційних послуг.

Аналіз досліджень та публікацій. Генеза та явища (прояви) масової культури в глобальному соціокультурному просторі – одна з центральних тем теоретичної та прикладної культурології, соціології та багатьох інших наукових дисциплін. В Україні феномену масової культури присвячені дослідження О. Асєєвої [1], Р. Безуглої [2-4], В. Бушанського [5-6], О. Копієвської [7-8], М. Кушнарської [9-11] Т. Лютого [12-13], Л. Москаленка [14] та інших науковців. Переважна більшість опублікованих праць містять критичний аналіз явищ масової культури, причому дослідження провадяться в широкому міждисциплінарному діапазоні – на перетині економіки, політики, мистецтва, конкретних соціальних технологій. Такий діапазон пояснюється тим, що будь-яке явище масової культури органічно пов'язане з певними технологіями виробництва, тиражування й споживання культурних артефактів. Масовість означає той незаперечний факт, що споживачами даних артефактів (продуктів) є переважна більшість населення планети, а трансляція зазначеної продукції засобами масової комунікації та інформації формує комунікативне поле сучасної цивілізації та створює основи соціального буття людства.

Мета статті – проаналізувати діяльність, тренувально-педагогічні практики та методики тренувального процесу культурно-спортивних закладів як вияву масової культури сучасної України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Будь-яка рекреаційна послуга надається не в приватній, а публічній сфері. Проте, аналіз рекреаційно-розважальних дозвіллевих практик свідчить, що не кожна з них може бути належно організаційно оформлена. Діапазон цих практик розширився настільки, що дослідники нині налічують сукупно не менш ніж 600 їх видів. До них

можна віднести заняття фізичною культурою (індивідуальні – зарядка, біг, певні фізичні вправи тощо), полювання, садівництво, риболовлю, а також особисто регульовану діяльність – самоосвіту, хобі та інші види дозвілєвої активності, що не потребують інституціоналізації і не належать до системи рекреаційних послуг, які професійно надаються відповідними інститутами. Необхідно при цьому зазначити, що фізичну активність – прогулянки, біг, аматорські ігри та змагання під час відпочинку як елемент здорового образу життя – теж можна трактувати як певну ознаку соціального інституту, хоча вона і не є споживанням надаваної рекреаційної послуги, а особисто регульованою діяльністю.

Магістральним напрямом української індустрії розваг є популярна музично-танцювальна медіа культура, яка на соціальному рівні спричинила формування відповідної інфраструктури – вітчизняної індустрії танцю. Вона де в чому відтворює принципи організаційної оформленості, властиві іншим країнам, але як система культурно-спортивних послуг має свої неповторні, суто національні риси. Як соціокультурний феномен сучасна музично-танцювальна медіа культура ґрунтується на музиці, що належить до так званого «третього пласту» музичного мистецтва (за визначенням В. Конен), на відміну від інших «пластів» – фольклору та академічної професійної музики. Це музика, створена, як і фольклорна, в межах гомофонно-гармонічного типу мислення та наділена синтаксичною простотою, що гарантує їй масове споживання. Становлення її відбулося у ХХ ст. Не вдаючись до детального розгляду жанрово-стильового розмаїття «третього пласту», зазначимо, що стосовно даного напрямку застосовуються найчастіше дефініції «популярна музика» та «поп-музика».

Попри схожість, дані вирази не є синонімами. Популярна музика – це музичне звучання, що пронизує увесь медіапростір та узагальнює все те, що вчинила соціокультурна реальність із музичним мистецтвом. В медіа синтезуються можливості музики як тла та носія ідеологічних кодів, а також невичерпної скарбниці для цитування минулого та сучасного репертуару. В сучасних медіа текстах цілісність музичної ідеї, синтактика та в більшості випадків семантика музичного твору ігноруються як другорядні якості. За таких умов в медіа культурі музика втрачає властивості автономного мистецтва, але парадоксальним чином хоча й перестає бути метою, але стає засобом досягнення інших цілей, наприклад, засвоєння адресатом певних ідеологем, образних синтаксичних конструкцій, слоганів тощо.

Популярна музика – широке поняття, вона не має жанрових чи стильових обмежень, адже фонові функції наділяє первинністю медіа тексти, які обслуговує. Разом із тим, вторинність музичного тла не означає, що медіа текст може обійтись без нього, адже саме музика сприяє набуттю цим текстом цілісності та семіотичних комунікативних властивостей. Саме тому контент музичної інформації, який використовують сучасні медіа, умовно можна визначити популярною музикою незалежно від її жанру чи стилю.

Дефініція «поп-музика» походить від загального визначення («популярна»), але є окремим жанром (напрямом) музичного мистецтва, зародження якого припадає на 20–30-ті роки минулого століття (танцювальний та пісенний джаз), а з 70-х років розвивається як мейнстрім (основна течія) світової розважальної музики. В основі поп-музики лежать англо-американські та латиноамериканські стандарти (блюз та сентиментальна балада як гармонічна основа, специфічна ритміка, кінетика рухів тощо). Вона розвивається як окрема галузь індустрії розваг, масової фізичної культури (фітнес-технологій) та самодіяльної творчості осіб, що прагнуть досягти рекреаційного ефекту (рекреантів).

Поп-музика нерозривно пов'язана з соціальними танцями, а з 60-х років стала основою, на якій сформувалася також професійна музично-танцювальна медіа культура. Ця медіа культура набула глобального поширення і сьогодні ґрунтується на поп музичних ритмах (джаз; латиноамериканська автентична, але стилізована хореографічна культура; рок, диско, фанк, хіп-хоп та його похідні), існує у формі соціальних танців та як спеціалізований жанр професійного хореографічного мистецтва. Як професійне мистецтво поп-хореографія – важливий елемент розважального перформансу (шоу-балет, кордебалет музичного театру тощо) та танцювального спорту, але започаткувалася й продовжує розвиватися вона в соціальній сфері (дансхоли, дискотеки, рейви, усілякі бальні заходи, джеммінги, «вуличні» танці). На основі популярної музично-танцювальної медіа культури ХХ ст. виникло й активно розвивається явище, нами визначене як рекреативна хореографія – система знань та тренувально-педагогічна практика застосування кінетики на основі певних ритмоформул і ефекту граву для релаксації та набуття стану психоемоційного оптимуму.

В Україні досить швидко сталася апропріація стандартів світової музично-популярної медіа культури. Інституційно вона реалізується в трьох сегментах – в масовій фізичній культурі, в соціальній та спеціальній (професійній) сферах, що показано на рис. 1.

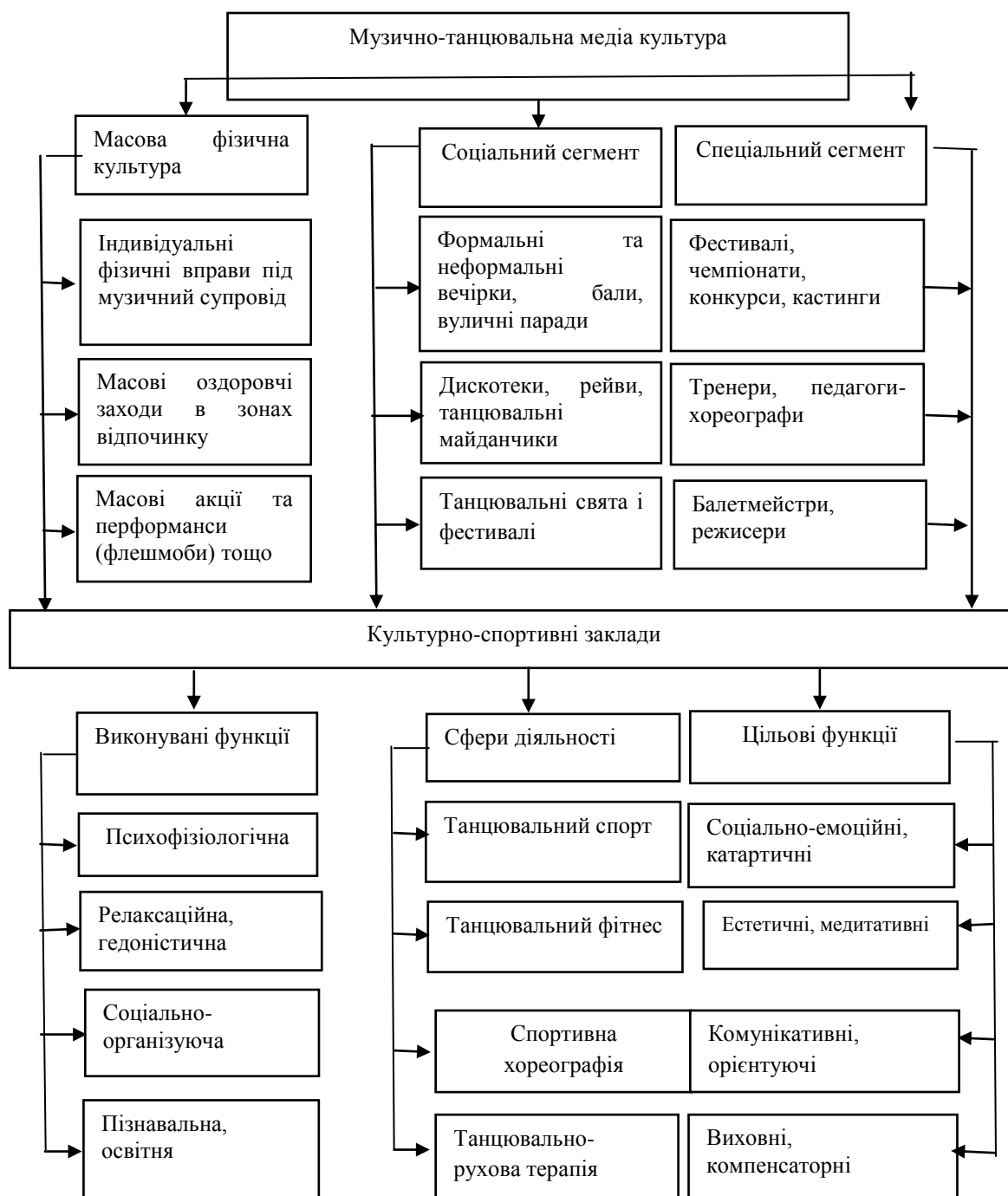


Рис. 1. Культурно-спортивні заклади та їх функції як суб'єктів рекреаційної інфраструктури музично-танцювальної медіа культури

Професійний сегмент виділений нами як спеціальний і забезпечує тренувально-педагогічний процес та організацію змагань для соціального та його інституційних осередків – культурно-спортивних закладів. Узагалі, як явище масової культури соціальний сегмент не може існувати окремо від професійної хореографії чи спорту, тобто спеціального сегмента, й інститутів, що забезпечують його функціонування та розвиток. У масовій фізичній культурі їх забезпечує професійний спорт, а в хореографічному мистецтві – класичний балет, професійний бальний танець, естрадна хореографія (зокрема, оперета, мюзикл, музично-танцювальні ревію тощо). В цьому середовищі формуються професійні навички та тезаурус тренерів і педагогів соціального сегмента, а танцювальні перформанси в медіа просторі та у концертному виконанні стають зразками для наслідування учасниками соціальних

заходів. Зокрема, бальні танці, безумовно, професійний вид танцювального спорту, але виховна робота з підготовки майбутніх професіоналів починається в соціальному сегменті в закладах, спеціалізованих на даній підготовці.

Поняття «культурно-спортивний заклад» введено нами як узагальнююче для певної категорії установ (шкіл, студій, спортивних клубів) за умови, що предметом (профілем) їх діяльності є один або більше одного з наступних напрямів спортивно-хореографічної підготовки:

- 1) танцювальний спорт (спортивні бальні танці);
- 2) танцювальний фітнес;
- 3) танцювально-рухова терапія;
- 4) фітнес-аеробіка, партерна/балетна гімнастика, танцювальна аеробіка;
- 5) танцювальна йога, було, танці на пілонах та інші види нетрадиційного фітнесу;
- 6) бойові мистецтва (бойовий гопак).

У законодавстві України відсутнє нормативне визначення культурно-спортивних закладів, але за умови, що основним профілем їх діяльності є перераховані вище види, такими можуть вважатися заклади культури чи заклади фізичної культури і спорту. Ці інститути рекреаційної інфраструктури можуть надавати ширший спектр послуг, опосередковано пов'язаних з хореографічним мистецтвом, що залежить від ступеня їх організаційної оформленості.

Перелічені вище напрями діяльності можуть бути основними (статутними) певної юридичної особи і однією з послуг, що вона надає поряд з іншими, які не мають відношення до музично-танцювальної субкультури чи хореографії.

Культурно-спортивні заклади можуть функціонувати самостійно (як юридичні особи, створені відповідно до вимог українського законодавства), у складі установ фітнес-індустрії та вигляді гуртків при інших закладах – будинках культури, житлово-комунальних господарствах тощо. Зазначимо, що нині в Україні діє понад 17 тис. клубних закладів, мережа яких залишилася у спадок від радянського періоду, і в кожному з них діяв або продовжує діяти танцювальний гурток.

Попри різноманітність форм, у культурно-спортивних закладів є спільні функціональні ознаки, які дозволяють дати єдине визначення суті їхньої діяльності: культурно-спортивний заклад є соціальним інститутом масової культури, повністю або частково спеціалізованим на спортивно-хореографічній підготовці танцюристів та фізичній рекреації/реабілітації й відновленню оптимального психофізичного стану людини засобами рекреаційної хореографії.

Рекреативною хореографією, на наш погляд, є тілесно-орієнтовані та медитативні практики фізичної та психічної рекреації, що ґрунтуються на популярній музично-танцювальній медіа культурі. Стрімке поширення в соціокультурному просторі англо-американського попмузичного мейнстріму прискорило процес формування вітчизняної рекреативної хореографії. Високий рівень останньої на даний час пояснюється не менш високим рівнем національного хореографічного мистецтва, фізичної культури та якісним музичним матеріалом української поп-музики. Соціальним інститутом рекреаційної інфраструктури, орієнтованим на імплементацію популярної музично-танцювальної медіа культури у відповідні практики, виступають культурно-спортивні заклади – важливий компонент української індустрії танцю, яку можна розділити на три сегменти – народний, елітарний і масовий. Культурно-спортивні заклади в індустрії танцю посідають місце, яке в музичній індустрії, зазвичай, належить популярній музиці та інститутами шоу-бізнесу, що цілком закономірно, адже предметом діяльності даних закладів є тілесна психофізична реалізація ритму та відповідного хореографічного малюнку. За аналогією з популярною музикою індустрію танцю можна розділити на три рівні – вищий (професійний танцювальний спорт і т. ін.), середній (танцювальний фітнес) та нижній – кіч-стилізації та псевдо фольклор.

Культурно-спортивні заклади України спеціалізуються на різних видах хореографічних технік, але всі вони (з певними відмінностями, викликаними різною метою тренувального процесу – оздоровча практика чи участь у змаганнях, публічних виступах тощо) можуть бути класифіковані як осередки рекреативної хореографії. До суто оздоровчих практик, що не скасовують можливості публічної демонстрації здобутків чи змагальності, належать усі різновиди ритмічної гімнастики, насамперед аеробіка в усій її стилізованій різноманітності.

В Україні розвинені також інші різновиди танцювального фітнесу та систем оздоровлення – стретчинг, пілатес, а також медитативні школи (йога, було). Особливе місце в рекреативній хореографії посідають танцювально-рухова терапія та танцювальний спорт – спортивно-бальні танці. В першому випадку – це один із різновидів психотерапії, в другому – професійний спорт. Відтак, у першому випадку реципієнтами (рекреантами) є особи з нервовими та/або психічними розладами (ускладненнями), а в другому – діти та молодь, що набувають навичок професійного танцюриста, послідовно опановуючи техніку бального танцю для публічних диспутів і участі в змаганнях (чемпіонатах, турнірах). Відповідні

практики не є типовою спеціалізацією культурно-спортивних закладів, більшість з яких спеціалізуються не на лікувальних процедурах чи підготовці професійних спортсменів, а на фізичній та психічній рекреації засобами хореографічного мистецтва. Нами не віднесені до категорії культурно-спортивних закладів також балетні школи/училища, метою яких є підготовка професійних артистів балету.

Щодо танцювального фітнесу, базисом якого виступає поп-музика, то він ґрунтується на певних ритмоформулах. В сучасній поп-музиці ритмоформули (патерни) за своїм значенням переважають мелодійні обороти (мотиви). У поєднанні з грувом, патерни, що являють собою гармонічно та/або ритмічні структури, що повторюються та утворюють фрази, на яких, у свою чергу, ґрунтуються хореографічні шаблони, створюють ефект експресивного, подекуди екстатичного піднесення, в підсумку – психосоматичного впливу на стан здоров'я, та сприяють усуненню негативних психогенних факторів. На наш погляд, ритмічний рух у даному випадку стимулює кінестетичні та пропріоцептивні функції через невербальні режими світосприйняття, вчиняє психомоторну перебудову організму (зокрема, теорія танцювально-рухової терапії свідчить, що зміни нервово-м'язового рівня викликають зміни й на ментальному рівні).

В індустрії танцю народна, елітарна і масова культури не є антагоністами, навпаки, спостерігається певна схожість із ситуацією в музичній індустрії, де артрівень популярної музики перетинається з елітарним експериментом та музичним фольклором. Стверджувати, що танцювальна індустрія пасивно віддзеркалює музичну, буде перебільшенням, але схожість, на наш погляд, є закономірною, адже музика і танець пов'язані як «інь і янь» єдністю мистецького процесу. Культурно-спортивні заклади присутні як соціальні інститути на усіх рівнях мистецтва танцю – елітарному, фольклорному й, зрозуміло, найбільш масовому спортивно-танцювальному в усіх його складових, включаючи вінтажну та кіч-стилізацію.

Рекреація не є метою усього мистецтва танцю як явища культури (хоча, будучи чинником психоемоційного впливу на глядача, будь-яке хореографічне видовище справляє певний рекреативний вплив). Але в розрізі діяльності культурно-спортивних закладів рекреативна функція (насамперед, функція фізичної рекреації) стає провідною метою балетмейстерів (тренерів, педагогів). Реалізація цієї функції є основним чинником тренувально-педагогічних практик зазначених закладів.

Тренувально-педагогічні практики культурно-спортивних закладів України як явища сучасної масової культури достатньо інтегровані в аналогічні практики світової музично-танцювальної медіа культури і можуть розглядатися з позицій креативної індустрії розваг важливим елементом соціокультурної реальності XXI ст.

На наш погляд, інкультурація зарубіжних моделей даної субкультури в умовах набутого Україною суверенітету та трьох десятиріч невпинного процесу розбудови національних культурних матриць (моделей), відбулася досить швидко і не деформувала ті культурні моделі, що склалися до початку даного процесу. До того ж апропріація «чужого» замінилася в підсумку експортом «свого», про що свідчить історія становлення й поширення бойового гопака чи суто національних стилів арппомузики й танцю за межі країни.

Можна з впевненістю стверджувати, що в Україні створена школа функціонального тренінгу, яка передбачає, окрім суто фізичних вправ, психофізіологічний вплив на індивіда та колектив, до якого він належить. У процесі тренувань стають залучені усі психічні процеси – сприймання, уява, репродуктивне і продуктивне мислення, пам'ять та усі системи органів – опорно-м'язова, дихальна, судинна тощо. Але не менш важливими є соціально-емоційний, пізнавальний (інформативний) аспект тренувально-педагогічного процесу, тобто підсвідоме й свідоме опанування мовою танцю, створення його образу.

Звичайно, функціональний тренінг поширюється на усі види фітнесу, а не тільки на танцювальний фітнес як один із способів досягнення фізичної та психічної форми, підтримання високого рівня фізичної дієздатності. Проте даний спосіб найбільш гедоністично спрямований, оскільки передбачає отримання естетичної насолоди від персональної участі в творенні артефакту хореографічного мистецтва. Отримання естетичної насолоди збігається з іншими (не мистецькими) функціями фітнесу, до яких цілком органічно входять, поряд із соціально-емоційним, естетичним і комунікативним компонентами, також суто оздоровчі та лікувальні. Практично доведено, що танець позитивно впливає на психічне здоров'я людини і є одним із дієвих засобів інтеріоризації особистості – засвоєння нею певних зовнішніх норм поведінки та ритму існування в сучасному світі завдяки ментальній координації, що активує сенсорні й моторні ланцюги.

Окреме місце в практиках культурно-спортивних закладів посідає танцювально-рухова терапія. На відміну від практик, які складають основу тренувально-педагогічного процесу, де кінцевою метою тренувань є створення хореографічного мистецтва – танець, у танцювально-руховій терапії хореографія – засіб досягнення цілей реабілітаційного лікування, причому далеко не єдиний із засобів, що ведуть до мети. Метою даного виду терапії визначається поліпшення якості життя, засноване на медитативному процесі

усвідомлення власного тіла в русі. Узагальнено танцювально-рухову терапію можна вважати однією із шкіл психотерапії, хоча більшість тренінгів спирається на різну теоретичну базу – психодинамічну теорію, гуманістичну психологію, інтегративну, когнітивно-поведінкову, екзистенційну та/або інші види терапій, що набули поширення у ХХ ст. Єдиної методології танцювально-рухової терапії в Україні поки що немає: кожен із тренерів (інструкторів, лікарів) дотримується однієї або декількох методик, стандартизація як така відсутня. Проте будь-які з цих методик спираються на концептуальний підхід, згідно з яким проблеми пацієнтів полягають у розірваності зв'язку між розумом, тілом та духом, тож завдання терапевта – відновлення балансу (психічно-тілесної рівноваги).

У контексті дискурс-аналізу діяльності культурно-спортивних закладів необхідно відзначити її різноманітність (стильову, жанрову, символічну), що є дзеркальним відображенням різноманітності жанрів і стилів музично-танцювальної медіа культури, а також її міждисциплінарності як ознаки комунікативності подій в сенсі невербального полімодального спілкування (візуального, кінетичного). Окрім того, будь-яка з практик культурно-спортивних закладів ґрунтується на ритмічності як системно утворюючому принципі в двох складових процесу – хореографічній та фізичній підготовці. Щодо останньої, то «стосовно фізичних ритм означає певну впорядкованість рухів у складі цілісності дії, за якої акцентовані (пов'язані з активним нарощуванням м'язових напруг) фази дії закономірно чергуються з неакцентованими (що відрізняються меншими напруженнями або розслабленнями). Ритм не слід плутати з темпом рухів, що ... є лише однією з часових характеристик (частота в одиницю часу)» [12]. Ритмічність фізичної підготовки синхронізується з хореографічною, внаслідок чого фізичні вправи органічно вплітаються в довжину звукової хвилі та її візерунок – співвідношення музичної тривалості й акцентів. Рівень синхронізації ритмічних складових є показником якості тренувального процесу, його збалансованості.

На наш погляд, важливим вбачається ще один аспект практик культурно-спортивних закладів – когнітивна регуляція психічного стану людини, що є об'єктом рекреаційного впливу. Ритми сучасної музично-танцювальної медіа культури та їх хореографічне втілення впорядковують у процесі занять або підготовки до виступу афективні процеси в психіці людини, надаючи раціональної форми емоційно-чуттєвому сприйняттю життєвих обставин – враженням, імпульсам, переживанням, споминам. Саме тому тренінги культурно-спортивних закладів сприяють когнітивному розвитку осіб будь-якого віку, адже досягнутий в підсумку психоемоційний оптимум забезпечує стимулювання мисленнєвих процесів, таких, як сприйняття, пам'ять, формування понять, вирішення завдань, уява і логіка.

Висновки. Аналіз поточної діяльності культурно-спортивних закладів України дає змогу дійти висновків, що вона полягає в реалізації психофізіологічних, релаксаційних, соціально-емоційних, естетичних, комунікативних та виховних функцій масової культури загалом та активного дозвілля зокрема. Тренувально-педагогічні практики українських культурно-спортивних закладів спрямовані, серед іншого, на досягнення максимальної рухової активності засобами поєднання фітнес-вправ з популярною музикою та сучасною хореографією. Окрім того, методики тренувального процесу передбачають досягнення рекреаційного та реабілітаційного ефекту, а саме ментальної координації та «екології особистості» – збереження психічного й фізичного здоров'я в умовах соціального середовища. Дані практики спрямовані на відновлення живих сил людини, зокрема, засобами танцювально-рухової терапії. В дискурсивних практиках українських культурно-спортивних закладів формується методологія рекреативної хореографії, тобто системи вправ та танцювальних рухів, кожний з яких містить рекреаційні компоненти.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні рекреативного впливу мистецьких жанрів масової культури на теренах України.

Список використаної літератури

1. Асеева О. А. Деструктивний вплив масової культури в культуротворчому опануванні цінностей української культури. *Інтелект. Особистість. Цивілізація*. 2011. Вип. 9. С. 22–27.
2. Безугла Р. І. Масова культура: аксіологічні основи. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : зб. матеріалів IV Міжнар. наук.-творчої конф. Київ, 11-12 листоп., 2010 р. Київ : НАКККіМ, 2010. С. 6–7.
3. Безугла Р. І. Масова культура : до проблеми визначення поняття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. Вип. 10. С. 25–34.
4. Безугла Р. І. Масова і популярна культура: до проблем співвідношення понять. *Культура і сучасність*. 2010. № 2. С. 86–91.
5. Бушанський В. В. Постмодерн, кітч, нарцисизм. *Наук. зап. Ін-ту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2011. Вип. 4. С. 137–149 URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/bushanskyi_postmodern.pdf (дата звернення: 27.12.2021).
6. Бушанський В. В. Становлення масової культури: шлях до кітчу й андеграунду. *Наук. зап. Ін-ту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2012. Вип. 4. С. 122–134. URL: [https://www/ipied.gov.ua/wp-content/uploads/2018/bushanskyi-stanovlennia.pdf](https://www.ipied.gov.ua/wp-content/uploads/2018/bushanskyi-stanovlennia.pdf) (дата звернення: 27.12.2021).

7. Копієвська О. Р. Культурна матриця в контексті сучасного культуру творення. *Міжнар. вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 1. С. 77–82. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvckfm_2015_1\(4\)_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvckfm_2015_1(4)_18) (дата звернення: 27.12.2021).

8. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.): автореф. дис... д-ра культурології: 26.00.06. Київ, 2018. 35 с.

9. Кушнарєва М. Б. Основні тенденції розвитку масової культури в сучасній Україні в контексті глобалізації. *Аналітичний огляд*. URL: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/104.html>.

10. Кушнарєва М. Реклама, фольклор і масова культура: потужні гравці на українському культурному полі. *Культурна трансформація сучасного українського суспільства*: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2010. С. 4–5.

11. Кушнарєва М. Б. Український культурний простір: глобалізаційні процеси і поширення медіа культури. *Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї до глобалізаційної цивілізації*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ: УЦДК, 2007. С. 313–317.

12. Лютий Т. В. Масова і популярна культура: проблема демаркації. *Наук. зап. НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2019. Т. 3. С. 85–100.

13. Лютий Т. Модифікації ідентичності в українській масовій культурі (випадок впливу мас-медій). *Філософсько-антропологічні студії 2013. Визначальні виміри сучасного філософсько-антропологічного знання*. Київ: Стило, 2013. С. 171–187. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10844> (дата звернення: 27.12.2021).

14. Москаленко Л. Б. Динамизм массовой культуры (формирование культурной индустрии и шоу-бизнеса на постсоветском пространстве. Украина). *Культура народов Причерноморья*. 2011. № 217. С. 140–147.

References

1. Asieieva O. A. Destruktyvnyi vplyv masovoi kultury v kulturotvorchomu opanuvanni tsinnosti ukrainskoi kultury. *Intelekt. Osobystist. Tsyvilizatsiia*. 2011. Vyp. 9. S. 22–27.

2. Bezuhla R. I. Masova kultura: aksiolohichni osnovy. *Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnologii*: zb. materialiv chetvertoi Mizhnar. nauk.-tvorchoi konf. Kyiv, 11–12 lystop. 2010 r. Kyiv: NAKKKiM, 2010. S. 6–7.

3. Bezuhla R. I. Masova kultura: do problemy vyznachennia poniattia. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*. 2010. Vyp. 10. S. 25–34.

4. Bezuhla R. I. Masova i populiarna kultura: do problem spivvidnoshennia poniat. *Kultura i suchasnist*. 2010. № 2. S. 86–91.

5. Bushanskyi V. V. Postmodern, kitch, nartsysyzm. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*. 2011. Vyp. 4. S. 137–149 URL: https://ipend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/bushanskyi_postmodern.pdf (data zvernennya: 27.12.2021).

6. Bushanskyi V. V. Stanovlennia masovoi kultury: shliakh do kitchu y andehraundu. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*. 2012. Vyp. 4. S. 122–134. URL: <https://www.ipied.gov.ua/wp-content/uploads/2018/bushanskyi-standovlennia.pdf>. (data zvernennya: 27.12.2021).

7. Kopiiivska O. R. Kulturna matrytsia v konteksti suchasnoho kulturo tvorennia. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*. 2015. Vyp. 1. S. 77–82. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvckfm_2015_1\(4\)_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvckfm_2015_1(4)_18) (data zvernennya: 27.12.2021).

8. Kopiiivska O. R. *Transformatsiini protsesy v kulturnykh praktykakh Ukrainy: hlobalnyi, hlokalnyi kontekst ta lokalni osoblyvosti (kinets XX –pochatok XXI st.)*: avtoref. dys. ... d-ra kulturolohi: 26.00.06. Kyiv, 2018. 35 s.

9. Kushnarova M. B. *Osnovni tendentsii rozvytku masovoi kultury v suchasni Ukraini v konteksti hlobalizatsii. Analitichniy ohliad*. URL: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/104.html> (data zvernennya: 27.12.2021).

10. Kushnarova M. Reklama, folklor i masova kultura: potuzhni hravtsi na ukrainskomu kulturnomu poli. *Kulturna transformatsiia suchasnoho ukrainskoho suspilstva*: zb. materialiv Vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyiv, 2010. S. 4–5.

11. Kushnarova M. B. Ukrainyski kulturnyi prostir: hlobalizatsiini protsesy i poshyrennia mediakultury. *Kulturolohichniy dyskurs suchasnoho svitu: vid natsionalnoi ideii do hlobalizatsiinoi tsyvilizatsii*: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyiv: UTsDK, 2007. S. 313–317.

12. Liutyi T. V. Masova i populiarna kultura: problema demarkatsii. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filosofiia ta relihiieznastvo*. 2019. T. 3. S. 85–100.

13. Liutyi T. Modyfikatsii identychnosti v ukrainskii masovii kulturi (vypadok vplyvu mas-medii). *Filosofsko-antropolohichni studii 2013. Vyznachalni vymiry suchasnoho filosofsko-antropolohichnoho znannia*. Kyiv: Stylos, 2013. S. 171–187. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10844> (data zvernennya: 27.12.2021).

14. Moskalenko L. B. Dinamizm massovoi kultury (formirovanie kulturnoi industrii i shchou-biznesa na postsovetском prostranstve. Ukraina). *Kultura narodov Prichernomoria*. 2011. № 217. S. 140–147.

SPORTS-AND-LEISURE CENTRES AND RECREATION CHOREOGRAPHY IN MODERN-DAY UKRAINIAN MASS CULTURE

Didenko Nina – PhD Student, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

The article uses the example of sports-and-leisure centres to consider the mass culture in Ukraine – a communicative system containing a significant recreational potential, which is realised in the discursive practices of the world leisure industry. The leisure industry and its parts (recreation, entertainment, holiday industries) are considered as a system of recreational

services. Special attention is paid to developing a popular music and dance media culture of mass art, on which training and teaching techniques of sports-and-leisure centres in Ukraine are based, and the musical movement as a method of personal education. The typology of these centres is determined by the profile and purpose of their activities (professional dance sports, recreation and physiological rehabilitation, therapeutic therapy, dance industry, etc.). The article has revealed that the activity of sports-and-leisure centres in Ukraine involves implementing psychophysiological, relaxation, socio-emotional, aesthetic, communicative and educational functions of mass culture in general and active leisure in particular.

Key words: mass culture, popular music and dance media culture, recreation, recreational choreography, leisure industry, dance industry, dance fitness, sports-and-leisure centres.

UDC 796:793.3:008(477)

SPORTS-AND-LEISURE CENTRES AND RECREATION CHOREOGRAPHY IN MODERN-DAY UKRAINIAN MASS CULTURE

Didenko Nina – PhD Student, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

The purpose. The purpose of the article is to analyse the activities, training and teaching strategies and methods of the work-out in sports-and-leisure centres due to modern-day Ukrainian mass culture.

Research methodology. The research methodology is based on applying fundamental general scientific methods of cognition – analysis, systematisation and generalisation of information on the theoretical and basics of recreation and leisure studies. There are historical and artistic, culturological approaches, synthesis and descriptive methods to form a holistic view of the phenomenon of mass culture in Ukraine. The comparative method has revealed the peculiarities of the expression of the recreational function of mass culture.

Results. The article has revealed that the activity of Ukrainian sports-and-leisure centres involves psychophysiological, relaxation, social-emotional, aesthetic, communicative and educational function implementation of mass culture in general and active leisure in particular. The analysis has shown that training and teaching techniques in Ukrainian sports-and-leisure centres are aimed at achieving maximum physical activity by combining fitness exercises with popular music and modern choreography, and training methods include achieving recreational and rehabilitation effect – core coordination and «an ecological approach to personality» (mental and physical health maintenance within the social environment).

Novelty. There is the first study of sports-and-leisure centres (including their activities, functions, training and teaching strategies and methods of the work-out) as subjects of the recreational infrastructure of music and dance media culture of modern-day Ukraine.

Practical meaning. The article can be used to study the development of music and dance media culture, recreational choreography as a result of mass culture.

Key words: mass culture, popular music and dance media culture, recreation, recreational choreography, leisure industry, dance industry, dance fitness, sports-and-leisure centres.

Надійшла до редакції 6.01.2022 р.

УДК 130.2:005.791.6

ФЕСТИВАЛЬ ЯК SUB SPECIALE ПРОСТІР У КУЛЬТУРІ ДИТИНСТВА

Сапіга Оксана Вікторівна – пошукувач кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0001-6715-5670>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.510>
ksusha.s.art@ukr.net

Розглянуто фестивальну та святкову культуру в контексті концепту дитинства, точки перетину яких конструюють особливий (sub special) простір, що, в свою чергу, обумовлює переосмислення аксіологічної та естетичної проблематики та актуалізації музичної антропології з позицій досвіду міжособистісних взаємодій, комунікацій, участі у культурних проектах, які відбуваються в Україні та світі загалом. Проаналізовано контекстні концепти «дитячого» – «святкового» – «фестивального» просторів, які, незважаючи на власну автономність, доповнюють один одного, конструюючи культурні практики перформативного, комунікативного типів. З'ясовано, що фестиваль, як популярна культурна практика, постає особливим (sub special) простором – творчою лабораторією, де у формах найрізноманітнішої комунікації та «практик себе» реалізуються явні та приховані ідеї, бажання та таланти дітей.

Ключові слова: фестиваль, дитячий фестиваль, простір, культура дитинства, комунікація, діалог.

Постановка проблеми. Тема дитячої фестивальної культури, як особливого (sub special) простору самореалізації дитини в міждисциплінарних гуманітарних дискурсах, обумовлена необхідністю переосмислення антропологічної, аксіологічної та, безумовно, естетичної проблематики з позицій досвіду міжособистісних взаємодій, комунікацій, що передбачає «продукування присутності» (Г. У. Гумбрехт), участі у спільних проектах, які відбуваються в Україні та світі загалом. Відповідно,

актуалізуються проблеми полікультурності, взаємозв'язків етносів, спільнот, соціальних інституцій, де відбувається пошук ціннісного типу комунікацій, людських взаємодій, соціальних конструкцій, статусності, шляхом збереження творчої автентичності, власної індивідуальності завдяки визнання значимості іншого. Не випадково тому багатомірні дослідження у культурно-історичній динаміці дозволяють автору спрямувати логіку даної розвідки до аналізу дитинства в його творчій та художній активності, що симптоматично реалізується в феномені самого дитинства як найбільш незаангажованого періоду розвитку людського буття. Незважаючи на численні наукові розвідки, присвячені фестивальній та святковій культурі в міждисциплінарних гуманітарних дискурсах, проблема дитячого фестивалю як особливого (sub special) простору самореалізації дитини, особливої культурної практики не поставала предметом спеціального розгляду в культурологічному аспекті.

Дослідницька методологія автора спрямована на фестивальну та святкову культуру в контексті концепту дитинства, точки перетину яких конструюють особливий (sub special) простір. Культурологічний контекст дослідження, обумовлений особливостями дитинства як періоду домінування творчої активації, що реалізується в просторі святкової, фестивальної культури як найбільш благодатного експериментального майданчика щодо практик чи апробацій себе. Відтак, методологічно значимою є музична антропологія в контексті дитячої культури.

У дослідженні артикулюються поняття простору, точніше, особливого (sub special) простору як ареалу зустрічі фестивального та дитячого світів, що передбачає уточнення понять – «дитячий простір», «святковий простір», «фестивальний простір» для уникнення випадкових, поза концептуальних та поза контекстних утверджень. Уточнення будь-якого поняття, включення його до системи контекстних загальних понять залежить водночас від типологічної структури даної епохи.

Феномен простору позначений багатомірною конотативністю і в узагальненому сенсі, класичному тлумаченні розуміється як «найскладніший територіально-історично та демографічно обумовлений, природно-науковий, філософський, соціально-психологічний, культурологічний, етнологічний конгломерат речей, предметів, ідей, цінностей, настроїв, традицій, етнічних норм, естетичних, політичних та соціальних поглядів на певну культурну ситуацію, що виявляється у межах конкретного ареалу та часу» [10; 27]. Щодо неklasичного розуміння, то простір постає метафорою культурної динаміки: за допомогою подолання та усунення кордонів, переговорів, міграції та нашарування, а також виникнення мережевих транснаціональних уявних спільнот, де враховується конфліктність та взаємозалежність глобальних та локальних феноменів.

Оскільки дослідження носить культурологічний характер, звернемося до розуміння простору як культурного феномену, що постає, передовсім, сукупністю ціннісних відносин щодо досвіду тієї чи іншої соціальної групи, «шаблем ціннісної адаптації до нього, власне, перетворенням зовнішнього соціального на внутрішнє особистісне досягнення» [5; 9]. Контекст нашого дослідження близький до ідей Ю. Лотмана щодо розуміння простору, який постає ареалом «спільної пам'яті», що межує з безліччю інших просторів, які, «незважаючи на свою окремішність, усе таки доповнюють один одного. Простір фактично перетинається межами різних рівнів і певні ареали здатні утворювати або єдиний безперервний простір, або групу замкнутих просторів, або частину простору, обмежену, з одного боку, і відкрити – з іншого» [12; 362].

А. Лефевр у праці «Продуктування простору» звернув увагу на невід'ємний зв'язок простору з соціальною практикою, зауважуючи, що соціальне конструювання просторового так само важливо, як і роль простору для моделювання соціальних відносин. Таким чином, дослідницькими установками щодо простору є орієнтація на реальні, соціальні практики просторових структур. Отже, простір постає процесом соціального продуктування сприйняття, використання та освоєння, що тісно пов'язаний з символічним шаблоном репрезентації за допомогою кодів, знаків, карт, що є суголосним нашим дослідницьким інтенціям щодо фестивального простору в контексті дитячої культури.

Дитячий простір постає особливим самоцінним ареалом самореалізації дитини, з її поведінковими особливостями, незаангажованою, неклішованою свідомістю, де не лише формуються соціальні компетентності в середовищі своїх ровесників, тобто, відбувається її соціалізація, а й непомітним чином – оберігання дитини від неприйнятних та несприятливих впливів культури дорослих. На думку Т. Кривошеї, «природність проявів чуттів та емоцій, дитяча спонтанність, що виникає внаслідок катарсису, демонструє можливості психотерапевтичного методу очищувати психіку від патогенної інформації, яка нашаровується внаслідок "культурної" роботи захисних механізмів та шаблонів поведінки» [9; 80]. Адже досвід дитини є найдинамічнішим надбанням, хаотичним набором ціннісних інтенцій, здатних до миттєвих трансформацій щодо конструювання світоглядних світів, водночас інваріантів як повернення до цікавих, стійких у часопросторі образів, моделей, жанрів, текстів, що складають культуру пам'яті і ретранслюються з покоління в покоління дітей.

Ціннісний простір дитини є захоплюючим її світом, який вона моделює у власній уяві (В. Вундт, Л. Виготський, Й. Гейзінга). Найблагодатнішим підґрунтям відтак є творчість як форма віддзеркалення дитячого світогляду, що реалізується у фантазіях, іграх, танцях, піснях та інших видах індивідуальної творчої діяльності. Водночас дитячий простір є суттєво дистанційованим від ієрархічно збудованої смислової системи дорослого. Проблема культури дитинства в контексті філософського-культурологічного аспекту артикулювалась такими авторами як Ф. Арієс, П. Бюхнер, В. Вундт, К. Гроос, М. Кляйн, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс, М. Мід, Ж. Піаже, З. Фрейд, Е. Фромм, Й. Гейзінга, В. Штерн, Е. Еріксон, К. - Г. Юнг, К. Ясперс та іншими. Концепт «дитинство» постає складним утворенням, що включає ціннісні, понятійні та образні ознаки, які конкретизують людину за параметрами «вік» із типовими характеристиками поведінки дитини, звідки її «семантичне поле конкретизується лексемами дитина, діти» [13; 244].

Фестивальний простір у контексті даного дослідження постає платформою зустрічі представників дитячих фестивалів, де відбувається безпосередній обмін досвідом, вільне волевиявлення талантів, що є найбільш притаманним дитячій природі. Сучасний дитячий фестиваль є альтернативою концертним сезонам, що в особливий спосіб, а саме за допомогою ігрового компоненту, стихійності, імпровізаційності, автономності, відкритості, міметичності, перформативності, здатен постати «епіцентром» культурних подій, на який публіка завчасно зорієнтована як на полімистецький захід, де вона може задовольнити майже всі свої естетичні потреби» [8; 26]. Водночас саме дитячі фестивалі виступають найгармонічнішим та переконливим каталізатором інтенсивності та якості культурно-мистецького життя певної країни, зокрема, України, демонструючи культурну значимість певної культурної топографії як просторового локусу, шляхом відкритої, безпосередньої діалогічності.

Останні дослідження та публікації. Оскільки фестиваль постає святковою подією, івентом, то підґрунтям щодо розгляду фестивальної культури варто вважати дослідження з фестивальної культури. Адже попередньо до визнання фестивалю в межах теми чи концепту наукового дослідження, науковці звертались до теорії та практики свята в якості феномена культури. Відтак, цілком очевидним є той факт, що першочерговою теоретично-методологічною базою щодо дослідження фестивальної культури поставали безпосередньо праці з святкової культури. Окремі аспекти цієї проблеми висвітлено у Й. Гейзінги (питання про походження святкового видовища на основі гри), О. Фінка в контексті дитячої культури крізь призму гри (як «дзеркало життя», що задає до раціональну осмисленість (рефлексивність) людської діяльності); історія обрядово-ігрових дійств та народно-святкових форм у працях М. Бахтіна, В. Даркевича, М. Сапонова. Процеси фестивальної практики в тому чи іншому аспектах проблематизувались у вітчизняній культурі в працях культурологів, мистецтвознавців та музикознавців – А. Арто, Г. Ганзбург, О. Дячкова, В. Жаркова, О. Зінкевич, С. Зуєв, М. Копиця, А. Мізотова, І. Сікорська, К. Станіславська, О. Фабрика-Процька, Ю. Чекан, М. Шведа та ін. Фестивалю та фестивальному руху присвячено дослідження С. Бережника, М. Близнюка, С. Вітамінової, О. Доманської, С. Зуєва, О. Литовка, А. Семенюка, Г. Хроми, які, переважно, вивчають традиційні мистецькі фестивалі – музичні, театральні, кінофестивалі тощо.

Виклад матеріалу дослідження. Розвідки щодо святкової культури можна вважати першоосновою у вивченні фестивальної культури, оскільки сам фестиваль постає як коннотативно, так і за своєю суттю – святковим заходом або івентом (особливою або незвичайною подією). Фестиваль є похідним самого свята, його різновидом, оскільки етимологічно походить від латинського «fete», що означає свято. Вперше концептуалізував феномен свята М. Бахтін, який, розглядав свято як форму культури, що володіє сукупністю специфічних особливостей і безліччю функцій [2; 72]. Споконвічно свято пов'язувалось із своєрідним часом відпочинку, радістю, веселощами, певним сакральним ритуалом, танцем, прийомами, бенкетом: «свято є вільним, протилежним будням часовим відрізком, у якому відбувається ритуалізоване колективне дійство, засноване на значущій події, що приводить до онтологічного розриву та виражається в прагненні до надлишковості й розширенні меж дозволеного» [15; 322]. Ідея несумісності повсякденного досвіду з естетичним фрагментарно підтримувалась сучасником теоретика літератури, творчість якого охоплює філологію, філософію, семіотику, культурологію та епістемології повсякденності – Г. У. Гумбрехтом. У праці «Продуктування присутності. Що значення не може передати» автор наполягає на тому, що естетичний досвід неможливий у повсякденних світах: «те, що ми називаємо естетичним досвідом, завжди дарує нам певні відчуття інтенсивності, які годі знайти в історично й культурно-конкретних повсякденних світах. <...> ...повсякденні світи не годні запропонувати нам того, що зачаровує нас у миті естетичного досвіду» [6; 151-152]. Зауважимо, що сам автор не є безапеляційним апологетом несумісності повсякденного та естетичного досвіду, однак увага акцентується на тому факті, що останній формується в процесі специфічної підготовки, тоді як останній не потребує цього.

П. Паві у «Словнику театру» зауважував, що фестивальна спадкоємність бере витoki зі святкувань «у Афінах V століття, де під час релігійних (діонісійських або лінейських) свят розігрувалися комедії, трагедії, виконувались дифірамби. Ці щорічні церемонії представляли найбільш привілейований момент розваг та зустрічей. Фестиваль успадкував від цих щорічних подій певну урочистість, характер винятковості та пунктуальності, які нерідко втрачають смисли внаслідок численності та заорганізованості сучасних фестивалів» [14; 408]. Однак, такі маркери як масовість, агональність, відсутність меж між глядачами та учасниками дійства, про які зауважував дослідник свята в соціально-естетичному контексті А. Мазаєв, актуалізуються й сьогодні в фестивальній культурі.

Так, фестивальний принцип широко застосовувався в давньогрецькому театрі до появи відомих амфітеатрів. Формат проведення його поєднувався з основним святом, яке залишалося домінуючою складовою події. У Стародавній Греції Великі Діонісії були прообразом театральних фестивалів, а Великі Панафінеї – основою фестивалів музичного, естрадного, танцювального мистецтва. Також матриці фестивальних рухів можна помітити в пишних святах Стародавнього Риму, де, до речі, популярним був цирк. Поряд із гладіаторами й засудженими на арені амфітеатру виступали трупи із сотень гімнастів, акробатів, еквілібристів, дресирувальників, фокусників тощо.

Позиція П. Паві є достатньою мірою зрозумілою в контексті театального аспекту, де шанувальники могли побачити нові вистави в одному й тому самому місці, один і той самий час, познайомитися з маловідомими експериментами, поспілкуватися з представниками та керівниками театральними труп. Сьогодні фестивальну культуру, як і фестивальні рухи без перебільшення можна вважати святковою стихією, що постає ареною експериментальних майданчиків, альтернативною платформою традиційним фестивалям у контексті вияву багатомірності жанрової специфіки. Свідченням цього є сучасний розквіт фестивальної традиції, що засвідчує неабияку потребу щодо віднайдення часопростору для періодичних зустрічей, щоб дізнаватися та бути в курсі тенденцій щодо фестивального життя, заповнювати лакуни недостатнього відвідування театру, відчувати почуття причетності до чуттєво-інтелектуального співтовариства, «долучатися до нових форм, зокрема, фестивації, яка є виходом мистецтва в контекст культури повсякдення, що відбувається за допомогою арт-практик, і постають ареною розмивання меж мистецтва та аматорської творчості» [1; 262].

Дослідження дитячого фестивалю як найбільш актуальної та популярної культурної практики артикулюється в культурологічному аспекті співпричетності буття з Іншим, уможливленням інтерсуб'єктивного контакту з ним, практичної взаємодії, де «найважливіші акти, що конструюють особистість, визначаються ставленням до іншого» (М. Бахтін). Концепцією фестивалю, відтак, є діалог культур, множинність стилів та жанрів, формування нового сегмента аудиторії як процесу конструювання відносин між слухачами та мистецтвом. Ідеї М. Бахтіна, знайшли переосмислення у соціально-практичному спрямуванні концепту діалогу В. Біблера. Автор акцентував увагу на проблемі діалогу як механізму, що дозволяє успішно та повноцінно здійснювати комунікацію в межах культури. Домінуючою ідеєю В. Біблера є уявлення про особистість сучасника як про «людину культури», що поєднує у своїй свідомості різні культури та форми діяльності, які не зводяться одна до одної, з інтенцією на діалог із різними етнонаціональними, політичними культурами на основі спільної мови.

Початок XXI ст. позначений множинністю фестивальних форм із значним культуротворчим потенціалом, багатофункціональністю щодо своєї структури, в якій виявляються властивості динамічності, відкритості, варіабельності, моделювання – від традиційних (концертно-виконавських традицій) до нетрадиційних (комерційні проекти), творчі лабораторії, прес-конференції, майстер-класи тощо. Музичні фестивалі утримують багатоманітну конотативність у дослідницьких розвідках науковців, зокрема, це «публічне дійство, готовий рекламний продукт, за допомогою якого можна просувати торгові марки для формування їх позитивного іміджу (брендингу); залучати туристів до місць проведення фестивалів (туризм); рекламувати товари та комерційні фірми (паблік рілейшнз); формувати імідж політичних діячів, партій, громадських рухів, організацій (іміджмейкінг, політична психологія, *політтехнологія* (курсив мій – О. С.); формувати імідж регіону, міста, перетворювати міське середовище; привертати пильну увагу до проблем суспільства, екології (соціологія); формувати культурні потреби відвідувачів фестивалів (маркетинг). Тобто, в музичному фестивалі переплітаються функції брендингу, туризму, паблік рілейшнз, іміджмейкінгу, соціології, політичної психології та маркетингу» [3; 10].

Відтак, продукування сьогоднішніх фестивальних рухів, акцій відбувається завдяки прирощуванню відмінних спрямувань: синтезу, власне, фестивалю з формами шоу, видовищного та перформативного характерів. У культурній практиці сформувалися багатоманітні моделі проведення фестивалів різних шаблів (від міського до міжнародного), форм організації (творчі конкурси, майстер-класи) та художньо-творчої спрямованості. Відповідно, виникнення нових фестивальних явищ у сучасній культурі засвідчує той факт, що сьогодні фестиваль трансформувався в унікальний механізм

сучасної культурної комунікації, водночас популярність фестивального діалогу / полілогу як способу міжособистісного та символічного спілкування людей.

Дослідження дитячого фестивалю як культурної практики артикулюється в контексті комунікації, яка, на думку Г. У. Гумбрехта, «передбачає продукування присутності й через свої матеріальні елементи «торкається» тіл людей, які специфічно й по-різному спілкуються...» [6; 37]. Дитячий фестиваль виступає як незаангажований механізм культурної комунікації, що є базисом діалогу найрізноманітніших видів культурної творчості. Завдяки діалогічній структурі та поліцентричним відносинам, відкритості, фестиваль набуває характеристики творчої лабораторії, де відкривається потенційність щодо експерименту, динамічного розвитку нових форм, технологій творчості, обміну ідеями, створення нових / інших / відмінних цінностей.

Практика проведення дитячих музичних фестивалів яскраво представлена авторським проектом О. Сапіги та К. Полянської й неодноразово реалізована на міжнародних платформах як музичні фестивалі, фестивалі-конкурси за різною специфікацією та жанровістю для дітей та юнацтва «New Star Rudaga 2019» (18-26 червня 2019 р., Латвія, м. Юрмала), X Міжнародний фестиваль – конкурс «Перлини мистецтва» (4-5 травня, 2019 р., м. Львів), «Різдвяні вечори в Лапландії» (2-14 січня 2020 р., Санта Парк) у м. Леві в Фінляндії. Мета заявлених фестивалів тим чи іншим чином спрямована на підтримку та популяризацію різних мистецьких жанрів; налагодження тісних культурних і творчих зв'язків між учасниками музичних івентів – культурної дипломатії; підвищення професійної майстерності творчих колективів та виконавців; зміцнення полікультурних форматів співтворчості; формування культури пам'яті до світових культурних досягнень і цінностей, шляхом знайомства з історією та культурою міст проведення заходів.

Ключовими завданнями фестивалів є: а) пошук і підтримка талановитих дітей та молоді; б) виявлення обдарованих виконавців, здатних створювати власний художній образ; в) формування естетичного смаку, чуттєвої культури; в) залучення діячів мистецтв щодо співпраці з обдарованими дітьми та молоддю. Водночас емпірична база дослідження включає кураторські проекти О. Сапіги та К. Полянської у співпраці з Міністерством освіти і науки України, Українським державним центром позашкільної освіти, ТОВ «АртФестЦентр» за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України: міжнародний конкурс-фестиваль хореографічного та вокального мистецтва «Sõpruskond Talendid Tallinnas» («Співдружність талантів у Таллінні», Естонія, м. Таллінн); Міжнародний танцювальний фестиваль «Neposedõ kutsub sõbrud»; загальнодержавне і національне свято, де беруть участь різні хорові колективи та духові оркестри. Свято проводиться кожні п'ять років на території Талліннського Співочого поля; міжнародний фестиваль сценічних мистецтв «Balt Prix»; міжнародний фестиваль мистецтв («International Festival»; «Christmas Wave» (Латвія, м. Рига).

Висновки. Підводячи підсумки, варто зауважити наступне: практичний досвід дозволяє відзначити, що сьогодні найбільш актуальною формою популяризації як академічного, так і неакадемічного мистецтва є дитячі музичні фестивалі, що постають перформативними, комунікативними практиками з інтенцією на формування особливого простору дитини. Дитячий фестивальний рух актуалізує культурні проекти, що презентують сучасні творчі стратегії, відповідно формуються перспективи розвитку креативних локусів культури. Відповідно, сам фестиваль постає особливим (sub special) простором – творчою лабораторією, де у формах найрізноманітнішої комунікації реалізуються явні та приховані ідеї, бажання та таланти дітей.

Список використаної літератури

1. Бабушка Л. Д. Фестивалі як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі : монографія. Ніжин : Вид. ПП Лисенко М. М., 2020. 272 с.
2. Бахтин М. Н. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
3. Бережник С. І. Atlas weekend – найбільший музичний фестиваль в Україні. *Культура і сучасність* : альманах. Київ, 2018. С. 217-222.
4. Вітамінова С. А. Фестивальний рух та монографічні концерти. *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди : матеріали між нар. наук.-теор. конф.*, м. Харків, 3-4 квіт., 2008 р. / заг. ред. В. М. Шейка; відп. ред. І.І. Польська. Харків : ХДАК, 2008. 172 с.
5. Горяйнова О. И. Человек в культурном пространстве. *Время культуры и культурное пространство: сб. докладов.* Москва : МГУКИ, 2000. С. 9.
6. Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати / пер. з англ. І. Івашенко. Харків : IST Publishing, 2020. 192 с.
7. Зуєв С. П. Музичні фестивалі як явище міської культури. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання.* 2007. Вип. 32. С. 51-54.
8. Зуєв С. П. Фестивальний діалог мистецтв. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання.* 2003. Вип. 25. С. 25-28.

9. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі : монографія. Київ : КВПП «Тясмин», 2013. 272 с.
10. Кургузов В. Л. О понятии «культурное пространство» и проблеме самоидентификации его регионального образца. *Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии* : материалы междунар. науч.-практ. конф. (Улан-Удэ, 14-15 мая 2002 г.). Улан-Удэ : ВСГАКИ, 2002. С. 24-28.
11. Лefeвeр А. Производство пространства / пер. с фр.: Ирина Стаф. Москва : Strelka Press, 2015. 432 с.
12. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек-текст-семиосфера-история. Москва : Яз. русс. культуры, 1999. 464 с.
13. Мамычева Д. И. Концепт «детство» в русской культуре. *Концепты культуры и концептосфера культурологии* : коллективная монография / под ред. Л. В. Никифоровой, А. В. Коневоy. Санкт-Петербург : Астерион, 2011. С. 243-251.
14. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
15. Савчук В. В. Кровь и культура. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1995. 180 с.

References

1. Babushka L. D. Festivatsiya yak komunikativniy apropriator globalizatsiynikh interesiv u kulturotvorchomu prostori : monografiya. Nizhin : Vidavets PP Lisenko M. M., 2020. 272 s.
2. Bakhtin M. N. Estetika slovesnogo tvorchestva / Sost. S. G. Bocharov, primech. S. S. Averintsev i S. G. Bocharov. Moslva : Iskusstvo, 1979. 423 s.
3. Berezhnik S. I. Atlas weekend – naybilshiy muzichniy festival v Ukraïni. *Kultura i suchasnist : almanakh*. Kyiv, 2018. S. 217-222.
4. Vitaminova S. A. Festivalniy rukh ta monografichni kontserti. *Kharkiv u konteksti svitovoi muzichnoi kulturi: podii ta lyudi : materialy mizhnar nauk.-teor. konf.*, m. Kharkiv, 3-4 kvitnya 2008 r. / zag. red. V. M. Sheyka; vidp. red. I. I. Polska. Xarkiv : KhDAK, 2008. 172 s.
5. Goryaynova O. I. Chelovek v kulturnom prostranstve. *Vremya kultury i kulturnoe prostranstvo: sb. dokladov*. Moskva : MGUKI, 2000. S. 9.
6. Gumbrecht G. U. Produktivnaya prisutnosti. Shcho znachennya ne mozhe peredati / per. z angl. I. Ivashchenko. Kharkiv : IST Publishing, 2020. 192 s.
7. Zuev S. P. Muzichni festivali yak yavishche miskoi kulturi. *Teoretichni pitannya kulturi, osviti ta vikhovannya*. 2007. Vip. 32. S. 51-54.
8. Zuev S. P. Festivalniy dialog mistetstv. *Teoretichni pitannya kulturi, osviti ta vikhovannya*. 2003. Vip. 25. S. 25-28.
9. Krivosheya T. O. Yestetichne vikhovannya v suchasnomu kulturotvorchomu protsesi : monografiya. Kyiv : KVPP «Tyasmin», 2013. 272 s.
10. Kurгузов V. L. O ponyatii «kulturnoe prostranstvo» i probleme samoidentifikatsii ego regionalnogo obraztsa / *Kulturnoe prostranstvo Vostochnoy Sibiri i Mongolii : materialy mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* (Ulan-Ude, 14-15 maya 2002 g.). Ulan-Ude : VSGAKI, 2002. S. 24-28.
11. Lefeвр A. Proizvodstvo prostranstva / per. s fr.: Irina Staf. Moskva : Strelka Press, 2015. 432 s.
12. Lotman Yu.M. Vnutri myslyashchikh mirov: Chelovek-tekst-semiosfera-istoriya. Moskva : Yaz. rus. kultury, 1999. 464 s.
13. Mamychева D. I. Kontsept «detstvo» v russkoy kulture / Kontsepty kultury i kontseptosfera kulturologii : kollektivnaya monografiya / pod red. L. V. Nikiforovoy, A. V. Konevoy. Sankt-Peterburg : Asterion, 2011. S. 243-251.
14. Pavi P. Slovar teatra / per. s fr. Moskva : Progress, 1991. 504 s.
15. Savchuk V. V. Krov i kultura. Sankt-Peterburg : Izdatelstvo S.-Peterburgskogo universiteta, 1995. 180 s.

FESTIVAL AS A SUB SPECIALE SPACE IN CHILDHOOD CULTURE

Sapiha Oksana – Postgraduated student of the theory and history culture faculty, honored education worker, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The festival and festive culture is considered in the context of the concept of childhood, the intersection points of which construct a special (sub special) space, which, in turn, determines the rethinking of axiological and aesthetic problems and the actualization of musical anthropology from the standpoint of the experience of interpersonal interactions, communications, participation in cultural projects, which take place in Ukraine and the world in general. Contextual concepts of «children's» – «holiday» – «festival» spaces are analyzed, which, despite their own autonomy, complement each other, constructing cultural practices of performative, communicative types. It was found that the festival as a popular cultural practice appears as a special (sub special) space – a creative laboratory, where in the forms of various communication and «self-practice» the obvious and hidden ideas, desires and talents of children are realized.

Key words: festival, children's festival, space, childhood culture, communication, dialogue.

UDC 130.2:005.791.6

FESTIVAL AS A SUB SPECIALE SPACE IN CHILDHOOD CULTURE

Sapiha Oksana – Postgraduated student of the theory and history culture faculty, honored education worker, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The aim of this article is to consider festival and festive culture is considered in the context of the concept of childhood, the intersection points of which construct a special (sub special) space, which, in turn, determines the

rethinking of axiological and aesthetic problems and the actualization of musical anthropology from the standpoint of the experience of interpersonal interactions, communications, participation in cultural projects, which take place in Ukraine and the world in general.

Methodologically significant is musical anthropology in the context of children's culture.

Research methodology. Contextual concepts of «children's» – «holiday» – «festival» spaces are analyzed, which, despite their own autonomy, complement each other, constructing cultural practices of performative, communicative types.

Novelty. The Children's Festival acts as an unbiased mechanism of cultural communication, which is the basis of dialogue of various types of cultural creativity. Due to the dialogic structure and polycentric relations, openness, the festival acquires the characteristics of a creative laboratory, which opens the potential for experimentation, dynamic development of new forms, creative technologies, exchange of ideas, creation of new / other / different values.

The practical significance. The children's festival movement actualizes cultural projects that present modern creative strategies, and the prospects for the development of creative loci of culture are formed accordingly.

Results. Practical experience allows us to note that today the most relevant form of popularization of both academic and non-academic art are children's music festivals, which appear as performative, communicative practices with the intention of forming a special space. It was found that the festival as a popular cultural practice appears as a special (sub special) space – a creative laboratory, where in the forms of various communication and «self-practice» the obvious and hidden talents of children are realized.

Key words: festival, children's festival, space, childhood culture, communication, dialogue.

Надійшла до редакції 1.12.2021 р.

УДК 796.06:792.78:327](477:100) «20» (045)

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ ДЕРЖАВИ В СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ДІЙСТВАХ УКРАЇНИ В МІЖНАРОДНОМУ КОНТЕКСТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Машенко Іванна Олегівна – викладач кафедри гуманітаристики та мистецтвознавства,
Харківська державна академія культури, м. Харків
<https://orcid.org/0000-0002-5304-9460>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.511>
vanka.olegovna@gmail.com

Спортивно-художні дійства у ХХІ ст. являють собою видовища світового рівня. У глобальному міжкультурному просторі вони у візуальній та сценічній формі репрезентують узагальнений образ держави, гідної представляти спортивне свято на загальносвітовому рівні. У ХХІ ст. українські арт-практики демонструють розвиток у спортивно-мистецькому напрямі (відкриття стадіонів, дійства до ювілеїв футбольних клубів, перед матчеві футбольні церемонії, церемонія закриття Чемпіонату Європи з футболу, танцювальні шоу). Тому постає питання дослідження структури образу держави та його сценічної репрезентації на прикладі українських спортивно-художніх дійств у ХХІ ст.

Ключові слова: репрезентація, видовище, спортивно-художні дійства, образ, держава, країна, міжнародний контекст.

Постановка проблеми. Завдяки постановочно-технічним можливостям і засобам масової інформації у ХХІ ст. будь-які спортивні дійства можуть сценічно втілюватися як наймасштабніші світові спортивні шоу та поширюватися на масового глядача. Технічний прогрес ХХІ ст. дає можливість людині, перебуваючи в будь-якій точці земної кулі, приєднатися до святкування спортивної події та стати її співучасником і співглядачем.

Спортивно-художні дійства, як структурна одиниця спортивного свята, стають спортивно-мистецькою колаборацією історико-культурного надбання міста та країни, яке презентується в міжнародному просторі. Відтак, з одного боку, спортивно-художні дійства постають каналом комунікації між державою, режисерсько-постановочною групою, інститутом спорту, а з іншого – формують комунікативне поле між глядачем і суспільством загалом. Образ держави в сценічній репрезентації спортивного видовища розкриває не тільки ідеї здорового способу життя, морального й естетичного виховання людини, а порушує питання збереження традицій, суспільних цінностей, спортивних ідеалів і показу національно-культурної ідентичності країни.

В Україні у ХХІ ст. існує чимало спортивно-мистецьких практик, які можна досліджувати як спортивно-художні дійства та їх різновиди, зокрема, відкриття стадіонів «Донбас Арена» (Донецьк, 2009 р.), «Арена Львів» (Львів, 2011 р.), НСК «Олімпійський» (Київ, 2011 р.); 75-річчя ФК «Шахтар» (Донецьк, 2011 р.); церемонія закриття Чемпіонату Європи з футболу «UEFA Euro 2012» (Київ, 2012 р.); перед матчева церемонія «Pre-Match Ceremonis of EURO 2012» (Харків, 2012); танцювальне шоу «Майданс» (Київ, 2011 р.). Однак міждисциплінарних досліджень сценічного втілення цих спортивно-художніх

дійств як комплексних феноменів культури та їх вплив на виховання і формування національної свідомості відсутні. Тому актуальності набуває потреба дослідження механізмів сценічної побудови образу держави як чинника налагодження міжкультурного зв'язку та комплексної репрезентації країни у світовому культурному просторі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Методологічною основою дослідження стали праці О. Овчарук [11], М. Романовського та А. Маткової [15], Ю. Лотмана та Б. Успенського [8], Е. Ліча [7], І. Нехаєвої [10]. Наразі існує низка праць, у яких висвітлено різні аспекти репрезентації образу держави у спортивно-художніх дійствах XXI ст. Зокрема, В. Білогур [1] аналізує значення спорту у різних соціокультурних вимірах; І. Биховська [2] – сучасні спортивні події в знаково-символічному та комунікативному вимірах; О. Єрмакова, В. Паршакова та К. Романова [3] – форми й проведення спортивних заходів; Т. Козакова [4] – людина у контексті видовищних дійств; В. Лукашук [9] – розвиток спорту в різних соціальних інститутах. Джерельною базою дослідження стали відеоверсії відкриття стадіонів – «Арена Львів» [12], «Донбас Арена» [20], НСК «Олімпійський» [13, 14]; танцювальне шоу «Майданс» [16, 17]; церемонія закриття Чемпіонату Європи з футболу «UEFA Euro 2012» [5]; передматчева церемонія «Pre-Match Ceremonis of EURO 2012» [18] та стаття з проведення 75-річчя ФК «Шахтар» [19].

Отже, розвідки з означеної теми розкривають її з різних аспектів прикладного та наукового спрямувань, тоді як поєднання емпіричних викладок із теоретичним доробком на узагальненому культурологічному рівні не простежується. Відтак, постає питання про міждисциплінарне науково-теоретичне осмислення механіки образу держави в українському спортивно-художньому дійстві як чинника міжнародної культурної політики.

Методи дослідження. Поліаспектність дослідження спортивно-художніх дійств, як культурного феномену XXI ст., а особливо репрезентація його культурних складових, зумовили використання таких методів: моделювання культурних об'єктів, компаративного, семіотичного, структурного аналізу та аналізу аудіовізуальних джерел.

Метод моделювання в тлумаченні О. Овчарук [11] уможливив розгляд спортивно-художніх дійств як моделі культурного об'єкту. Так, метод сприяв дослідженню особливостей побудови і сценічної репрезентації спортивно-художніх та їх структурних елементів як складових соціокультурного процесу України у XXI ст. Метод компаративного аналізу, як його визначили М. Романовський та А. Маткова [15], зумовив дослідження та порівняння особливостей репрезентації складових образу держави в спортивно-художніх дійствах в історичній динаміці. Метод семіотичного аналізу розглянутий у межах структурно-семіотичного підходу у праці Ю. Лотмана та Б. Успенського [8]. Залучення даного методу дало можливість дослідити знаково-символічну складову спортивно-художніх дійств як культурного коду та каналу міжкультурної комунікації. Структурний аналіз як метод дослідження в статті представлений працею Е. Ліча «Культура та комунікація: Логіка взаємозв'язку символів» [7]. В основі залучення методу – виокремлення та побудова складових образу держави та їх сценічна репрезентація залежно від виду спортивної події (церемонія відкриття Малих Олімпійських ігор; відкриття спортивного стадіону; церемонія відкриття футбольного турніру; передматчева церемонія; танцювальне дійство тощо). Тлумачення мистецтвознавчого підходу, надане І. Нехаєвою [10] дало змогу залучити до дослідження метод аналізу аудіовізуальних джерел та виявити своєрідність використання режисерських прийомів при сценічному втіленні художнього задуму.

Метою статті є дослідження показу спортивно-художніх дійств в Україні у XXI ст. як репрезентації образу держави в міжнародному контексті.

Реалізація мети зумовила вирішення таких наукових завдань:

- виявлення та виокремлення особливостей сценічної репрезентації образу держави залежно від виду спортивного видовища;
- виокремлення складових, які в сценічному середовищі формують образ самої держави;
- дослідження механізмів сценічної репрезентації образу держави в спортивно-художніх дійствах.

Виклад основного матеріалу дослідження. За словами Л. Куна, з античних часів спорт і спортивні видовища використовувалися не лише як показ світові «могутності зміцнілих держав» [6; 59], а й як інструмент налагодження економічних і політичних зв'язків. За допомогою художніх образів спортивно-масових дійств держава в різні історико-культурні періоди зверталась до суспільства. Також до художнього задуму видовища додавалися стратегії міжнародної політики держави, які в знаково-символічній формі презентувалися на сценічній площині. Ключовими постатями спортивно-художнього дійства є учасник дійства і глядач як ті, хто транслюють та сприймають і розповсюджують у культурному просторі сенси масових творів.

Протоформи існування спортивно-художніх дійств простежуються в Античності (навмахії, гладіаторські бої, Олімпійські ігри); у період Середньовіччя (змагання стрільців та лицарські турніри; за доби Відродження (кінні скачки, перегони буйволів, фехтувальні турніри). Друга половина XVII ст. свідчить про потребу суспільства в удосконаленні військових навичок, де заможна верства населення займалась фехтуванням і верховою їздою, а народні маси на ярмарках і гуляннях змагались у кулачних боях та боротьбі.

Починаючи з 1896 р. відбувається відродження П. де Кубертеном ідеї олімпізму та античного культу спортивної людини. Від ідеї позитивного впливу спорту на формування здорової молоді в боротьбі з поганими звичками, задум Кубертена набув міжнародного значення. Так, відновлення міжнародних змагань спрямовувалося на підняття патріотичного духу, мотивації та міжнародної взаємодії на рівні спорту. В. Лукашук щодо динаміки даного процесу зазначив: «для консолідації спортивного життя [була] необхідна єдина організація, що стояла б над міжнародними федераціями і забезпечувала періодичне проведення змагань, організованих за зразком Олімпійських Ігор і здатних охоплювати всі види спорту й виражати ідею спільності та примирення всіх народів світу» [9; 34]. Відтак, Олімпійські ігри та видовища на честь ігор як альтернатива війні стали явищем масштабного рівня із суперництвом на мирних засадах.

Наприкінці XIX – початку XX ст. до репрезентації спортивного руху стали залучатися ідейні модератори (режисери-постановники) – В. Мейсхольд, М. Рейнхард, К. Марджанов та ін., які в експериментальній формі почали створювати дійства просто неба. Теоретико-прикладні засади режисури спортивно-художніх дійств формувалися в СРСР за умов проведення воєнно-фізкультурних парадів (поч. із 1919 р.), всесоюзних парадів фізкультурників (поч. із 1924 р.), спартакіад народів СРСР (поч. із 1928 р.) як синтезованих творів на межі мистецтва та спорту. Кульмінаційним моментом в історії становлення цього феномену культури стала церемонія відкриття та закриття Олімпійських ігор у м. Москва (СРСР) у 1980 р., яка дала старт історико-культурній, мистецькій, спортивній презентації території проведення ігор як міжнародного масштабного видовища, яке набуло ідеологічного значення.

У XXI ст. спорт, як частина фізичної культури, стає синтезуючою ланкою «духовних та матеріальних цінностей людини, які створюють суспільство» [3; 74], а його проявом у сценічному просторі є показ спортивно-художніх дійств. Відтак, спортивно-художні дійства в сценічній формі розкривають пошану спортивним традиціям та ідеалам, а також репрезентують історико-культурне надбання території проведення видовища та її сучасний стан.

Для аналізу репрезентації образу держави в спортивно-художніх дійствах слід залучити до дослідження спортивні видовища регіонального та національного й міжнародного рівнів. Такі синтетичні спортивно-мистецькі арт-практики поєднують у собі спорт, фізичну культуру та мистецтво.

До складових побудови образу держави та її сценічного показу варто віднести презентацію історико-культурного надбання, а також сьогодення в контексті національної та культурної ідентичності. Надалі варто проаналізувати кожну складову та її елементи. Презентація історико-культурного надбання держави здійснюється через: розкриття міфологічного сприйняття; особливості географічного розташування; історико-культурну сегментарність (показ історичних подій та діяльність постатей, які сприяли розвитку держави).

Згідно з філософом Т. Козаковою, видовищні практики базуються на міфологічному та ритуальному підґрунті [4]. Тому варто говорити, що спортивно-художні дійства, як складова видовищної культури, презентують світобачення народу через залучення до сценічної репрезентації або ідейного концепту дійства міфу. Так, ціннісна складова міфу може слугувати розкриттю первісного життя на території проведення спортивного дійства. Як приклад варто згадати один з епізодів відкриття НСК «Олімпійський» (Київ, 2011 р.), де в театралізованій формі розігрувалася історія про героїзм маленького хлопчика, який врятував українську землю, і, як став дорослим – зустрів своє єдине кохання [14]. Так, сценічна площа являла собою нічне зоряне небо, на якому з'являлися повітряні гімнаст та гімнастка, які в пластичній формі керували великими кулями із зображенням Землі та Місяця. Під супровід символічного тексту про українську пісню, мирну спокійну ніч без тривоги, серця закоханих і сновидіння, глядачі ознайомилися з героїзмом і поетичністю українського народу, основу якого складає любов.

Одним з основних елементів у побудові образу держави в спортивно-художніх дійствах є географічне розташування як чинник самобутності країни. Від цього елемента залежить формування художнього задуму самого дійства та його сценічне втілення. Прикладом може слугувати епізод із відкриття стадіону «Донбас Арена» (Донецьк, 2009 р.). Учасники дійства в образах шахтарів вивозили на майданчик дерев'яні вагонетки з великими чорними діамантами, що уособлювали цінність вугілля для Донецького краю, і, у пластичному перешикванні, будували сценічну конструкцію для майбутнього спортивного дійства. Далі за допомогою елементів сценічного образу шахтаря (металевих листів, ліхтарів та касок) на стадіоні були створені тематичні написи, географічне зображення України та державний прапор, що

символізували пошану державі [20]. Так, у 2009 р. ідейні модератори в основі художнього задуму дійства розкривали особливості існування Донецького регіону як шахтарської слави та пошану виснажливій праці гірників, які добувають кам'яне вугілля, що уособлювало пошуки гірського золота або діаманта.

Історико-культурна сегментарність у побудові образу держави та її сценічна репрезентація в спортивно-художніх дійствах розглядається через показ історичних подій та постатей, які сприяли розвитку держави. Відправною точкою сценічної репрезентації історичних подій є театралізація легенд про заснування місця проведення видовища. На відкритті стадіону «Арена Львів» (Львів, 2011 р.) один з епізодів став театралізацією легенди про заснування самого міста. Дійство відбувалося в хронологічній послідовності, розкриваючи подієвий ряд: поява Святого Георгія та благословення землі; побутове життя першопоселенців (лемків, бойків, гуцулів) і побудова веж (архітектурних пам'яток Львова); торговельні шляхи та ярмаркові гуляння; поява ворога в образі вогняного звіра; перемога в битві князя Д. Галицького [12]. Іншою презентацією м. Львова є танцювально-театралізоване дійство на шоу «Майданс» (Київ, 2011 р.) [16]. Учасники зі Львова в образах жителів Галицько-Волинського князівства, лицарів та козаків під час звучання трембіти гуцула прямували до великої декорації – Вежі з гербовою символікою міста. Зустрічали їх ростова лялька Лева, як головного охоронця міста, та співачка Руслана (переможниця «Євробачення» 2004 р.), яка, виконуючи музичну композицію «Дикі танці», керувала танцювальним дійством сучасних жителів міста. Саме в такій пластичній композиції відбувалася зустріч поколінь. Іншим прикладом театралізації легенди про заснування міста може слугувати епізод з відкриття НСК «Олімпійський» (Київ, 2011 р.), де глядачі змогли побачити в пластично-символічній композиції братів Кия, Щека, Хорива та їх сестру Либідь і заснування ними міста Києва [13].

Репрезентація історичної постаті (вченого, діяча культури, мистецтва, державного діяча тощо) й особливості його діяльності дає можливість простежити витoki створення держави, її розвиток і модернізацію. Такі постаті стають символом держави й асоціюються з нею у світовому просторі. Аналіз спортивно-художніх дійств у XXI ст. дає змогу виокремити таких героїв минулого: князь Володимир і хрещення Русі, король Данило Галицький; письменник Микола Гоголь; козак – символ української сили та військової доблесті; представники шоу-бізнесу.

Надалі слід проаналізувати другу складову побудови репрезентації образу в спортивно-художніх дійствах. Сьогодні в контексті національної і культурної ідентичності варто розглядати з таких позицій: шанування спортивних традицій та ідеалів; формування іміджу як прояв унікальності держави; презентація національної ідентичності.

До вшанування спортивних традицій та ідеалів можна віднести парад спортсменів або ветеранів спорту, суддів, тренерів, як володарів високих здобутків і результатів на спортивній арені, а також речників держави, гідних представляти її на національному рівні. Як приклад варто навести один з епізодів відкриття стадіону «Донбас Арена» (Донецьк, 2009), де на екранах проєціювалися архівні фото та відеоматеріали про побудову спортивних споруд на Донбасі, спортивні паради за участю шахтарів, перші футбольні матчі та фото кращих гравців ФК «Шахтар» із подальшою появою на стадіоні легендарних гравців за всю історію існування ФК «Шахтар» [20]. У цьому епізоді репрезентуються передумови існування футболу як найпопулярнішого виду спорту, що став візитівкою шахтарського краю, а також віддається пошана гравцям, як гідним представникам держави.

У такому аспекті також важливим стає сценічний показ спортивної символіки в колаборації із символами місця проведення спортивно-художнього дійства (міста, держави). Для прикладу варто навести перед матчеву церемонію EURO 2012 (Харків, 2012 р.), де на стадіоні учасники дійства в стилізованих українських костюмах кольору державного прапора в пластичній композиції розкривали велике полотнище у формі сонця із зображенням символу Харкова – Дзеркального струменя. Сам струмінь був виконаний у стилі головного символу EURO 2012 та складався з кольорів державного прапору України та Польщі як офіційних господарів Чемпіонату Європи з футболу 2012. Так, під час дійства на сценічній площині був показаний головний футбольний м'яч разом із образами українських і польських футболістів, а також головна емблема ігор – квітка у формі м'яча з пелюстками, що уособлюють дві країни, континентальну першість та UEFA [18]. Ще одним прикладом може слугувати церемонія закриття EURO 2012 (Київ, 2012 р.), де на стадіоні з учасників дійства були утворені великі зображення головних атрибутів футбольної гри – обрис футбольного поля, суддівський свисток, м'яч, емблема-квітка, силует футболіста, серце та прапори країн-учасниць чемпіонату (Фінал Євро 2012). Для прикладу також варто навести сценічний показ спортивної символіки на танцювальному шоу «Майданс» (Київ, 2011 р.), де танцюристи з м. Харків у масовій танцювально-театралізованій композиції віддавали пошану спортивній символіці Олімпіади 1980 р. [17]. Так, на майданчику з учасників дійства та тематичного реквізиту були побудовані рік проведення Олімпіади, Олімпійське вогнище, Олімпійські кільця кольору п'яти континентів, головна емблема Ігор та Олімпійський Ведмедик.

Аналіз аудіовізуальних джерел надав змогу виокремити такий елемент пошани спортивних традицій як глядач-вболівальник. Яскравим прикладом залучення глядача в дійство є 75-річчя ФК «Шахтар» (Донецьк, 2011 р.), де за художнім задумом ідейних модераторів саме вболівальники допомагали маленькому футболісту на полі біля терикону стати світовою зіркою футболу [19]. Так, завдяки вболівальникам на трибунах протягом святкового дійства створювалися живописні полотна зоряного неба, прапору України, логотипу футбольного клубу, помаранчево-чорної палітри; на майданчику з'являлися футбольні кубки ФК «Шахтар» та зображення футболіста з номером «12», що завжди символізувало глядача-вболівальника ФК «Шахтар». Варто вказати на один з епізодів дійства, де відбувалося вручення пам'ятної зірки 12-му гравцю. На сценічну площину запрошувалися 5-річний хлопчик В. Басилі та Д. Резвін – уболівальник клубу з 1936 р., керівник фан-клубу ветеранів.

Ознаки унікальності як формування іміджу держави займають одну з ключових позицій у контексті національної та культурної ідентичності сьогодення. Відтак, перед ідейними модераторами постає завдання: віднайти в культурно-мистецькому просторі кордони, які будуть виокремлювати надбання однієї держави від інших, а також репрезентувати сюжет дійства з урахуванням новітніх виражальних і технічних засобів.

Дослідниця спортивних арт-практик І. Биховська зазначила, що «в процесі формування міжнародного іміджу держави важливу роль відіграють символи, які формують асоціативний ряд із державою-відправником комунікаційного повідомлення. Часто спорт у кризових ситуаціях залишався єдиним засобом, завдяки якому держава могла все ж означити свої наміри, дати символічний сигнал про прагнення бути в суспільстві, перебувати в позитивній комунікації з іншими членами міжнародного співтовариства» [2; 7]. У свою чергу, держава в цей період постає гарантом мирного проведення змагань. Особлива увага приділяється безпечному перебуванню спортсменів та вболівальників у місці проведення змагань, а також запобіганню групових, расових і націоналістичних конфліктів.

На думку В. Білогур, спортивне видовище можна використовувати «для удосконалення індивідуального і соціального життя (наприклад, спорт як національна ідея; спорт як засіб соціальної ідентифікації нації)» [1; 44]. Так, національна ідентичність у спортивно-художніх дійствах проявляється через спортивно-мистецький показ минулого та сьогодення території проведення дійства, основою якої є діяльність людини, суспільства, народу, нації.

Висновки. Образ держави в українських спортивно-художніх дійствах базується на двох фундаментальних пластах – показ історико-культурного надбання та сьогодення в контексті національної та культурної ідентичності. Особливість міфологічного світосприйняття українців і країни репрезентується через міфопоетичну свідомість, основу якої складає відвага та героїзм, любов не тільки до коханої людини, а й до Батьківщини. Репрезентація географічного розташування місць проведення українських спортивно-художніх дійств розкривається через сценічний показ унікальності українського природного середовища та людської діяльності. Ключові події історико-культурного існування України репрезентуються через показ легенд про заснування міст та діяльності видатних історичних постатей (державних діячів, діячів культури та мистецтва, а також музичних діячів).

Сьогодення в контексті національної і культурної ідентичності як вагомий елемент формування держави репрезентується в контексті шанування спортивних традицій та ідеалів, іміджевартості держави і національної ідентичності.

Механізмом сценічної репрезентації образу держави в українських спортивно-художніх дійствах стає залучення ідейних засад до художнього задуму майбутнього видовища, аудіовізуального ряду, художнього оформлення з використанням виражальних засобів, а також до пластичних композиційних побудов на сценічній площині. У XXI ст. спортивно-художні дійства посідають одне з провідних місць у міжнародному комунікативному просторі, де чільне місце належить іміджевій презентація країни. В українських спортивно-мистецьких арт-практиках простежується проведення спортивно-художніх дійств та їх складових не тільки на регіональному та місцевому рівні, а й на національному та європейському. Така позитивна ситуація свідчить про можливість українських ідейних модераторів і держави розширювати спортивно-мистецькі кордони держави, співпрацюючи в колаборації з митцями та спортсменами інших держав.

Перспективи подальших розвідок. Теоретичні положення дослідження слугуватимуть для поглибленого культурологічного аналізу суб'єкта спортивно-художніх дійств як ретранслятора історико-культурних цінностей в Україні у XXI ст.

Список використаної літератури

1. Білогур В. Є. Філософія спорту: теоретико-методологічний контекст: монографія / Мелітопол. держ. пед. ун-т ім. Б. Хмельницького. Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2014. 264 с.
2. Быховская И. М. Спорт: культурологические векторы анализа феномена. *Культурологический журнал*. С. 1–15. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sport-kulturologicheskie-vektory-analiza-fenomena/viewer>.

3. Ермакова Е. Г., Паршакова В. М., Романова К. А. Организация и формы спортивных мероприятий, как средство массового приобщения всех слоёв населения к систематическим занятиям физической культурой и спортом. *Международный журнал гуманитарных и естественных наук*. 2018. № 3. С. 74–76.
4. Козакова Т. А. Человек в структурах зрелища: философско-антропологический аспект : автореф. дисс... канд. филос. наук : 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология, философия культуры» / Санкт-Петербург. гос. ун-т. СПб, 2005. 28 с.
5. Кувалдин П. Финал ЕВРО -2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ghVSawemlAc&t=379s>
6. Кун Л. Всеобщая история физической культуры и спорта. Москва : Радуга, 1982. 400 с.
7. Лич Э. Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. Москва : Восточная лит., РАН, 2001. 142 с.
8. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры. *Избранные статьи* в 3 т. Т. 3. Таллин, 1993. С. 326–345.
9. Лукашук В. І. Соціологія спорту: навч. посіб. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. 336 с.
10. Нехаев И. Н. Критика искусствоведческого подхода к исследованию проблем музыкального мышления. *Обсерватория культуры*. 2007. № 6. С. 121–126.
11. Овчарук О. В. Моделювання як методологічний чинник формування образу людини. *Культура і сучасність*. 2014. № 1. С. 36–41.
12. Сомов Е. Открытие стадиона Арена Львов (часть 1). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNdVdht2qcQ&t=2s>
13. Сомов Е. Открытие стадиона НСК Олимпийский (часть 1). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vn04Xvahm4M&t=386s>
14. Сомов Е. Открытие стадиона НСК Олимпийский (ч. 2). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vn04Xvahm4M&t=386s>
15. Романовский Н. В., Маткова А. С. О компаративном анализе, междисциплинарности и интернационализации в социологии. *Социологические исследования*. 2004. № 11. С. 3–12.
16. Ksenia 21a. Шоу Майданс-Львов-Днепропетровск (Руслана). URL: https://www.youtube.com/watch?v=a0_5NCSGstg&t=3s
17. Molodezhnina. Шоу Майданс полуфинал Харьков второй тур 30.04.2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0FCmlrotz7c>
18. Sasha Kaschina. Pre-Match Ceremonies of EURO 2012 Kharkiv. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5u2pbhfeR3g>
19. Sport.ua. Незабываемое гранд-шоу на Донбасс-Арене +ФОТО, ВИДЕО. URL: <https://sport.ua/news/126069-nezabyvaemoe-grand-shou-na-donbass-arene-foto-video>
20. Youzovka. Донбасс Арена – церемония открытия стадиона 2009 (Полная версия). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B7TVK9dEHr8>

References

1. Bilogur V. Ye. *Filosofiya sportu: teorety`ko-metodologichny`j kontekst: monografiya* / Melitopol. derzh. ped. un-t. im. V. Xmel`ny`cz`kogo. Dnipropetrovs`k : Akcent PP, 2014. 264 s.
2. Bykhovskaya I. M. Sport: kulturologicheskie vektory analiza fenomena // *Kulturologicheskij zhurnal*. S. 1–15. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sport-kulturologicheskie-vektory-analiza-fenomena/viewer>
3. Yermakova Ye. G., Parshakova V. M., Romanova K. A. Organizatsiya i formy sportivnykh meropriyatiy, kak sredstvo massovogo priobshcheniya vseh sloev naseleniya k sistematicheskim zanyatiyam fizicheskoy kulturoy i sportom. *Mezhdunarodnyy zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk*. 2018. № 3. S. 74–76.
4. Kozakova T. A. Chelovek v strukturakh zrelischa: filosofsko-antropologicheskij aspekt : avtoref. dis. kand. filol. nauk : 09.00.13 «Religiovedenie, filosofskaya antropologiya, filosofiya kultury» / Sankt-Peterburgskiy gos. un-t. SPb, 2005. 28 s.
5. Kuvaldin P. Final YeVRO 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ghVSawemlAc&t=379s>
6. Kun L. Vseobshchaya istoriya fizicheskoy kultury i sporta. Moskva : Raduga, 1982. 400 s.
7. Lich E. Kultura i kommunikatsiya: logika vzaimosvyazi simvolov. K ispolzovaniyu strukturnogo analiza v sotsialnoy antropologii. Moskva : Vostochnaya literatura. RAN, 2001. 142 s.
8. Lotman Yu. M., Uspenskiy B. A. O semioticheskom mekhanizme kultury. *Izbrannye stati* v 3 t. T. 3. Tallin, 1993. S. 326–345.
9. Lukashuk V. I. *Sociologiya sportu: navch. posib*. Xarkiv : XNU im. V. N. Karazina, 2013. 336 s.
10. Nekhaev I. N. Kritika iskusstvovedcheskogo podkhoda k issledovaniyu problem muzykalnogo myshleniya. *Obseratoriya kultury*. 2007. № 6. S. 121–126.
11. Ovcharuk O. V. Modeljuvannja jak metodologichnyj chynnyk formuvannja obrazu ljudyiny // *Kuljtura i suchasnistj*. 2014. # 1. S. 36–41.
12. Somov Ye. Otkrytie stadiona Arena Lvov (chast 1). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNdVdht2qcQ&t=2s>
13. Somov Ye. Otkrytie stadiona Arena Lvov (chast 2). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNdVdht2qcQ&t=2s>
14. Somov Ye. Otkrytie stadiona NSK Olimpiyskiy (chast 2). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vn04Xvahm4M&t=386s>
15. Romanovskiy N. V., Matkova A. S. O komparativnom analize, mezhdistsiplinarnosti i internatsionalizatsii v sotsiologii. *Sotsiologicheskie issledovaniya*. 2004. № 11. S. 3–12.

16. Ksenia21a. Shou Maydans-Lvov-Dnepropetrovsk (Ruslana). URL: https://www.youtube.com/watch?v=a0_5NCSGstw&t=3s
17. Molodezhinua. Shou Maydans polufinal Kharkov vtoroy tur 30.04.2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0FCmlrotz7c>
18. Sasha Kaschina. Pre-Match Ceremonies of EURO 2012 Kharkiv. URL: <https://www.youtube.com/watch?>
19. Sport.ua. Nezabyvaemoe grand-shou na Donbass-Arene +FOTO, VIDYeO. URL: <https://sport.ua/news/126069-nezabyvaemoe-grand-shou-na-donbass-arene-foto-video>
20. Youzovka. Donbass Arena – tseremoniya otkrytiya stadiona 2009 (Polnaya versiya) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B7TVK9dEHr8>

REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE STATE IN SPORTS AND ARTISTIC EVENTS OF UKRAINE IN THE INTERNATIONAL CONTEXT OF THE XXI CENTURY

Mashchenko Ivanna – lecturer at the Department of Humanities and Art Studies of the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Sports and artistic activities in the XXI century are world-class spectacles. In the global intercultural space, they represent in a visual and stage form a generalized image of a state worthy of representing a sports holiday at the global level. In the XXI century. Ukrainian art practitioners demonstrate development in the field of sports and art (opening of stadiums, events dedicated to the anniversaries of football clubs, pre-match football ceremonies, closing ceremony of the European Football Championship, dance shows). Therefore, the question arises of studying the structure of the image of the state and its stage representation on the example of Ukrainian sports and artistic activities in the XXI century.

Key words: representation, spectacle, sports and artistic events, image, state, country, international context.

UDC 796.06:792.78:327](477:100) «20» (045)

REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE STATE IN SPORTS AND ARTISTIC EVENTS OF UKRAINE IN THE INTERNATIONAL CONTEXT OF THE XXI CENTURY

Mashchenko Ivanna – lecturer at the Department of Humanities and Art Studies of the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The article analyzes the stage representation of the image of the state during sports and artistic events as a positive image component of international relations of the XXI century. The study is based on the events dedicated to the opening of sports stadiums, the show dedicated to the 75th anniversary of FC Shakhtar, the dance project «Maidans», the European Football Championship «UEFA Euro 2012».

The aim of the work is to represent the image of the state in sports and artistic events in Ukraine in the XXI century, dedicated to various sporting events of national and international orientation. The following methods are used in the article: the method of modeling cultural objects, comparative analysis, semiotic method, method of structural analysis and method of analysis of audiovisual sources.

Results. The image of the state in Ukrainian sports and artistic events is based on two fundamental levels – a show of the historical and cultural heritage and the present in the context of national and cultural identity. The peculiarity of the mythological worldview of Ukrainians and the country is represented through the mythopoetic consciousness, the basis of which is courage and heroism and love not only for a person, but also for the Motherland.

The representation of the geographical locations of Ukrainian sports and artistic events is revealed through a stage show of the uniqueness of the Ukrainian natural environment and human activity. The key events of the historical and cultural existence of Ukraine are represented through the display of legends about the founding of cities and the activities of prominent historical figures (statesmen, cultural and artistic personalities, as well as musicians).

The present in the context of national and cultural identity as an important element of state formation is represented in the context of respect for sports traditions and ideals, the image value of the state and national identity.

The mechanism of stage representation of the image of the state in Ukrainian sports and artistic events is the application of ideological principles in the artistic idea of the future spectacle, audiovisual series, and decoration with the use of expressive means, as well as plastic composition on the stage.

In the XXI century sports and artistic events occupy one of the leading places in the international communication space, where the image of the country occupies a prominent place. In Ukrainian sports and art practices there were sports and artistic events and their components not only at the regional and local level, but also at the national and European levels.

Such a positive situation shows the possibility of Ukrainian ideological moderators and the state to expand the sports and artistic borders of the state, cooperating in collaboration with artists and athletes of other countries.

Novelty. The components of the representation of the image of the state at the Ukrainian sports and art practices of the XXI century are singled out.

The practical significance. Theoretical provisions of the study of servants for in-depth cultural analysis of the subject of sports and artistic activities as a repeater of historical and cultural values in Ukraine in the XXI century.

Key words: representation, spectacle, sports and artistic events, image, state, country, international context.

УДК 008 (477): 316.346.2-055.1/2

ГЕНДЕРНІ ІНВЕРСІЇ У СУЧАСНИХ ПРАКТИКАХ МОДИ (УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД)

Копилова Надія Олександрівна – кандидат культурології,
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва,
Одеська державна академія будівництва та архітектури, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-0407-8185>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.512>
nadiya.kopylova02@gmail.com

Статтю присвячено дослідженню гендерних трансформацій у соціокультурних та візуальних практиках високої і масової моди сучасної України. Встановлено, що мода як соціокультурний простір та набір естетичних зразків виступає віддзеркаленням певних соціальних процесів та ментальних настанов. Проведений аналіз дозволив простежити основні напрями, у яких виявляють себе інверсії гендеру та тілесності у модних практиках: інверсії в межах традиційних гендерних стандартів фемінності; рух до андрогінності (змішування традиційних гендерних маркерів фемінності та маскулінності); рух до гендерної нейтральності (спроба позбутися гендерних маркерів узагалі). Виявлено певну специфіку гендерних реалій в українському соціокультурному просторі у порівнянні зі світовим досвідом гендерних трансформацій.

Ключові слова: гендер, гендерні інверсії, фемінність, маскулінність, ідентичність, тілесність, висока мода, гендерно-нейтральна мода.

Постановка проблеми. У період активної євроінтеграції сучасна українська культура відчуває значні впливи соціокультурних тенденцій західного світу. Глобалізаційні процеси, політичні та соціально-економічні зрушення у суспільстві, рух до культурного плюралізму і толерантності спричиняють низку гендерних трансформацій [5; 86]. Змінюють своє наповнення гендерні стереотипи, значно розширюється спектр гендерних ролей, що позначається на трансформації соціальних сценаріїв, поведінкових норм, шляхів соціальної та емоційної самореалізації жінок і чоловіків XXI ст. Проте така плюральність та варіативність спричиняє певну кризу гендерних реалій, адже норми «чоловічого» та «жіночого» втрачають чіткість, постають дестабілізованими, що ускладнює процес самоідентифікації людини. Ця проблема є актуальною для української культури, зокрема через її історично зумовлений патріархальний характер.

В українському культурному просторі процеси гендерних трансформацій регулюються низкою національно-етнічних чинників та протікають повільніше, ніж на Заході [5; 87]. Теоретичні розвідки, проведені вітчизняними авторками, констатують наявність гендерної нерівності та дискримінацій на різних рівнях українського суспільства. Проте неможливо залишити поза увагою вплив західноєвропейської гендерної парадигми, яка виявляє себе на різних рівнях сучасної української культури: у мистецьких практиках та інтернет-артах, авангардному театрі та незалежному кінематографі, соціально-політичних рухах та суспільних акціях, у публічних дискусіях та флешмобах, розважальній шоу-індустрії та візуальних практиках моди. Саме останні представляють головний інтерес для нашого дослідження. Адже мода як культурний код є одним із головних способів вияву та легітимізації людської ідентичності, зокрема гендерної. Дослідження сучасних модних практик дозволяє констатувати наявність численних інверсій традиційного гендеру, які паралельно виявляють себе на інших рівнях української культури.

Ступінь розробленості проблеми. Крізь призму культурологічного підходу гендер розглядається як соціокультурний та символічний конструкт статі людини [9]. Це комплекс характерних для певної культурної системи нормативів, які формують соціальний образ людини залежно від її гендерної приналежності, задають моделі реалізації у соціумі. З гендером тісно пов'язана категорія тілесності, яка визначається як «перетворене під впливом соціальних і культурних факторів тіло людини, що володіє соціокультурними значеннями і смислами та виконує певні соціокультурні функції» [12; 13]. Конструювання нормативного або альтернативного образу тіла здійснюється через моду, яка фіксує можливі для конкретної культури гендерні репрезентації. «Костюм містить коди, що дають уявлення про те, ким є людина» [7; 124]. Осмислення кореляції моди та гендеру подано у роботах А. Кікоть [3], Ю. Легенького [6], Т. Марценюк [8] та ін.

Гендер як соціальна категорія відрізняється варіативністю та може змінювати своє наповнення у відповідності до соціокультурних викликів, які постають перед людиною в певний історико-культурний період, що зафіксовано у працях вітчизняних і зарубіжних дослідників. Теоретичною базою для статті стали наукові розвідки, що констатують кризу традиційного гендеру, зокрема авторства З. Баумана [13], Т. Бурейчак [2], Д. Дворські [15], Т. Марценюк [8] та ін. З'ясувати зміст поняття «гендерні інверсії» («відхилення від закріплених у соціумі гендерних стандартів та культурних норм» [4; 12]) та їхню роль у трансформаціях традиційних уявлень про гендер допомогли роботи С. де Бовуар [1], Т. Гундорової [16],

А. Кікоть [3], А. Рахман [17] та ін. Особливістю культурологічного підходу до розгляду даної проблематики є прагнення позбутися негативних конотацій, адже поняття інверсивності зазвичай несе у собі відтінок девіації. Тоді як у даній статті гендерні інверсії розглядаються радше як механізм артикуляції нового соціокультурного та особистого досвіду [4].

Отже, метою даної статті є виявлення та аналіз основних напрямів інверсій гендеру у візуальних практиках високої та масової моди сучасної України. Інверсії традиційних уявлень про фемінність і маскуліність розглядаються у контексті світових гендерних трансформацій.

Вклад матеріалу дослідження. На сьогодні низка сфер української культури (політична, економічна, освітня) залишаються доволі консервативними у питаннях гендеру та демонструють приклади гендерної нерівності. Тоді як соціокультурні та візуальні практики моди постають революційним осередком та активно сприймають нові віяння, які надходять із західного світу. Мода XXI ст., як західноєвропейська, так і українська, постає не лише інструментом конструювання ідентичності, а й публічним простором, який артикулює принципи толерантності, гендерної рівності та паритету. Зокрема у 2018 р. Ukrainian Fashion Week (Український тиждень моди) разом із глобальним рухом солідарності за гендерну рівність *HeForShe* презентували спільний проект «HeForShe + UFW: гендерна рівність у моді». У рамках цього проекту відомі українські дизайнерки та дизайнери Світлана Бевза, Олеся Кононова, Лілія Літковська, Артем Климчук, Іван Фролов «висловили свою позицію щодо важливості гендерної рівності та ролі фешн-індустрії у цій боротьбі» [10]. Також спеціально створено низку модних образів, натхнених темою гендерної рівності та свободи індивідуальності, представлених на найближчому Ukrainian Fashion Week.

Протягом століть розподіл соціальних та символічних привілеїв між статями здійснювався нерівномірно – на користь чоловіків, тоді як за жінкою закріплювався простір приватного. Перед носіями маскуліного і фемінного гендерів стояли кардинально різні соціокультурні та особисті завдання. А спроби жінки освоїти «чоловічу територію» сприймалися як відхилення від загальноприйнятих стандартів гендеру, тобто як інверсія. Сьогодні ж гендерна рівність проголошується культурною нормою.

У другій пол. XX ст. модельний бізнес як культурна практика став для жінки певним соціальним ліфтом – способом досягти публічного успіху через соціальну самореалізацію. Проте це вилилося у жорстку стандартизацію жіночого тіла: мірилом успіху жінок-моделей була відповідність фігури певним параметрам. Ідеали тілесності, які демонстрували власним прикладом моделі на модних показах та сторінках глянцевого журналу, просочувалися до повсякденності. Це змушувало «звичайних» жінок відчувати себе поза межами естетичних та навіть соціальних норм. Сьогодні ж гендерні інверсії активно розхитують традиційні стандарти жіночої тілесності, краси, віку. Приклади подібних інверсій традиційної фемінності можна знайти в сучасній українській моді.

Інверсія «ідеальних» параметрів жіночої фігури. Українська модна індустрія підтримує популярний на Заході рух бодіпозитиву [14] – боротьби за різноманітність жіночої краси та пріоритет здоров'я над вигаданими стандартами. На Заході ідеал перебільшено стрункого тіла поступово відходить у минуле, альтернативою стає поява та зростання популярності моделей plus size і моделей зі «звичайними» тілами. Згодом, цей рух торкнувся і чоловіків. Маніфестаціями бодіпозитиву стала низка соціальних фото-проектів, таких як *American Beauty*, *Every Man Project*, *We.Women*, рекламні фотосесії всесвітньовідомих брендів *Calvin Klein*, *Victoria's Secret*, *Dressmann*, *Float Swimwear* та ін.

Із 2017 р. в Україні проходять конкурси краси *Miss plus size*. Тоді ж український канал «1+1» запустив реаліті-шоу «Модель XL», зробивши моделей з нестандартними параметрами публічними персонами, героїнями подіуму, стильних фотосесій та інтерв'ю, тобто носительками нової варіації гендерної норми. Показовою є фотосесія переможниці проекту М. Павлюк, яка стала обличчям нової колекції відомого українського дизайнера Андре Тана. Стильно одягнена дівчина позувала разом з оголеними чоловіками, презентуючи таким чином інверсію традиційних норм жіночої та чоловічої тілесності та сексуальності. Зазвичай у фотосесіях оголене тіло належало саме жінці, тоді як чоловіки поставали у класичних костюмах. Це відображало та легітимізувало гендерну нерівність у суспільстві та полярність соціальних і особистих завдань чоловіка та жінки.

Ще одним прикладом прояву бодіпозитивного руху в Україні є серія відеороликів українського бренду білизни *Brabrabra* та *Alyona Alyona*. Українська реперка закликала жінок віддавати перевагу комфорту у виборі білизни. Рух до комфорту є загальною тенденцією у сьогоднішній моді: все більше жінок відмовляються від незручного одягу та взуття, від гендерних норм поведінки і комунікації, які вони вважають застарілими.

Інверсія віку. На сьогодні молодість залишається одним із визначальних критеріїв успішної жінки. Це підтверджує висока затребуваність пластичної хірургії та омолоджуючих процедур. Проте на Заході все більше жінок-селебриті відмовляються від послуг пластичного хірурга. У лексиконі культури навіть з'явився

стійкий вираз *smart-aging*, тобто «розумне старіння». Ця тенденція дійшла і до модної індустрії України – на подіумах Ukrainian Fashion Week з'явилися моделі різного віку (моді колекції Марини Рибалко, Юлії Гурської та ін.). Найстарша модель України Галина Герасимова почала свою кар'єру в 69 р.

Інверсія параметрів здоров'я. З давніх часів жіноча краса мала пряму кореляцію зі здоров'ям жінки, адже її головним соціальним завданням було народження здорових дітей. Ще недавно публічний простір високої моди був табуований для жінок, які мають відхилення від загальноприйнятих норм здоров'я. Такі жінки залишалися «невидимками» для медіа-простору. Проте у XXI ст. ситуація змінилася. Ця тенденція зародилась на Заході, де сьогодні моделі з різними захворюваннями, фізичними вадами, особливими потребами отримали доступ до публічного простору. Вони виходять на подіуми, стають героїнями фотосесій та рекламних компаній, привертаючи увагу до людей з аналогічними проблемами. В 2012 р. у Києві та Харкові проведений *Fashion Chance* – показ мод для жінок з інвалідністю, у 2015 р. на подіумі Тижня моди з'явилася перша модель в інвалідному візку, у 2017 р. у Львові пройшов показ мод за участю моделей, хворих на легеневу гіпертензію. Всі ці заходи спрямовані на розширення традиційних уявлень про «успішну жінку» та мають за мету привернути увагу до проблем здоров'я людини.

Тривалий час соціокультурний простір моди був «жіночою територією» зі своїми нормами та ідеалами. Проте західноєвропейські та американські чоловіки-моделі XXI ст. поступово долають цю гендерну асиметрію та виборюють собі «право на красу» (традиційно жіночі атрибути одягу, макіяж, еротизм тощо). Тоді як розглянуті нами інверсії традиційних гендерних норм тіла в просторі української моди стосуються лише жінок. Уявлення про маскуліність та конкретні її маніфестації, зокрема тілесні, змінюються значно повільніше. Використання чоловіком традиційно жіночих соціокультурних та естетичних атрибутів негативно сприймається суспільством і власне українськими чоловіками. Зазначимо, що серед претендентів на участь у другому сезоні шоу «Модель XL» були чоловіки, але їм не вдалося пройти кастинг. Це свідчить про відсутність механізмів презентації маскулінного гендеру в подібних телевізійних шоу. Українська публіка не готова до сприйняття альтернативних репрезентацій маскуліності та чоловічого тіла у медіа-просторі. Вітчизняна дослідниця Т. Бурейчак фіксує кризу маскуліності та чоловічого досвіду в українській культурі [2]. Прагнення чоловіків брати участь у конкурсі моделей водночас підкреслює і реальність цієї кризи, і спроби пошуків виходу з неї шляхом створення нових стереотипів маскуліності.

Незважаючи на певну консервативність української спільноти, соціокультурні виклики сучасності вимагають від людини гендерної флексибельності. Гендерні ролі та стереотипи набувають все більш ситуативного характеру, а гендерна ідентичність постає пластичною або «текучою» [13]. У візуальних практиках високої та масової моди це проявляється у поєднанні маскулічних і фемінних традиційних маркерів. Починаючи за 2010-х, мода активно рухається в напрямку андрогінності. Колекції українських дизайнерів Юлії Айсіної, Віктора Анісімова, Юлії Єфимчук Лілії Літківської, Ядвиги Нетикши, Катерини Сильченко, Івана Фролова та багатьох інших демонструють гендерні репрезентації різного ступеню андрогінності. Подібні тенденції підхоплюються вітчизняними масовими брендами одягу (молодіжні унісекс-колекції *Wet in crime*, *MOD44*, *Arch*, *Fanahei* та ін.). До того ж змінюється соціокультурний простір власне високої моди: відбувається його «десакралізація», межі між масовою модою та «елітною» *Haute couture* поступово зникають. Висока мода стає все більш практичною, а в масовій моді з'являються ексклюзивні речі. Це демонструють покази Ukrainian Fashion Week останніх років. До того ж у XXI ст. набирає популярності особливий вид моди – *Street fashion* (вулична мода), який все більш проникає до подіумів.

Андрогінна мода постає наслідком зміни ритму життя та цінностей сучасної людини. Наприклад, жіночі черевики на високих підборах виявляються непрактичними для повсякденності. Зі свого боку жіночий гендер опановує низку видів традиційно чоловічого взуття (оксфорди, лофери тощо). Нове наповнення гендерних ролей жінки вимагає від неї можливості «міцно стояти на ногах». У західноєвропейському світі ця тенденція має інший бік: модні бренди випускають черевики на підборах для чоловіків (колекції Томаса Брауна, Франческо Руссо, Стефано Пілаті). «Бути» жінкою або чоловіком тепер не означає носити певний одяг. Мода остаточно перетворюється на спосіб підкреслити власну індивідуальність. Українська дизайнерка Ю. Єфимчук вважає, що сучасна мода рухається у напрямку від «чоловічого» чи «жіночого» до власне «людяності» [11]. Таке переконання надає людині XXI ст. певну свободу, позбавляє тиску застарілих стереотипів, проте водночас створює відчуття «гендерної розгубленості», що виливається у кризу ідентичності.

Зазначимо, що в останні роки популярний у ранні 2010-ті стійкий вираз «андрогінна мода» поступово замінюється на більш політ коректний «гендерно-нейтральна мода». Це одяг, взуття та аксесуари, які є універсальними не лише для чоловіків і жінок, але й для представників не бінарних гендерних ідентичностей. У 2021 р. все більше світових брендів об'єднують чоловічі та жіночі

дефіле, а також працюють із трансгендерними моделями. Молоді дизайнери з різних країн світу активно розробляють гендерно-нейтральні моделі одягу (колекції Елли Бушт, Квон Хьок Кім, Артуро Обегеро, Фейта Олуваджимі, Еді Слімана, Луїса де Хавьєра та інших).

Легітимізація третьої статі або альтернативних гендерів – проблема, що вирішується на різних рівнях культури (від законодавства до повсякденних практик) у низці держав сучасного світу. В Україні ця проблематика артикулюється здебільшого у візуальних мистецтвах, інтернет-артах та практиках моди, тоді як її законодавчі, соціально-економічні аспекти поки що залишаються на рівні дискусій.

Гендерно-нейтральні репрезентації потрапляють із подіумів до масової моди (колекції Ксенії та Антона Шнайдерів, бренди *Chakshyn*, *Sefer*, *W8Less*, *Who is it* та ін.). Український бренд *Who is it* продемонстрував колекцію *No gender*, у якій чоловікам та жінкам було запропоновано однаковий одяг. Інший вітчизняний бренд *Chakshyn* також випустив колекцію футболок для будь-якого гендеру. Написи на одязі сигналізували: *No Gender Anymore* («Більше ніякого гендеру»), *No Beauty Anymore* («Більше ніякої краси») та навіть *No politics anymore!* («Більше ніякої політики»). Останній напис проголошує гендерну ідентичність особистою справою кожної людини, яка має бути за межами питань владного дискурсу культури. Таким чином, мода намагається позбутися жорстких нормативів та надати людині свободу у самоідентифікації та саморепрезентації.

Рівність та плюралізм гендерних ідентичностей демонструє колекція українських дизайнерок Сю Бевза, Л. Літковської та К. Шнайдер у рамках громадського проекту «Різні.Рівні». Одяг із цієї колекції однаково підходить для жінок, чоловіків та представників альтернативного гендеру. Створюючи речі-трансформери, дизайнери урахували різні типи тілесності потенційних клієнтів.

Однак уважний розгляд колекцій гендерно-нейтрального одягу піддає сумніву коректність цього визначення. На це звертає увагу А. Суворова: аналіз низки сучасних українських колекцій високої та масової моди дозволив встановити, що «гендерно-нейтральність одягу переважно наслідують естетику «чоловічого» костюму, зокрема мінімалізм, темні стримані кольори» [11], прямий крій тощо. Це підтверджує, що маскулінний соціокультурний досвід та маскулінні гендерні моделі сьогодні продовжують сприйматися людською свідомістю як культурний зразок, тоді як жінка, незважаючи на суттєві трансформації гендеру, ще нерідко залишається на позиції «Іншого» [1].

У західноєвропейській моді прагнення до гендерної нейтральності виливається у різноманітні ремінісценції на тему «третьої статі» та трансгуманізму (або постгендеризму – теоретичної концепції та суспільного руху, що проголосили відмову від гендерних ідентичностей взагалі [15]). Українська мода показує себе значно консервативнішою, хоча й має кілька прикладів вкрай екстравагантних спроб вийти за межі культурної норми. До цієї категорії можна віднести міжнародну виставку похоронної культури *RIP EXPO 2021*, яка пройшла у Києві влітку 2021 р. У рамках цього проекту відбулося «дефіле» моделей, які демонстрували не лише одяг, але й труни як головний «аксесуар». Характерна для сучасної культури десакралізація тематики і образу смерті у проведеному модному показі набула іронічного відтінку. А учасники дефіле символічно позбулися будь-яких гендерних норм, адже останні не можуть розповсюджуватися на покійників.

Висновки. Отже, українська мода виявляє високу чутливість до загальнокультурних тенденцій щодо гендеру, тоді як інші сфери української культури постають більш консервативними. Українські тижні моди та колекції масового одягу пропонують суспільству низку гендерних репрезентацій, які мають революційний та інверсивний характер стосовно гендерної традиції. Проведене дослідження дозволило виділити основні напрями, в яких проявляються інверсії гендеру та тілесності у модних практиках: 1) інверсії в рамках традиційних гендерних стандартів фемінності (параметри жіночого тіла, вікові параметри, показники фізичного здоров'я); 2) рух до андрогінності (змішування традиційних гендерних маркерів фемінності та маскулінності); 3) рух до гендерної нейтральності (спроба позбутися гендерних маркерів взагалі).

Інверсії гендеру у візуальних практиках вітчизняної моди відображають загальну тенденцію гендерних трансформацій, яка захопила Західний світ. При цьому український досвід гендерної інверсивності у світовому контексті має свої характерні риси. Трансформації відбуваються значно повільніше через багаторічні особливості гендерної системи України. Зі свого боку дія традиції та гендерних норм у сучасній українській культурі виявляється сильнішою та стійкішою по відношенню до чоловічої статі. Окреслена проблематика потребує подальших досліджень задля прогнозування подальших гендерних трансформацій в українському соціумі.

Список використаної літератури

1. Бовуар С. де. Друга стаття. Т. І. Київ : Основи, 1994-1995. 390 с.
2. Бурейчак Т. Погані часи для чоловіків? Соціологічні інтерпретації кризи маскулінності. *Соціологія: теорії, методи, маркетинг*. 2011. № 1. С. 79-94.

3. Кікоть А. А. Крос-дресінг театрального костюма ренесансної доби. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків : ХДАК, 2017. Вип. 55. С. 90-98.
4. Копилова Н. О. Еволюція гендеру: проблематизація гендерних інверсій: автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Київ, 2021. 20 с.
5. Копилова Н. О. Інверсії тілесності у контексті гендерних трансформацій (на прикладі сучасних українських художніх практик). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 31. С. 86-91.
6. Легенький Ю. Г. Метаісторія костюма. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 284 с.
7. Марценюк Т. О. Гендерні аспекти моди: конструювання ідентичності за допомогою одягу. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія»*. Серія: Гендерні дослідження. 2015. Вип. 1. С. 124-141.
8. Марценюк Т. О. ЛГБТ сім'ї в Україні: відтворення патріархату чи альтернатива владному дискурсу? *Наук. зап. НаУКМА*. 2012. Т. 135: Соціологічні науки. С. 50-58.
9. Словник гендерних термінів: уклад. Шевченко З. В. Черкаси, 2016. URL: <http://a-z-gender.net/ua/> (дата звернення: 23.09.2021).
10. Стадник В. Українські дизайнери про гендерну рівність. *The Village Україна*. 2018. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-news/275859-ukrayinski-dizayneri-rozpovidayut-pro-gendernu-rivnist>
11. Суворова А. Гендер і мода: чи чекає на нас гендерно нейтральне майбутнє? *Гендер в деталях*. URL: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/tema-sezonu/gender-i-moda-134144.html> (дата звернення: 30.09.2021)
12. Цветус-Сальхова Т. Э. Дистинкция понятий «тело» и «телесность» в культурологических исследованиях. *Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств*. 2010. № 13. С. 10-16.
13. Bauman Z. (2003) *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds* Wiley, Cambridge: Polity Press. 176 p.
14. Dalessanda A. 15 Definitions Of Body Positivity Straight From Influencers & Activists. URL: <https://www.bustle.com/articles/165804-15-definitions-of-body-positivity-straight-from-influencers-activists> (дата звернення: 5.10.2021).
15. Dvorski J., J. Hughes. *Postgenderism: Beyond the Gender Binary*. Hartford: Institute for Ethics and Emerging Technologies, 2008. 18 p.
16. Hundorova T. The Melancholy of Gender. *Acta Slavica Iaponica*, 2005. Issue: 22. P. 165-176.
17. Rahman A. Women's Empowerment: Concept and Beyond. *Global Journal of Human Social Science Sociology & Culture*, 2013. 13 (6). P. 9-13.

References

1. Bovuar S. de Druha stat. Tom I. Kyiv : Osnovy, 1994-1995. 390 s.
2. Bureichak T. Pohani chasy dlia cholovikiv? Sotsiolohichni interpretatsii kryzy maskulinnosti. *Sotsiologhiia: teorii, metody, marketynh*. 2011. No 1. S. 79-94.
3. Kikot A. A. Kros-dresinh teatralnogo kostiuma renesansnoi doby. *Kultura Ukrainy: zb. nauk. pr.* Kharkiv : KhDAK, 2017. Vyp. 55. S. 90-98.
4. Kopylova N. O. Evoliutsiia henderu: problematyzatsiia hendernykh inversii: avtoref. dys. ... kand. kulturolohi: 26.00.01. Kyiv, 2021. 20 s.
5. Kopylova N. O. Inversii tilesnosti u konteksti hendernykh transformatsii (na prykladi suchasnykh ukrainskykh khudozhnykh praktyk). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 2019. Vyp. 31. S. 86-91.
6. Lehenkyi Yu. H. Metaistoriia kostiuma. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2003. 284 s.
7. Martseniuk T. Henderni aspekty mody: konstruiuvannia identychnosti za dopomohoiu odiahu. *Naukovi zapysky Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademiia»*. Seriia: Henderni doslidzhennia. 2015. Vyp. 1. S. 124-141.
8. Martseniuk T. O. LHBT simi v Ukraini: vidtvorennia patriarkhatu chy alternatyva vladnomu dyskursu? *Naukovi zapysky NaUKMA*. 2012. T. 135: Sotsiolohichni nauky. S. 50-58.
9. Slovnyk hendernykh terminiv: uklad. Shevchenko Z. V. Cherkasy, 2016. URL: <http://a-z-gender.net/ua/> (data zvernennia: 23.09.2021)
10. Stadnyk V. Ukrainski dizainery pro hendernu rivnist. *The Village Ukraina*. 2018. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-news/275859-ukrayinski-dizayneri-rozpovidayut-pro-gendernu-rivnist>
11. Suvorova A. Hender i moda: chy chekaie na nas henderno neutralne maibutnie? *Hender v detaliakh*. URL: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/tema-sezonu/gender-i-moda-134144.html> (data zvernennia: 30.09.2021)
12. Tsvetus-Salkhova T. E. Distinktsiia poniatyi «telo» y «telesnost» v kulturolohicheskikh issledovaniakh. *Vestnik Kemerovskoho hosudarstvennogo unyversyteta kultury i iskusstv*. 2010. № 13. S. 10-16.
13. Bauman Z. (2003) *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds* Wiley, Cambridge: Polity Press. 176 p.
14. Dalessanda A. 15 Definitions Of Body Positivity Straight From Influencers & Activists. URL: <https://www.bustle.com/articles/165804-15-definitions-of-body-positivity-straight-from-influencers-activists> (дата звернення: 5.10.2021).
15. Dvorski J., J. Hughes (2008) *Postgenderism: Beyond the Gender Binary*. Hartford: Institute for Ethics and Emerging Technologies. 18 p.

16. Hundorova T. (2005) The Melancholy of Gender // Acta Slavica Iaponica. Issue: 22. P. 165-176.
17. Rahman A. (2013) Women's Empowerment: Concept and Beyond. *Global Journal of Human Social Science Sociology & Culture*. 13 (6). P. 9-13.

GENDER IVERSIONS IN MODERN FASHION PRACTICES (UKRAINIAN EXPERIENCE)

Kopylova Nadiia – Candidate of Cultural Studies,
Senior lecturer of the Department of Fine Arts,
Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture

The article is devoted to the study of gender transformations in visual practices of Haute couture and mass fashion in modern Ukraine. It has been established that fashion, as a socio-cultural space and a set of aesthetic samples, is a reflection of certain social processes and mental attitudes. The analysis made it possible to highlight the main directions in which the inversions of gender and corporeality are manifested in fashionable practices: inversions within the traditional gender standards of femininity; movement towards androgyny (mixing traditional gender markers of femininity and masculinity); movement towards gender neutrality (an attempt to get rid of gender markers as such).

The specificity of gender realities in the Ukrainian sociocultural space is revealed in comparison with the world experience of gender transformations.

Key words: gender, gender inversions, femininity, masculinity, identity, corporeality, Haute couture, gender neutral fashion.

UDC 008 (477): 316.346.2-055.1/2

GENDER IVERSIONS IN MODERN FASHION PRACTICES (UKRAINIAN EXPERIENCE)

Kopylova Nadiia – Candidate of Cultural Studies,
Senior lecturer of the Department of Fine Arts,
Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture

The aim of the article is to identify and analyze the main directions of gender inversions in the visual practices of Haute couture and mass fashion in modern Ukraine. Inversions of the traditional standards of femininity and masculinity are considered in the context of global gender transformations.

Methodology of the research. The methodological basis of the study has an interdisciplinary nature, which allows to highlight the features of gender transformations in modern fashion practices. Culturological approach is supported by gender analysis. Various studies of gender as a sociocultural phenomenon and gender inversions in particular have been considered (by the authorship of Z. Bauman, S. de Bovuar, T. Hundorova, A. Kikot, T. Martseniuk A. Rakhman, etc.). The use of a semiotic approach made it possible to analyze gender representations in visual fashion practices, to identify gender markers and their pragmatic aspect. Content analysis helped to study the reception of gender transformations in media materials.

Result. Ukrainian fashion is a cultural space and a set of visual practices that allow to reveal and analyze gender transformations in the consciousness of Ukrainian society. Fashion turns out to be sensitive to general cultural trends, while other spheres of Ukrainian culture are more conservative. The research results demonstrate the driving role of gender inversions in the process of gender transformations and even sociocultural changes.

The analysis made it possible to highlight the main directions in which the inversions of gender and corporeality are manifested in fashion practices: inversions within the traditional gender standards of femininity (female body parameters, age parameters, physical health parameters); movement towards androgyny (mixing traditional gender markers of femininity and masculinity); movement towards gender neutrality (an attempt to get rid of gender markers as such).

The author of the article came to the conclusion that the effect of tradition and gender norms in modern Ukrainian culture turns out to be stronger and more resistant in relation to masculine gender.

The scientific novelty. The main directions in which the inversions of gender and corporeality manifest themselves in modern fashionable practices have been established. This principle can be applied to the study of other sociocultural spheres. Understanding of gender inversion in the cultural dimension will expand the problem field of domestic cultural studies.

Practical value. The results of the research are relevant for employees of the socio-cultural sphere (in particular, organizers of lectures on gender issues, gender equality), for gender activists, for authors of fashion overviews, etc.

Key words: gender, gender inversions, femininity, masculinity, identity, corporeality, Haute couture, gender neutral fashion.

Надійшла до редакції 1.11.2021 р.

УДК 655.413:78(477+510)

**МУЗИЧНІ ВИДАВНИЦТВА У НАЦІОНАЛЬНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
(досвід України та Китаю)**

Ян Цзюнь – аспірант кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-3270-4622>
<https://doi.org/10.35619/ucp.mk.v39i.513>
captainyangjun@163.com

Статтю присвячено висвітленню ролі й місця музичних видавництв як важливої складової національних культур України й Китаю. Стверджується, що нотодрук історично був і залишається важливим чинником формування й розвитку соціокультурного простору. Розглянуто головні тенденції видавничої діяльності в означеній сфері в Україні впродовж XX–XXI ст., особливий акцент зроблено на періодах інституційного становлення музичної культури. Проаналізовано практику нотодруку в сучасному Китаї, зокрема роботу Народного музичного видавництва. Відзначено зусилля видавництв з просування творчості представників національної композиторської школи. Окреслено перспективи появи нових форм передачі музичної інформації в умовах інформаційного суспільства.

Ключові слова: музичне видавництво, нотодрук, партитура, музична культура Китаю, музична культура України.

Постановка проблеми. Успішне функціонування й розвиток музики в соціокультурному просторі різних країн залежать від дії механізмів комунікації в структурі «композитор – виконавець – слухач». Однією з важливих ланок є нотодрук, що в різні історичні епохи виконував функцію поширення музичних текстів. Досвід діяльності музичних видавництв у різних країнах має знаходитися в фокусі дослідницької уваги, що в сучасній ситуації може стати важливим чинником забезпечення оптимізації процесів в окресленій сфері.

Останні дослідження та публікації. Поміж досліджень, присвячених історії та сучасним тенденціям у роботі музичних видавництв у глобальному вимірі, особливо виокремимо монографію німецького дослідника Й. Кеппера «Нотне видання в ім'я нових медіа: історичний розвиток та сучасні перспективи повних нотних видань» [9].

Головні віхи музично-видавничого руху в Україні та діяльності видавництва «Музична Україна» окреслено у відповідних статтях «Української музичної енциклопедії» [7], [4]. Проблеми стану нотовидавничої справи в Україні XXI ст. у зв'язку з сучасними соціокультурними потребами поставлено у статті З. Ластовецької-Соланської [3].

Джерелом інформації про діяльність музичних видавництв в Китаї є опубліковані офіційні документи, а також матеріали статей ««Китайського музичного словника», оновлене й виправлене видання якого вийшло друком у 2021 р. (Chinese Music Dictionary, 2021). Прикладом постановки питань значення (зокрема соціального) нотовидавничої справи для національної культури загалом є матеріали семінару, що відбувся в рамках заходів з обговорення проекту «Музична бібліотека сучасних китайських композиторів» [6].

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичні видавництва від початку свого існування стали активним чинником функціонування соціокультурного простору. Заснування музичних видавництв на певному історичному етапі розвитку культури було зумовлено самим станом музично-культурного процесу. Ствердження композиторської професії та сталих способів нотної фіксації творів, дедалі активніше поширення музичної інформації, необхідність обміну новими творами при збільшенні їхньої кількості з усією очевидністю виявили потребу організації процесу продукування та поширення нотних текстів. На початкових етапах така практика пов'язувалася переважно з рукописним відтворенням нотного матеріалу. Не випадково нотний текст у «Майнцькій Псалтирі», що є однією з перших друкованих книжок, був доданий вручну. Проте, з удосконаленням технічних засобів з'явилися нові можливості, що дозволили друкувати ноти і отримувати необхідні накладки. Перші зразки машинного нотодруку з'явилися на межі XV–XVI ст. і з того часу музичні видавництва стали невіддільною складовою соціокультурного простору в його мистецькому сегменті.

Перехід від рукописів до друкованих нот суттєво вплинув на мистецькі практики, позаяк це спростило й пришвидшило розповсюдження музичної інформації. Як наслідок, розширилося коло потенційних виконавців: ними могли ставати не лише професіонали, а й освічені аматори, які отримали

доступ до нот. Це також зменшило залежність композиторів від їхніх головних «працедавців» – представників аристократичних кіл.

Приклади безпосередньої інтеграції музичних видавництв до мистецького простору знаходимо і в наступні епохи. Якісно новий шлях нотодруку запровадив син засновника найстарішого з існуючих нині видавництв Breitkopf & Härtel (працює з 1719 р.) Йоганн Брайткопф, який у 1754 р. запропонував застосовувати особливі різновиди шрифтів (зокрема так звані «рухомі шрифти»), що, своєї черги, сприяло удосконаленню нотної грамоти. У 1807 р. фірма почала виробництво фортепіано, які високо цінилися віртуозами романтичної доби, у т. ч. Ф. Ліста. Крім того, у XIX ст. компанія видавала впливовий музичний журнал.

На початку XX ст. індустрія звукозапису частково витіснила нотодрук у сегменті аматорського музикування, а проте, не применшила його ваги в сфері академічної музики. За доби модернізму величезну роль у поширенні нової музики відіграло створене 1901 р. у Відні видавництво «Universal Edition». «Заснування «Universal Edition» <...> було свого роду «культурно-політичною декларацією незалежності», – читаємо на сайті компанії. – Намір полягав у тому, щоб протистояти переважанню іноземної музичної торгівлі у Відні за допомогою вітчизняного музичного видавництва» [10]. Залучення найкращих композиторів, що на початку століття представляли тодішню Австро-Угорщину, зробило видавництво «резервуаром для великих талантів», що знаменувало на тому етапі видатну місію установи. Тут публікували свої твори Г. Малер, Ф. Шрекер, А. Шенберг, О. Цемлінський, А. Берг, А. Веберн, Е. Крженек, Б. Барток, З. Кодай та ін. Таким чином, вводячи до широкого обігу твори видатних вітчизняних композиторів, видавництво чинило вплив на формування новітнього соціокультурного простору. Згодом «Universal Edition» залучило до числа своїх авторів композиторів з інших країн та наступних поколінь, включаючи представників другої хвилі авангарду, як-от К. Штокгаузен, П. Булез, Л. Беріо, М. Кагель, А. Пярт та ін. Поширення творів композиторів-новаторів сприяло суттєвому оновленню звукового середовища.

В Україні питання про музичні видавництва гостро стало у першій третині XX ст., коли набула актуальності реалізація ідеї національної музичної культури. На тлі приватних видавництв, що працювали в ті часи, привертає увагу засноване композитором К. Стеценком разом із поетом О. Коваленком; про нього відомо, що у 1910 р. воно «випускає зданий до друку без цензури гімн «Ще не вмерла Україна» на музику Стеценка» [5; 86]. Згодом композитор опікувався публікацією української нотної продукції у видавництві «Дніпросоюзу» («Дніпроспілки», Дніпровського союзу споживчих товариств), що активно працювало впродовж 1917-1920 рр. Українські культурні діячі підкреслювали важливість видавничої справи, зокрема й нотовидавництва. У редакційній статті новоствореного журналу «Книгарь» декларувалося таке: «Нині, <...> коли Україна починає жити повним національним життям, – природно і наша видавнича продукція, як найвизначніший показник того життя, набуває небувало широкого масштабу» [2; 1].

Упродовж 1920-х рр. друк нових творів українських композиторів здійснювало Державне видавництво України, питаннями видання творів своїх членів опікувалося також Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича. Від 1932 р. працювало видавництво «Мистецтво» (впродовж свого існування мало різні назви, як-от «Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР»), що опікувалося широким колом видів мистецтва й різних його жанрів. Відомі також видання республіканського відділення видавництва «Радянський композитор». Крім того, ноті та книжки про музику виходили друком у видавництві «Радянська школа».

Спеціалізоване музичне видавництво відкрите в Україні у 1966 р. Репертуар майбутніх видань новоствореного видавництва передбачав орієнтацію на широкий жанровий діапазон – від нот і наукової літератури до журналів та популярних брошур. Особлива увага приділялася опублікуванню творів українських композиторів. Широко представлено у видавничому репертуарі їхню симфонічну творчість. Приміром, із 1973 по 1981 р. було видано вісімнадцять партитур творів Є. Станковича, серед яких усі п'ять симфоній, написані композитором на той час, а також чотири камерні симфонії.

Відроджувалися також призабуті твори та теоретичні праці митців попередніх епох. Так, у 1989 р. побачив світ «Практичний курс навчання співу в середніх школах України» М. Леонтовича.

У такий спосіб видавництво «Музична Україна» провадило цінності національної музичної культури, відповідаючи на запит суспільства і в той же час впливаючи на насиченість інформаційного простору. Полегшення доступу до національного репертуару, в тому числі до творів сучасних композиторів, збагачувало можливості як професійних творчих колективів, так і музикантів-аматорів.

Видавничу діяльність провадив Центр музичної інформації (Центрмузінформ) Національної спілки композиторів України, який накопичував і зберігав композиторські твори у вигляді рукописів, а також випустив низку цінних друківаних видань. Привертає увагу, зокрема, серія «Український музичний архів», де публікувалися важливі дослідження, здійснені на основі нещодавно віднайдених

джерел. Друком наукових видань із питань музичної культури опікуються також мистецькі навчальні заклади та наукові установи. Особливо відзначимо проект «Українська музична енциклопедія» – багатотомне видання, що готується науковцями Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України та виходить друком у видавництві інституту.

Дослідники констатують «трансформацію видавничого ринку України» [3; 6] на сучасному етапі. Діяльність видавництв навчальних закладів та наукових установ певною мірою компенсує спостережене в останні роки зниження активності роботи видавництва «Музична Україна», пов'язане з недостатністю фінансування. Разом із тим, у різних містах України існують приватні видавництва, що друкують ноти коштом авторів творів. Приміром, останнім часом у Києві активно працює приватне видавництво «Гроно», де протягом 2008-2017 рр. опубліковано твори М. Степаненка (Солоспіви для голосу та фортепіано, Вибрані хорові твори для мішаного хору а cappella, Духовний триптих для мішаного хору а cappella), І. Шамо («Осіннє золото» – вибрані пісні, Концерт для баяна та струнного оркестру, Вибрані твори для фортепіано), Лесі Дичко («Червона калина» – кантата на тексти старовинних українських пісень XIV–XVII ст. для солістів, мішаного хору та інструментального ансамблю), Г. Саська (Фантазія для фортепіано, «Відгомін століть» – цикл п'єс для фортепіано) тощо.

Процес подібного до європейського нотовидавництва в Китаї можна простежити починаючи від 1950-х рр. Китайська видавнича група має у своєму складі Народне музичне видавництво, що є найбільшою професійною музичною видавничою компанією. Засноване у 1954 р., видавництво здобуло авторитет не лише в Китаї, але й в усьому світі. Воно має філію в Шанхаї та дочірні компанії: Видавництво Хуаюе та Цифрове видавництво «Народна музика».

Головною сферою діяльності компанії впродовж понад 60 років її існування є друк нот та праць з теорії й історії музики, а також видання чотирьох спеціалізованих музичних наукових журналів: «Музичні дослідження», «Китайська музична освіта», «Фортепіанне мистецтво», «Вокальне мистецтво».

Крім, власне, нотовидавничої та дотичної до неї діяльності, Народне музичне видавництво стало ініціатором різноманітних суспільно значущих акцій, як-от виконання «Симфонії Великої Китайської стіни» – величного твору, написаного у 1980 р. композитором М. Ду і присвяченого грандіозному пам'ятнику, що є символом самої тисячолітньої історії Китаю. Твір є в той же час уособленням нової доби, що розпочалася наприкінці 1970-х рр., сповненої сподівань та нових устремлінь. Потрібно додати, що музика за своїм характером знаменувала собою синтез європейської моделі неоромантичної симфонії та китайської інтонаційності та інструментарію, що також було виявом відкритості мистецтва Китаю. Видавництво організовувало й різноманітні освітні проекти. Все це посилювало його вплив на хід музично-культурного процесу в Китаї.

Одним із найамбітніших проектів Народного музичного видавництва у XXI ст. стала підготовка «Музичної бібліотеки сучасних китайських композиторів». На першому етапі реалізації проекту опубліковано партитури п'ятнадцяти творів, що можуть прикрасити репертуар симфонічних оркестрів Китаю. Навіть перелік творів дає уявлення про їхні важливі жанрові характеристики, демонструє виражену національну спрямованість образності:

- Бао Юанькай. «Яньхуан Фенцін» (оркестрова музика на теми двадцяти чотирьох китайських народних пісень);
- Гао Вейцзе. «Враження від Білого коня» (для ерху та симфонічного оркестру);
- Го Веньцзін. «Chou Kongshan» (концерт для бамбукової флейти та оркестру);
- Хе Сюньтянь. «Чотири сновидіння» (для ерху та симфонічного оркестру);
- Цзя Дацюнь. «Rong 2» (концерт солюючих китайських ударних та симфонічного оркестру);
- Цзінь Сян. «Фестиваль Цзіньлін» (симфонічний хор);
- Лю Юань. «Відлуння земного будівництва» (симфонічна поема);
- Тан Цзяньпін. «Священний вогонь», 2008 (концерт для ударних та симфонічного оркестру);
- Ван Нін. Симфонія № 3 «Дзвінок у майбутнє»;
- Ван Сілін. Симфонія № 4;
- Ян Ліцін. «Сутінки пустелі» (для чжунху та симфонічного оркестру);
- Ян Цин. «Цан» (для флейти та симфонічного оркестру);
- Є Сяоган. Симфонія № 2 «Горизонт»;
- Чжао Цзіпін. Симфонія № 1;
- Чжу Шируй. «Питання «Небесних питань» (для бамбукової флейти та симфонічного оркестру).

Привертає увагу звернення композиторів у симфонічних творах до національних інструментів (як-от бамбукова флейта, ерху, чжунху) та китайського фольклору. Завдяки публікації цих творів звукове

середовище Китаю як складова соціокультурного простору насичується музикою, що втілює національні цінності.

Подальшим кроком у реалізації проекту стало проведення 22 і 24 травня 2007 р. концертів «Музична бібліотека сучасних китайських композиторів», в організації яких взяли участь Народне музичне видавництво, Пекінський симфонічний оркестр, Центральна музична консерваторія, Шанхайська консерваторія та інші музичні навчальні заклади. Впродовж двох вечорів представлено слухачам всі 15 виданих творів; перед їх виконанням композитори виступали з коментарями, що мали розкрити історію створення та ідеї, закладені в їхніх опусах

Наступного дня відбувся семінар на тему «Створення й розповсюдження сучасної музики», на якому визначені шляхи подальшої діяльності в означеному напрямі. Серед доповідачів – головний редактор Народного музичного видавництва У Бінь. Він пояснив цілі, яких прагнула досягти його компанія при організації заходу. У Бінь підкреслив, що музика має наповнювати звуковий простір і зазначив: «Важливо опублікувати оригінальні твори композитора, та більш доцільно зробити так, щоб ці твори були безпосередньо представлені публіці у звуковому втіленні через інтерпретацію диригента і симфонічного оркестру» [6]. Заступник головного редактора Ду Сяоши розвинув цю тезу. Він зазначив, що сумісні діяльність видавництва, симфонічних оркестрів і музичних навчальних закладів вводить музичні твори до сфери комунікації. «У цьому сенсі така діяльність має важливе практичне значення й далекосяжні перспективи» [6]. Цю думку підхопив музикознавець Ван Юхе, який підкреслив, що має сенс тільки показ твору через виконання й розширення його соціального впливу. Отже, «ключовими словами» означеної сфери діяльності були визначені такі: «сучасні китайські композитори» (від 1980-х рр.), «музична бібліотека» (процес неперервного накопичення, від партитури до партитури, від звуку до концерту, від коментарів до академічних досліджень), «концерт» (музика, що не звучить, є практично мертвою). Було окреслено й необхідність розвивати не лише симфонічний, а й інші музичні жанри.

Композитор Ян Цин, який також виступив на семінарі, звернув увагу на особливу місію видавництва, наголосивши на тому, що накопичення багатств національної музики, збирання вітчизняної музичної літератури стають важливими за часів активного утвердження китайської культури в світовому соціокультурному просторі.

Постійна увага до симфонічної музики надалі залишилася важливою складовою стратегії роботи Народного музичного видавництва. Це підтверджує ще один грандіозний проект – розкішно оформлена колекція «Вибрані оригінальні китайські симфонічні твори нової доби» (під ред. композиторів Чжао Цзіпіна й Є Сяогана). До неї увійшли 110 симфонічних творів різних жанрів китайських композиторів, написаних від часу проголошення в 1949 р. Китайської Народної Республіки. Дві частини проекту – «До Нової доби» (40 опусів) та «На Батьківщину» (70 опусів) – становлять єдине ціле і представлені не лише нотами, а й аудіо- та відеоматеріалами.

У 2021 р. у Народному музичному видавництві вийшла друком цінна книжка – «Китайський музичний словник», підготовлений науковцями Дослідницького інституту музики Китайської академії мистецтв в оновленій і виправленій редакції. 6221 словникова стаття містить величезний обсяг інформації про давню та сучасну китайську музику, її естетичні засади, а також про способи виконання музики, характер її функціонування в суспільстві, жанри, специфічну термінологію. Низка статей присвячена діячам китайської музичної культури: «включені теоретики сучасної музики, композитори, диригенти, співаки, музичні педагоги, оперні музиканти, музичні видавці», як сказано у вступній статті словника [8]. Вказане довідково-енциклопедичне видання подає також відомості про видатні музичні твори та книжки й журнали про музику, а також про музичні організації та навчальні заклади.

Кількість видавництв, що займалися нотодруком, упродовж двадцяти років ХХІ ст. дедалі збільшувалася. Зі «Звіту про розвиток музичної індустрії Китаю 2016 р.» дізнаємося, що на початку 2016 р. ноти й книжки про музику в країні друкували 365 компаній, найбільшою серед яких залишається й нині Народне музичне видавництво [1; 76]. Великим авторитетом користуються також Шанхайське музичне видавництво, Музичне видавництво центральної консерваторії, Видавництво Шанхайської консерваторії. Деякі видавничі установи стали практикувати нотодрук внаслідок розширення своєї основної сфери діяльності, як, приміром, Хунаньське видавництво літератури та мистецтва. Свої музичні філії стали утворювати літературні та академічні видавництва: Видавництво Південно-Західного педагогічного університету, Видавництво Китайської федерації літератури та мистецтва, Китайське молодіжне аудіовізуальне видавництво.

Згаданий «Звіт» дає повне уявлення про те, наскільки ретельно працюють видавництва в сфері вивчення потреб потенційних споживачів їхньої продукції, аж до детально прописаного анкетування студентів музичних та інших навчальних закладів. Фахівці встановили, що різні типи музичних видань (теорія музики, нотні партитури, книжки з теорії та методики виконавства та інші навчальні

матеріали, музичні журнали, в тому числі про популярну музику) мають різний ступінь попиту у студентської спільноти в залежності від спеціалізації навчальних закладів, а відтак вибудовують свою виробничу тактику відповідно до отриманої інформації [1; 79].

Здійснюється також «порівняння ситуації читання між паперовою версією та електронною версією нот» [1; 80], а також вивчаються способи, якими читачі можуть отримати інформацію про потрібні видання: «Важливими є полиці музичних книг у великих книжкових магазинах, спеціалізовані музичні книжкові магазини, бібліотеки, книжкові інтернет-магазини, такі як JD, Dangdang, Amazon, а також різні онлайн-сайти для обміну музичними нотами, інші канали для отримання музичних книг» [1; 81].

Постають також питання про розміщення мультимедійного цифрового контенту. «Багато музичних продуктів народжуються з мультимедійними та аудіовізуальними функціями в одній презентації. Наприклад, у наших підручниках з інструментальної музики та музичних колекціях є багато прикладів «книг із дисками». Додатки як «фонограма MP3», «навчальне DVD відео» тощо стали звичними», – констатують аналітики [1; 85]. У зв'язку з цим загострюється проблема авторських прав, яка потребує подальшого осмислення й розв'язання.

Питання про «нові перспективи майбутніх форм видання, які відповідають новим можливостям масової інформації» [9] хвилює видавців у різних країнах, позаяк нові технології знаходяться у постійному русі, змінюються та збагачуються. Приміром, австрійське Universal Edition стало одним із перших музичних видавництв, що запустило цифровий додаток для нот у реальному часі. Народне музичне видавництво в Китаї опікується створенням та подальшою трансформацією (оновленням) проекту «Інтернет + музика + видавнича справа», розглядаючи шляхи просування на міжнародній арені оригінальних творів видатних китайських композиторів із застосуванням нових шляхів їх поширення. Виникають також бізнес-проекти з оренди нот.

Висновки. Впродовж кількох століть існування музичних видавництв і нотовидавничої справи в цілому працювала свого роду система прямих і зворотних зв'язків: видавці відповідали на запити суспільства, створюючи свою продукцію, і в той же час впливали на його соціокультурний простір як через друк нот і книжок, так і через супутні творчі проекти. На нинішньому етапі культурного процесу особливо важливими є зусилля по просуванню музики вітчизняних композиторів як шляху ствердження національних культур, що підтверджує досвід України та Китаю. Сучасний стан людства, яке повсякчас динамічно змінюється, передбачає необхідність триматися в річищі новітніх наукових досягнень, звертаючись до можливостей інформаційних технологій.

Список використаної літератури

1. Звіт про розвиток музичної індустрії Китаю 2016 р. *Народне музичне видавництво*, 2017. 205 с. [китайською мовою].
2. Книгарь. Київ, 1917. № 1. С. 1.
3. Ластовецька-Соланська З. Нотовидавництво як сегмент музичної інфраструктури України у фокусі суспільних потреб сьогодення. *Українська музика* / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. № 3-4 (33-34). С. 5-11.
4. Линник М., Пономаренко В. «Музична Україна». *Українська музична енциклопедія*. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С. 605-606.
5. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
6. Цай Мен. Активно просувати й поширювати китайську сучасну музику (серія заходів «Музичної бібліотеки сучасних китайських композиторів») *Китайська музична освіта*. Серп., 2007 [китайськ.].
7. Шевчук О. Видавництва музичні. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 346-349.
8. Chinese Music Dictionary (Revised Edition) (2021) URL: <http://en.cnpubg.com/book/article/index/id/52.html> (дата звернення 25.06.21).
9. Kepper J. Musikedition im Zeichen neuer Medien: Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben. Norderstedt: BoD – Books on Demand, 2011. 403 s.
10. Our history. Institute with a cultural mission. URL: <https://www.universaledition.com/our-history> (дата звернення 12.05.21).

References

1. China Music Industry Development Report (2016) / People's Music Publishing House, 2017. 205 p. [in Chinese]
2. Knyhar'. Kyiv, 1917. № 1. P. 1 [in Ukraine]
3. Lastovetska-Solanska Z. Notovydavnytstvo yak sehment muzychnoi infrastruktury Ukrainy u fokusi suspilnykh potreb sohodennia. *Ukrainska muzyka* / Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. Lviv, 2019. № 3-4 (33-34). S. 5-11 [in Ukraine].
4. Lynnyk M., Ponomarenko V. «Muzychna Ukraina». *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Kyiv: Instytut mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2011. T. 3. S. 605-606 [in Ukraine].

5. Rzhevskaya M. Na zlami chasiv. Muzyka Naddnyprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy: monohrafiia. Kyiv : Avtorgraf, 2005. 352 s. [in Ukraine].
6. Cai Meng. Vigorously Promote and Disseminate Chinese Contemporary Music (A Series of Activities of «The Music Library of Contemporary Chinese Composers») Chinese Music Education. August 2007 [in Chinese]
7. Shevchuk O. Vydavnytstva muzychni. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Kyiv : Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2006. T. 1. S. 346-349 [in Ukraine].
8. Chinese Music Dictionary (Revised Edition) (2021) URL: [http://en.cnpubg.com/book/article/index/id/ 52.html_\(25.06.21\)](http://en.cnpubg.com/book/article/index/id/ 52.html_(25.06.21)).
9. Kepper J. Musikedition im Zeichen neuer Medien: Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben. Norderstedt : BoD – Books on Demand, 2011. 403 s. [in German]
10. Our history. Institute with a cultural mission. URL: <https://www.universaledition.com/our-history> (12.05.21).

**MUSIC PUBLISHING HOUSES IN THE NATIONAL SOCIAL AND CULTURAL SPACE
(experience of Ukraine and China)**

Yang Jun – Postgraduate Student of the Theory and History of Culture Department, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv

The article is devoted to the role and place of music publishing houses as an important component of the national cultures of Ukraine and China. It is stated that music printing has historically been and remains an important factor in the formation and development of the social and cultural space. The main trends of publishing activity in this field in Ukraine during the XX-XXI centuries are considered, with a special emphasis being placed on the periods of institutional formation of musical culture. The practice of music printing in modern China, in particular the work of the People's Music Publishing House, is analyzed. The efforts of publishing houses to promote the work of representatives of the national composers school were noted. Prospects for the emergence of new forms of transfer of musical information in the information society are outlined.

Key words: music publishing house, music printing, musical score, musical culture of China, musical culture of Ukraine.

UDC 655.413:78(477+510)

**MUSIC PUBLISHING HOUSES IN THE NATIONAL SOCIAL AND CULTURAL SPACE
(experience of Ukraine and China)**

Yang Jun – Postgraduate Student of the Theory and History of Culture Department, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv

The article is devoted to the role and place of music publishing houses as an important component of the national cultures of Ukraine and China. One of the important links in the mechanisms of communication in the structure «composer – performer – listener» is music printing, which in different historical epochs served a function of distribution of musical texts. The changes taking place in this area today demand careful thought.

Methodology. The principle of historicism is fundamental in the study. The historical-genetic method was used to demonstrate the functioning of music publishing houses as an integral part of the artistic segment of the social and cultural space from the XVth and XVIIth centuries to the present. The comparative method was used to compare the organization of publishing activities in different countries.

Results. It is emphasized that in Ukraine the issue of music publishing houses became critical in the first third of the XXth century, when the putting into practice an idea of national musical culture became relevant. The implementation of the policy formed back then in this area was continued by the first specialized music publishing house «Musical Ukraine», founded in 1966. Its work responded to the demands of society and at the same time influenced the intensity of the information space. Facilitating access to the national repertoire, including works by contemporary composers, enriches the opportunities of both professional creative groups and amateur musicians. In China, the largest professional music publishing company is the People's Music Publishing House, founded in 1954. One of its main projects in the XXIst century was the preparation of the «Music Library of Contemporary Chinese Composers».

Driven by the publication of these works, China's sound environment as part of the social and cultural space becomes saturated with music that embodies national values.

Novelty. For the first time, the experience of Ukraine and China in the field of music printing is compared. The information on the activities of leading music publishers in China and some institutions of Ukraine is provided.

The practical importance. Studying the experience of music publishers in different countries in the current situation can be an important factor in ensuring the optimization of processes in this area.

Key words: music publishing house, printed music, musical score, musical culture of China, musical culture of Ukraine.

Надійшла до редакції 25.12.2021 р.

Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 378.4:[008:168.522] (477.81)

ВИЩА СПЕЦІАЛЬНА ОСВІТА В РЕГІОНІ

[рец. на кн.: Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс: кризь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ. До 50-річчя від дня заснування: монографічно-довідкове вид. / Автор-уклад.: Виткалов С. В. Рівне : А. Брегін, 2021. 550 с., іл.]

Чікарькова Марія Юрївна – доктор філософських наук, професор, професор кафедри культурології, релігієзнавства та теології, Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці (Україна)
<https://orcid.org/0000-0001-9664-8132>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.514>
chikarkova@bigmir.net

Аналізується зміст монографічно-довідкового видання, спрямованого на розгляд становлення і розвитку вищої культурологічної освіти, реалізованої професорсько-викладацьким складом у Рівненському державному гуманітарному університеті на базі кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства упродовж 50 років її існування; акцентується увага на найбільш яскравих розділах книги, спрямованих, зокрема, на виявленні ролі цієї освіти в історичній ретроспективі в Західному регіоні України, технологічних складових аналізу цього процесу, постатях, причетних до її розбудови тощо.

Ключові слова: вища культурологічна освіта, регіональний культурний простір, кафедра, освітнє середовище.

Сучасний стан вищої освіти характеризується значним технологічним розмаїттям, стимулом до чого є широка експериментальна діяльність, що ведеться у мережі загальноосвітньої школи та закладах вищої освіти, які мають значний організаційно-культурний досвід такої справи у регіональному її вимірі. Тому інтерес являють видання, автори яких ставлять за мету виявити еволюційний чи трансформаційний вектор цих змін, адже за цими показниками можливе й наступне прогнозування подальшого освітнього руху, пошук найбільш адекватних форм, здатних суттєво розширити і структурувати сучасний ринок праці.

У цьому плані обрана для розгляду книга на часі, позаяк ставить за мету з'ясувати сутність цих змін, потенціал регіональної спеціальної освіти, її трансформацію на локальному рівні, а також еволюцію у ціннісних орієнтаціях молоді, виявлену на значному історичному тлі, заради впливу на які й функціонує сучасна мережа освіти.

Автономія закладів вищої освіти іманентно стимулює й пошук засобів для подальшого позиціонування кожного з них у сучасному освітньому просторі. І в цьому плані саме автономія надає можливість широкого експерименту чи, принаймні, спроб знайти власний шлях та місце на сучасному ринку праці. Тож виявлення специфіки становлення вищої культурологічної освіти упродовж 50-років функціонування кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, професорсько-викладацький склад якої й реалізує цей напрям, допомагає краще зрозуміти особливості розвитку як окремого освітнього підрозділу, яким є кафедра, так і навчального закладу загалом, який також здійснив помітну еволюцію у формах діяльності, організаційній структурі, педагогічному складі тощо.

Книга, що є предметом нашого аналізу, цікава також тим, що засвідчує еволюційні зміни і самої мережі вищої освіти на рівні регіону, адже саме в регіонах зосереджено безліч цікавих артефактів, здатних стимулювати увагу до культурного сегмента і почати його просувати у суспільну свідомість. І саме в регіонах чи не найбільше виявляється оригінальних ініціатив і в освітній сфері зокрема, оскільки не значне фінансування різноманітних напрямів життєдіяльності місцевого населення стимулює у той же час пошук найбільш ефективних форм роботи з абітурієнтом чи молоддю загалом, власних методик із культурного обслуговування, оскільки сільський та, частково, й районний рівень фактично залишився поза межами впливу професійної художньої творчості. А з іншого боку, постійна зайнятість значної кількості студентів на різноманітних, переважно не за фахом, роботах вимагає й останніх змінювати власну освітню траєкторію, знаходити найбільш прагматичні для них форми, які б принесли швидкий позитивний результат.

майже половину обсягу видання, подають підстави заснування вищої культурологічної освіти у м. Рівне (1971 р.) та її окремих підрозділів, якими є кафедри. Саме в них автором розгорнуто широке історико-культурне тло як стосовно аналізу ситуації на західноукраїнських землях, для культурного обслуговування яких й засновувався свого часу державний інститут культури, так і пошук його науково-педагогічними працівниками нових форм впливу на молодь.

Цей матеріал становить інтерес ще й тому, що подає ретроспективу змін із критичним осмисленням засобів впливу на студентське середовище, систему культурного обслуговування, її найбільш ефективні складові в різні історичні періоди та подальший культурний ефект.

Зверну увагу також й на те, що, незважаючи на лише три вищих навчальних заклади, що функціонували на початок 70-х років в УРСР, якими були інститути культури, а також фактичну централізацію організації навчального процесу в усій країні, автор, спираючись на наявну джерельну базу наукового пошуку, знаходить безліч оригінальних засобів та технологій, які використовувалися у регіональному ЗВО навіть у час цієї централізації і формували власне художнє обличчя навчального закладу, даючи йому змогу стати привабливою освітньою структурою в мережі вищої освіти України.

Вирізняє книгу і використання необхідних у таких випадках архівних документів та матеріалів, наявність яких робить будь-яке видання більш переконливим, оскільки звертає увагу читача на окремі постаті, причетні до розбудови цієї освіти, спираючись на їхні документальні зразки. І саме ці матеріали допомагають зберегти в пам'яті унікальні фрагменти регіонального художньо-педагогічного досвіду, втіленого у відповідних розпорядчих документах, соціокультурних програмах, сценаріях, тематичних довідках, навчальних планах тощо. Це особливо вагомо продемонстровано у вступній частині аналізованої розвідки, за матеріалами якої розкрито надзвичайно широке коло спілкування автора з респондентами для виявлення цієї документальної бази, а відтак і презентабельність одержаних згодом результатів.

Провідна мета цього розділу – доведення думки про те, що створення потужного культурного (інтелектуального) середовища у ЗВО – найважливіший сегмент формування творчого обличчя навчального закладу, можливість реалізації основних положень неформальної освіти, коли високий фаховий потенціал студентів (значна частина яких була випускниками середньої спеціальної ланки різних регіонів республіки, а відтак – мала специфічний багаж знань), помножений на організаційно-культурний рівень викладачів, створює якісні передумови подальшого художнього зростання, конкурентного середовища, яке й перетворює навчальний процес на постійний творчий пошук, закріплений у широкій концертній практиці.

Інформаційно насиченим є й другий розділ книги, спрямований на, власне, розгляд життєдіяльності науково-педагогічних працівників аналізованої кафедри, позаяк у ньому концентрується потужний потенціал форм, ініціатив та всього того, що й становить, так би мовити, змістовний модуль навчання педагогічних методик і саме за яким можна провести відповідну ретроспективу чи реконструкцію в еволюції мислення професорсько-викладацького складу, ціннісних орієнтацій студентської молоді, а за результатами практичної діяльності колективу кафедри з населенням, через проведення численних культурно-дозвіллевих заходів у мережі ЗОШ, паркової, музейної, клубної чи загалом соціокультурній сфері, виявити і видозміни в практиці використання професійних форм культурно-мистецького впливу.

Матеріал цього розділу надає широкі можливості для з'ясування організаційно-культурного потенціалу конкретної структури, якою є кафедра, позаяк алгоритм її функціонування в інституті культури є дещо відмінним від аналогічної кафедри будь-якої іншої освітньої інституції вищої школи. Суть цих відмінностей полягає в тому, що саме на кафедрі культурологічного закладу концентруються усі функціональні особливості провадження навчального процесу; вона є відносно самодостатньою організацією в розгортанні процесу навчання. Тому від керівника цієї (чи такої) структури чимало залежить у вірному обранні стратегічних напрямів діяльності зі студентською молоддю, формування творчого і конкурентного середовища педагогів для налагодження такої діяльності, а також співпраця з наявними організаційно-методичними осередками в регіоні, ефективність контактів із керівними структурами закладу вищої освіти чи вищої школи країни загалом.

Надзавданням автора, виходячи з наявного тексту книги, при підготовці цього розділу, було сформулювати у читача переконання в тому, що різновекторність фахової освіти науково-педагогічних працівників, зокрема й запрошених викладачів-сумісників та педагогів-практиків при їх спрямуванні на відповідну програму педагогічної дії, заземлену на культурно-мистецький сегмент, широку поза навчальну діяльність у формах роботи на філіях кафедри, відвідування багатьох культурно-мистецьких заходів в установах професійної художньої творчості, як і участь у проведенні розмаїття дозвіллевих

практик у контексті відпрацювання навчальних завдань ОПП під керівництвом педагога, широка туристично-екскурсійна діяльність та інші елементи неформальної освіти, надають можливість для широкого творчого експерименту, за допомогою якого можливе перетворення освітнього процесу у важливий і цікавий напрям професійної підготовки молоді.

Відмінністю цього видання є й те, що у книзі згадується та аналізується організаційно-культурна праця значної кількості учасників культурно-освітнього процесу, а також назв заходів, у яких вони були задіяні, акцентується увага на міжкультурних, міжрегіональних і міжнародних (останнім часом) зв'язках колективу науково-педагогічних працівників кафедри. І саме це й складає також важливу сторінку регіональної фахової освіти, зберігає (чи окреслює) в пам'яті образ кафедральної структури, що чимало років являє собою оригінальний конгломерат із творчих особистостей, які певною мірою й формують «культурне обличчя» регіону.

Наголошу й на тому, гортаючи сторінки цього видання, що автор демонструє високу обізнаність із структурою навчального закладу, його освітньо-професійними програмами і навчальними планами, безліччю інших складових якісної організації навчального простору, беручи безпосередню й активну участь у діяльності сучасних органів управління вищою школою. У цьому плані цікавою є й наведена інформація стосовно численних форм участі науково-педагогічних працівників та й автора зокрема у різноманітних структурах, що спрямовувалися чи продовжують це робити й сьогодні, на організаційно-методичну підтримку функціонування освітнього простору (комісіях із розробки державних стандартів вищої освіти, методичних комісіях колишнього Міністерства культури України тощо, одна з провідних цілей діяльності яких полягає в роботі із середньою спеціальною ланкою, якою є училища чи фахові коледжі культури і мистецтв, в яких також зосереджено значний потенціал художніх форм роботи зі студентською молоддю.

Сюди віднесемо й участь науково-педагогічних працівників кафедри, зокрема й автора цього видання також, у різноманітних науково-методичних структурах сучасної вітчизняної освіти (ДАК МОНУ, НАЗЯВО, ГЕР, спеціалізованих учених радах тощо), організаційно-методична діяльність в яких суттєво розширює уявлення про потенціал вітчизняної освіти, її структурну еволюцію тощо. Вона також підкреслює й реноме регіонального (тобто такого, що знаходиться в регіоні) ЗВО у просторі сучасної вищої школи країни. Зарахуємо сюди і його (автора) участь у культурологічних осередках Рівненщини (Оргкомітетах мистецьких премій, комісіях із питань духовності місцевого населення), позаяк вони також засвідчують високу громадянську позицію членів кафедри, їх активну роль у просторі сучасної вищої школи.

Викличе інтерес читача й наведення автором інформації про склад спеціалізованих учених рад, інших організаційно-методичних структур, що спрямовувалися на проведення ліцензійних та акредитаційних експертиз, а також методичних органів місцевої освіти та культури тощо (КЗ «РОЦНТ», «РОУНБ»). Адже ця, як правило, технічна інформація, зберігає чимало фрагментів локального досвіду про еволюцію форм вищої освіти, її носіїв, тематичний ряд наукового пошуку, його трансформацію, а також набір нормативної документації на кожному конкретному етапі розвитку суспільства, наближення її до певної освітньої моделі, найбільш ефективної у конкретних історичних обставинах.

Становитиме інтерес для читача-педагога й оригінальна форма, яку використовує автор для підтвердження не лише еволюційних змін у життєдіяльності колективу науково-педагогічних працівників та студентів, але й ствердження статусу колективу кафедри в системі вищої освіти країни. Вона має назву Літопис (С. 227-387). Тобто йдеться про покрокову фіксацію подій, відтворену за матеріалами архіву кафедри, зокрема й приватного архіву автора, цієї життєдіяльності, на підставі якої помітна інтенсивність роботи педагогічного складу підрозділу та й навчального закладу загалом, особливо в останні двадцятиліття, адже кафедра, як освітньо-наукова і культурологічна структура, функціонує також на підставі сформованих й ухвалених управлінськими органами закладу численних фахових програм.

Сюди можна зарахувати й доречні у даному випадку факти стосовно фіксації щорічного обсягу навчального навантаження, штатного формуляра, наявності організаційних структур, що використовує науково-педагогічний склад у власній освітній практиці (студентські клуби, методологічний семінар, СНТ «Афіна», ОНПО «Культура», філії тощо, зокрема й форми заохочення до навчання студентської молоді – «Студент місяця», бонусні бали за участь у численних зразках неформальної освіти), а також і різноманітних звітів за затвердженими у вищій школі напрямками життєдіяльності, тобто усього того, що можна віднести до джерельної бази дослідження. Інакше кажучи, до найбільш переконливого аргументу, на підставі якого можна скласти об'єктивне уявлення про роль закладу вищої освіти в регіоні і виявити фактично роль кожного педагога в системі освітнього простору.

Книгу вирізняє й чимало оригінальних порад-рекомендацій автора, сформульованих на підставі критичного осмислення ним значного педагогічного досвіду як діяльності науково-педагогічного

колективу, так і регіональної вищої освіти загалом, адже його участь у численних акредитаційних експертизах, оргкомітетах міжнародних науково-практичних конференцій чи мистецьких фестивалів, так і різноманітних сучасних структур гуманітарного університету загалом (вчена рада художньо-педагогічного факультету, науково-методична та науково-технічна ради РДГУ, Апеляційна комісія), дають достатньо матеріалу для таких висновків.

Розділ, що містить покажчики наукових, науково-методичних праць та інших форм творчої (організаційно-культурної) самореалізації науково-педагогічних працівників (С. 393-501), є також достатньо переконливим аргументом позиціонування особистості викладача у вищій школі будь-якої історичної доби чи країни. І в даній книзі він є вмотивованим ще й тому, що включає до цієї форми представництва педагогічного складу й викладачів-сумісників з інших кафедр чи науково-просвітницьких установ (КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР), які забезпечують читання блоку професійно-орієнтованих дисциплін, оскільки ілюструє організаційно-творчий потенціал кафедри в структурі Рівненського державного гуманітарного університету, його найбільш оригінальні засоби, за допомогою яких здійснюється фаховий вплив на молодіжне середовище та культурно-освітній простір регіону загалом. Та й тенденції функціонування регіональної вищої школи за допомогою цієї інформації також достатньо помітні і цілком прогнозовані.

Поза сумнівом, що найпереконливішим аргументом функціонування будь-якої випускової кафедри, її якісного реноме у просторі вищої освіти країни загалом, залишаються її випускники, подальша організаційно-творча самореалізація яких також є достатнім підтвердженням ефективності налагодження навчального процесу і наявності необхідних педагогічних технологій.

Зібраний у цьому невеличкому розділі матеріал (С. 505-513) переконує в ефективності обраних педагогами напрямів роботи зі студентами. Адже понад 30 захищених дисертацій останніми, ціле гроно успішних керівників галузі регіонального рівня, помітних бізнесменів, яскравих творчих особистостей, сформованих колективом кафедри, як і чимало оригінальних художніх посад, які обіймають ці випускники в мережі спеціальної освіти, зокрема фахових коледжах культури і мистецтв регіону, академічних театрах, телеканалах країни, приватних івент-агенціях, клубній та музейній мережі, силових структурах України тощо, це також результат цілеспрямованих педагогічних дій, ефективності спеціальної культурологічної програми, яка чимало років реалізується на базі кафедри.

Підсумовуючи аналіз цього беззаперечно корисного і об'ємного видання (67,4 др. а.), ще раз наголошу й на достатньо розлогій джерельній базі наукового пошуку, відтвореній як у вступній частині книги, так і по тексту самої розвідки, характерною ознакою якої є широке використання приватних архівів митців чи організаторів культурного життя, численних опитувань учасників культурного процесу регіону, а також інтерв'ю, зокрема й проведені автором у рамках художньої програми «Грані мистецтва» (2016-2019 рр.) на обласному телеканалі «Ритм», у рамках якої ним помітно розширено культурний простір регіону, виявлено місце й роль окремої кафедри у цьому процесі.

Завершують книгу Іменний та Географічний покажчики, цілком логічно розміщені наприкінці видання, що допомагають краще орієнтуватися у пошуку необхідного матеріалу чи постаті, підтверджуючи широке історико-культурне тло дослідницького пошуку автора та персональний склад усіх причетних до цього процесу.

Відтак поява і цієї книги в регіональному культурному дискурсі є свідченням його активної трансформації, а надто – в останнє двадцятиріччя [2], намагання сучасних науково-педагогічних працівників закладу знайти власну форму позиціонування в освітній практиці сьогодення, осмисливши всі етапи її розвитку. І саме таким чином вона являє оригінальне порт-фоліо з педагогічного досвіду, базованого на організаційно-культурній і науково-методичній складовій, який може згодом стати підставою для формування більш глибокого матеріалу з питань фахових методик чи технологій у сучасній вищій школі України.

Традиційним у даному випадку побажанням автору може стати лише недостатній, на думку рецензента, візуальний ряд, який би художньо поглибив ту роботу, що проведена ним для розкриття організаційно-творчого потенціалу колективу кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, на якій відбувається і його професійне становлення.

Список використаної літератури

1. Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс: крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ. До 50-річчя від дня заснування: монографічно-довідкове вид. / Автор-уклад.: Виткалов С. В. Рівне : А. Брегін, 2021. 550 с., іл.
2. Кафедра культурології в структурі Рівненського державного гуманітарного університету: монографічно-довідкове вид. / Уклад.: Виткалов В. Г., Виткалов С. В. Рівне : РДГУ, 2009. 235 с.

References

1. Vyshcha kulturolohichna osvita v Ukraini: rehionalnyi diskurs: kriz pryzmu diialnosti kafedry ivent-industrii, kulturolohii ta muzeieznavstva RDHU. Do 50-richchia vid dnia zasnovannia: monohrafichno-dovidkove vyd. / Avtor-uklad.: Vytkalov S. V. Rivne : A. Brehin, 2021. 550 s., il.
2. Kafedra kulturolohii v strukturi Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu: monohrafichno-dovidkove vyd. / Uklad.: Vytkalov V. H., Vytkalov S. V. Rivne : RDHU, 2009. 235 s.

UDC 378.4:[008:168.522] (477.81)

HIGHER SPECIAL EDUCATION IN THE REGION

[recension on the book: Higher culturological education in Ukraine: regional discourse: through the prism of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies. To the 50th anniversary of its founding: monographic reference edition/ Author-compiler: Vytkalov S.V. Rivne: A. Bregin, 2021. 550 pp., illustrated].

Chikarkova Mariia - Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Cultural Studies, Religious Studies and Theology, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Chernivtsi

The content of the monographic reference edition aimed at considering the formation and development of higher cultural education, implemented by the teaching staff at Rivne State Humanitarian University on the basis of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies during its 50 years of existence is analyzed; attention is focused on the brightest sections of the book, aimed in particular at identifying the role of this education in historical retrospect in the Western region of Ukraine, technological components of the analysis of this process, figures involved in its development, etc.

Key words: higher culturological education, regional cultural space, department, educational environment.

Надійшла до редакції 20.12.2021 р.

УДК 477.11.3

НАУКОВИЙ СЕГМЕНТ В ОСВІТНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ : XVII МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ «СТРАТЕГІЯ РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ І УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: СУЧАСНІ АКЦЕНТИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ» У РІВНОМУ

Виткалов Сергій – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, член Оргкомітету
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
sergiy_vsv@ukr.net

Виткалов Володимир – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, заступник голови Оргкомітету конференції
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.515>
volodumur_vitkalov@ukr.net

На підставі аналізу Програми XVII міжнародної науково-практичної конференції «Стратегія розвитку світової і української культури: сучасні акценти та перспективи», проведеної на базі кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства державного гуманітарного університету м. Рівне виявляються провідні тенденції, помітні у вітчизняній культурній практиці. Подано ретроспективу участі у цих наукових заходах представників української і іноземної громадськості та акцентовано увагу на нових формах функціонування вищої школи, що з'явилися останнім часом, за допомогою яких набуває ефективності й наукових пошук загалом.

Ключові слова: вища школа, міжнародна науково-практична конференція, наукове зібрання, тенденції.

Український соціум нині переживає не кращі часи, що мають стати згодом предметом ґрунтовної наукової рефлексії, позаяк щоденні вияви його функціонування й надалі залишаються важливим визначником якісної його характеристики. Не торкаючись усіх можливих його сегментів виявлення, спробуємо лише на одному прикладі продемонструвати помітні зміни, що набувають форми чітких і сталих тенденцій. Мова йде про вже традиційний наукових захід у Рівненському державному гуманітарному університеті, проведений 18-19 листопада 2021 р. у форматі міжнародної науково-практичної конференції [1]. На цей раз – в он-лайн режимі.

Як свідчить її Програма [3], у цьогорічному зібранні заявили про свою участь 300 науковців, понад 135 з яких мають наукові ступені та вчені звання, презентуючи 76 ЗВО України й далекого зарубіжжя (Білорусія, Болгарія, Китай, Польща, Португалія). Надіслали заявки і представники науково-дослідних установ (НАН, НАМ, НАПН) України, а також низки музейних центрів Львова, Надвірної,

Івано-Франківська, Києва й спеціалізованих середніх мистецьких закладів (музичні школи-десятирічки Києва та Львова, Миколаївська спеціалізована ЗОШ «Академія дитячої творчості»), на базі яких продовжується багаторічний педагогічний експеримент, спрямований на виявлення ролі художнього чинника у формуванні духовно здорового молодого покоління.

Наведемо ретроспективу зацікавлень культурологічною проблематикою наукової громадськості та студентства крізь призму наших конференцій за останні понад 10 років: 2009 р. – 260 учасників, 2010 р. – 271 учасник; 2011 р. – 297 учасників; 2012 р. – 315 учасників; 2013 р. – 297 учасників; 2014 р. – 369 учасників; 2015 р. – 350 учасників; 2016 р. – 429 учасників; 2017 р. – 490 учасників, 2018 р. – 456 учасників, 2019 р. – 539 учасників, 2020 р. – 457 учасників [2].

Зростає й якісний склад учасників; високим залишається їх представницький ряд, поглиблюється ракурс розгляду проблем, обраних для розгляду, про що неодноразово йшлося у наших реферативних статтях-передмовах до наукових збірників кафедри або повідомленнях у науковій періодиці країни з нагоди організації аналогічних заходів.

Переглядаючи попередні результати, відтворені в аналізованій програмі, можна стверджувати, що фактично сформувався вже сталий склад науковців та представників мистецької спільноти, які беруть участь у наших підсумкових листопадних наукових обговореннях, що свідчить про певну стабільність в організації наукового простору сучасної вищої школи, її здатність продовжувати науковий пошук, незважаючи на відносну нестабільність ситуації, що стало підсумком численних трансформаційних змін у мережі вищої освіти та країни загалом.

І хоча у цей рік, якщо поглянути на вищенаведену ретроспективу наших конференцій, учасників-науковців стало дещо менше через відомі обставини, пов'язані в основному зі складною соціально-психологічною ситуацією та функціонуванні ЗВО у карантинному режимі, все ж є й чимало позитивних характеристик цього заходу та ситуації загалом, на яких і зосередимо свою увагу:

- функціонування світового співтовариства і українського зокрема в умовах пандемічних обмежень сприяли переформатування усіх форм життєдіяльності вітчизняного соціуму, стимулюючи таким чином пошук найбільш ефективних форм власного позиціонування та пристосування до суттєво змінених обставин;

- збільшилася кількість педагогічного складу з відповідними науковими ступенями та вченими званнями (понад 50 докторів наук, професорів), засвідчуючи, що персоналізований якісний потенціал вищої школи намагається продовжувати посідати провідні позиції у просторі вищої освіти та переконаний, що лише у такий спосіб власний приклад є достатнім аргументом для підтвердження своєї академічної мобільності і всього, що з нею пов'язане. Засвідчує він і довіру до організаторів, адже передбачає в переважній більшості й публікацію відповідного матеріалу у наукових збірниках кафедри;

- підтверджує це і ефективність створеного специфічного науково-освітнього консорціуму, ініціатором якого стала кафедра івент-індустрії, культурології та музеєзнавства РДГУ, сформованого за участі провідних ЗВО та науково-дослідних установ України (НМАУ ім. П.І. Чайковського, НПУ ім. М.П. Драгоманова, КНУКіМ, Маріупольського держуніверситету, ХДАК, КВНЗ «Ужгородський інститут культури і мистецтв» ЗОР, Міжнародного гуманітарного університету м. Одеси, а також Інституту культурології, Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України і ін.) для обговорення актуальних проблем організації освітньо-наукового процесу, підготовки спільних публікацій та рецензування монографічної й науково-методичної літератури, магістерських досліджень, коригування ОП і ОНП спеціальностей напрямів 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки», підготовці молодих науковців у системі Інституту здобувачів відповідних наукових ступенів та участі у спеціалізованих учених радах закладів-партнерів із цією ж метою тощо, який дає змогу об'єднати локальну наукову спільноту для вирішення актуальних питань функціонування сучасного освітнього простору. І саме наукова конференція й становить важливий дискусійний сегмент для подібних фахових обговорень та накреслення подальших шляхів розвитку вітчизняної освіти і науки;

- зростає кількість представників відокремлених структурних підрозділів вітчизняних університетів, розміщених переважно у регіонах, які також намагаються знайти себе як у координатах базового ЗВО, так і просторі сучасної вищої освіти, маючи у власному арсеналі чимало яскравих методик роботи з молоддю та специфічних наукових тем, базованих на художньому сегменті;

- значна кількість, виходячи з вищенаведеної кореляції за роками, аспірантів (30), студентів (54) та магістрантів (27), заявлених до цієї участі, свідчить про те, що науково-педагогічний корпус сучасної вищої школи, незважаючи на згадану ситуацію у суспільстві, продовжує піклуватися про усі форми фахової підготовки молоді, зокрема й навчальний процес. А з іншого, – й здобувачі вищої освіти різних освітньо-кваліфікаційних рівнів та програм також усвідомлюють логіку функціонування освітнього простору та важливість власного позиціонування себе в ньому, дотримуючись виконання відповідних

державних стандартів, закладених ліцензійними вимогами. Свідченням чого є й збільшення наукових публікацій магістрантів та поглиблення наукового пошуку аспірантів;

- традиційно високою є кількість заявлених аспірантів чи пошукувачів наукових ступенів з іноземних ЗВО і, перш за все, Китаю, тематика доповідей яких, як і згодом надіслані якісні наукові статті до редколегій фахових науко-метричних збірників нашої кафедри, підтверджують намагання останніх просувати власний культурно-мистецький сегмент у науковий простір України, сподіваючись на те, що лише у такий спосіб й відбуватиметься становлення власної країни чи утримання нею провідних позицій в окремих стратегічних напрямках, серед яких освіті належить важлива роль. Це засвідчує і їх високу патріотичну сформованість, позаяк запропоновані до розгляду теми стосуються розробки культурно-мистецької проблематики своєї країни в контексті сучасної наукової практики України, між культурної комунікації. Зважаючи на культурний потенціал чи інфраструктуру цих міст (Пекін, Шанхай, Харбін, Тайюань і ін.), потрібно відзначити, що вітчизняні ЗВО художнього профілю й надалі знаходяться у пріоритетах іноземної художньої громадськості, адже саме нашу країну обрали китайські молоді науковці і саме українські наукові школи є до вподоби нашим далеким партнерам;

- помітно, у порівнянні з минулими роками, збільшилася й кількість статей, що вже надіслані до редколегій фахових, науко-метричних збірників кафедри;

- інтерес становить і тематика, що є предметом наукової рефлексії авторів, оскільки вона дає загальну уяву про ті лакуни, що й надалі викликають зацікавлення наукової спільноти і за якими помітний їх ціннісно-орієнтаційний сенс. І в цьому плані фактично відсутні теми на так звану «злобу дня». Наявна наукова проблематика характеризується не лише зацікавленням міжкультурною комунікацією у розмаїтті її виявів чи актуальними соціокультурними пошуками в контексті глобалізаційних викликів, але й предметно-спрямованим чинником на національну культурну спадщину, її тематичний і персоніфікований ряд, сучасний вимір творчості, виявлений крізь призму формотворчого художнього експерименту. Змінилася й розширилася фахова термінологія в тематиці повідомлень, що свідчить про те, що акредитаційні експертизи стимулювали й поглиблення ще одного сегменту освітнього процесу;

- не менш цікавим аспектом проведеного аналізу є й назви структурних підрозділів ЗВО України, науково-педагогічними працівниками яких здійснюється підготовка фахівців і за якими помітні напрями еволюції цих кафедр та спроби унормування і приведення у відповідність їх із сучасною системою акредитаційних вимог, тобто відповідність підготовки декларованій ЗВО освітньо-професійній чи науковій програмі. В цьому контексті потрібно відзначити і намагання чималої кількості ЗВО країни відійти від традиційного спрямування підготовки фахівців, закладених в Освітній програмі і акцентувати увагу, посилаючись на автономію навчального закладу, на тому напрямі, який, на думку керівництва кафедр чи ЗВО загалом, більше відповідатиме потребам сучасної регіональної культурної практики чи політики і таким чином забезпечуватиме кожен регіон необхідними фахівцями, поступово врегульовуючи питання функціонування місцевого ринку праці;

- та й в РДГУ, на базі кафедри, що стала організатором аналізованого заходу, також помітний акцент ставиться на регіональну культурну практику, за допомогою якої можна досягти значної прагматизації навчального процесу, сформувати якісну освітню траєкторію тих, хто навчається, навіть зважаючи на значну зайнятість здобувачів цієї освіти, підвищити патріотичну складову молоді, сформувати у неї навички, потрібні для майбутньої професійної діяльності у територіальних громадах, які й стимулюватимуть підвищення соціальної активності усіх її членів. Це допоможе й формуванню відповідного «творчого обличчя» університету, оскільки перенасичення регіонів вищими навчальними закладами значною мірою нівелює індивідуальність навчального процесу і неповторність самої освітньої структури;

- прикметним у контексті обговорюваних проблем став і запланований організаторами та погоджений із закладами-партнерами Круглий стіл, у процесі проведення якого обговорено низку актуальних питань, зокрема зміни у ціннісних орієнтаціях молоді і готовність вищої школи до цієї ситуації; підвищення акредитаційних вимог до ОП й ОНП напрямів 02 «Культура та мистецтво» і 03 «Гуманітарні науки» у контексті наявної демографічної ситуації; академічна доброчесність і проблеми її впровадження у мережі ЗВО культурно-мистецького спрямування; нові форми проведення занять у практиці вищої школи і матеріально-технічне забезпечення навчального процесу; наукова спільнота в процесі обговорення окремих ОП та ОНП зазначених вище напрямів і її роль у підвищенні якості організації навчання, автономія вищого навчального закладу і проблеми ринку праці, органи державного управління в регіоні і мережа вищої освіти тощо;

- відзначимо, що й окремі ЗВО країни, зважаючи на наявну ситуацію (до прикладу, НАКККіМ), запровадили чимало цікавого у практику підготовки фахівців більш високого рівня в аспірантурі

(Курс «Сучасні культурологічні школи України»), що дає можливість аспірантам в он-лайн режимі ознайомитися з мережею кафедр, на яких функціонує зазначена вище Освітньо-професійна чи Освітньо-наукова програма і з'ясувати усі деталі сучасної вищої культурологічної освіти країни, виявити специфіку і систему організації того напрямку, за яким здобуватиметься науковий ступінь, скоригувавши певним чином і власний дослідницький пошук та його подальше оприлюднення. Сюди можна віднести й активну перереєстрацію наукових збірників названих вище ЗВО, що допомагає більш оперативно вирішувати питання оприлюднення результатів наукового пошуку;

- до цього ж ряду віднесемо й створення різноманітних організаційних структур у ЗВО країни, зокрема збільшення філій кафедри, на базі якої проведено аналізований вище захід та широке залучення до навчального процесу професіоналів-практиків й провідних науковців із країн ЄС, у тому числі й Польщі, які не лише урізноманітнюють освітній процес, але й наближають здобувачів вищої освіти до реальної практики, розширюють межі сприйняття фахової та й суспільно-політичної інформації. Це можна стверджувати і стосовно запровадження регіональної культурної практики в науковий пошук усіх освітньо-кваліфікаційних рівнів, що допомагає краще пізнати майбутню сферу творчої самореалізації, виховує патріотичні почуття молоді. Додамо до цього й ефективність запровадження ОНПО «Культура» на нашій кафедрі, яке допомагає урізноманітнити навчальний процес, розширити його організаційні межі. Та й створення локальних освітніх і науково-дослідних структур в умовах існуючих ЗВО країни – також характерна риса часу;

- он-лайн режим дозволив суттєво розширити якісний сегмент учасників і запросити до виступів справді яскравих науковців, яких в інших час було б складно долучити до роботи у такого рівня заході;

- проведення цієї, як і аналогічних науково-практичних конференцій у Києві, Маріуполі, Полтаві, Кременчуці та інших містах країни наприкінці року, засвідчує той факт, що наукова спільнота успішно пододала ще одну сходинку для розширення спілкування і продовжує успішно позиціонувати себе в інформаційному просторі за допомогою он-лайн спілкування.

У той же час зменшення кількості учасників можна розцінювати і як факт зміщення акцентів у певній кількості молодих людей (педагогів та студентів) на прагматичні виміри, частково зневіру у важливість власної активної позиції не лише у вищій школі, але й соціумі загалом. Свідчить це й про певні еволюційні процеси і в вищій школі.

Однак загальним висновком з проведення цієї конференції, як і інших аналогічних наукових заходів, є те, що пандемічна ситуація суттєво змінила усі напрями функціонування світової спільноти, стимулювала трансформацію існуючих форм життєтворчості чи життєдіяльності й українського соціуму, спрямувала кадровий корпус сучасної вищої школи до пошуку нових, більш мобільних і ефективних засобів, за допомогою яких можливо швидше отримувати бажаний результат, консолідувала українське населення загалом. А он-лайн спілкування хоча й дещо знижує та звужує психологічний чи емоційний аспект сприйняття інформації, утім й пришвидшує мобільність кожного з учасників.

Поза сумнівом, що лише за одним заходом не можна скласти повне уявлення про сучасні тенденції розвитку наукового простору та ролі в ньому українського педагога, утім певні зрушення достатньо помітні і переконливі.

Список використаної літератури

1. В основу цієї статті покладено повідомлення авторів, опубліковане у періодичному часопису «Вища школа», 2021. № 11 (207). С. 95-99 [127 с.].
2. Приватний архів авторів.
3. Стратегія розвитку світової і української культури: сучасні акценти та перспективи: XVII між нар. наук.-практ. конф., м. Рівне, 18-19 листоп., 2021 р. / Укл.: Виткалов С.В., Виткалов В.Г. Рівне : РДГУ, 2021. 34 с.

References

1. V osnovu tsiiiei statti pokladeno povidomlennia avtoriv, opublikovane u periodychnomu chasopysu «Vyshcha shkola», 2021. № 11 (207). S. 95-99 [127 s.].
2. Pryvatnyi arkhiv avtoriv.
3. Stratehiia rozvytku svitovoi i ukrainskoi kultury: suchasni aktsenty ta perspektyvy: KhVII mizh nar. nauk.-prakt. konf., m. Rivne, 18-19 lystop., 2021 r. / Ukl.: Vytkalov S. V, Vytkalov V. G. Rivne : RDHU, 2021. 34 s.

SCIENTIFIC SEGMENT IN THE EDUCATIONAL PRACTICE OF UKRAINE: XVII INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE «STRATEGY FOR THE DEVELOPMENT OF WORLD AND UKRAINIAN UKRAINIAN UKRAINIAN»

Vytkalov Serhii – Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

Vytkalov Volodymyr – Ph.D., Prof., Head of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities, Deputy Chairman of the Conference Organizing Committee

Based on the analysis of the Program of the XVII International Scientific and Practical Conference «Strategy for the Development of World and Ukrainian Culture: Modern Accents and Prospects», held at the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities, leading trends in domestic cultural practice. A retrospective of the participation of representatives of the Ukrainian and foreign public in these scientific events is presented, and attention is focused on the new forms of functioning of higher education that have appeared recently, with the help of which scientific research in general becomes effective.

Key words: higher school, international scientific-practical conference, scientific meeting, tendencies.

Надійшла до редакції 22.11.2021 р.

ЗМІСТ

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

ГОНЧАРОВА О.М. ФЕНОМЕН ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА СКУЛЬПТОРКИ ПРОПЕРЦІЇ ДЕ РОССІ У КУЛЬТУРИ ЧИНКВЕЧЕНТО БОЛОНЬІ	3
ПАУР І.М. ВИДИ ОБОРОННОЇ АРХІТЕКТУРИ ПОДІЛЛЯ НА ПОШТОВИХ ЛИСТІВКАХ ПОЛЬСЬКОГО ТОВАРИСТВА КРАЄЗНАВЧОГО (1907–1913 pp.)	16
КУРОЧКІН О.В. РІЗДВЯНІ ІГРИ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД	24
КОЗЛОВСЬКА М.В. СВЯТО, СВЯТКОВІ ВИДОВИЩА ЯК ОБ'ЄКТ ДИСЕРТАЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ УКРАЇНСЬКИХ НАУКОВЦІВ	29
МОЛЧКО У.Б. ДО ПИТАННЯ КАРТИНИ СВІТУ ОТЦЯ ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО.	35
УВАРОВА Т.І., ФРЕЙДЛІНА В.В. ЗВ'ЯЗОК ІЗ ПРИРОДОЮ ЯК МЕНТАЛЬНА ОСНОВА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	42
ГАЛАЙ О.І. ПАРАЛІТУРГІЙНА МУЗИКА ВІКТОРА СТЕПУРКА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ ХХІ СТОЛІТТЯ	50
КАПЛУН Т. ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОЇ ТРАДИЦІЇ СТАРООБРЯДЦІВ БЕССАРАБІЇ	54
ЧУПРИНА Ю.В. ІНТЕГРАЦІЯ ЯВИЩА «ВОЄННА КУЛЬТУРА» У МЕЖАХ КУЛЬТУРИ СОЦІУМУ	59

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

ГАЮК І.Я. ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ДЕСКРИПЦІЯ ОСНОВНИХ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК ВІРМЕНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В УКРАЇНІ.....	65
ХЛИСТУН Ю.І. ВИКОРИСТАННЯ СИМВОЛІЧНИХ ЗНАКІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЦЕРКОВНОМУ ЖИВОПИСІ : КЛАСИФІКАЦІЯ, ПРИХОВАНА СЕМАНТИКА	71
ТОРМАХОВА А.М. СУЧАСНИЙ МУЗЕЙ ЯК ПРОСТІР ХУДОЖНЬОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ : ДОСВІД THE MUSEUM OF MODERN ART (МОМА)	76
ВИШНЕВСЬКА Г.Г., БУЛГАКОВА Н. МУЗЕЇ ПРОСТО НЕБА : СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ	81
ПЛИТУС О.С., ГРИНІШАК В.Ю. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СПАДЩИНИ ЗАМКУ «КРАСНОДВІР» – ВІД РУЇНИ ДО ТЕАТРУ ЇЖІ	86

КРУПА І., ВИШНЕВСЬКА Г. ПРОСТІР КУЛЬТУРИ ЯК РЕСУРС ТУРИСТИЧНОЇ ДЕСТИНАЦІЇ	94
БЕРЕСТ П.М. КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ ВИНИКНЕННЯ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ В ЦЕНТРАЛЬНІЙ УКРАЇНІ В ХІХ СТОЛІТТІ	99

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.

КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

КОПІЄВСЬКА О.Р. ІННОВАЦІЙНИЙ ФОРМАТ КЛУБНОЇ СПРАВИ В УКРАЇНІ : ВИКЛИКИ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ	108
ШИБЕР О.О. РЕКРЕАЦІЙНО-ДОЗВІЛЛЄВІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ ЦИФРОВОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ	114
МОЛОДИНА А.О. ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ КВІР-ІДЕНТИЧНОСТІ	119
ЧУМАЧЕНКО О.П. ФЕНОМЕН «ENTERTAINMENT» У СИСТЕМІ МЕРЕЖЕВИХ КОМУНІКАЦІЙ	127
ДІДЕНКО Н.О. КУЛЬТУРНО-СПОРТИВНІ ЗАКЛАДИ ТА РЕКРЕАТИВНА ХОРЕОГРАФІЯ В МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ	132
САПІГА О.В. ФЕСТИВАЛЬ ЯК SUB SPECIALE ПРОСТІР У КУЛЬТУРІ ДИТИНСТВА	140
МАЩЕНКО І.О. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ ДЕРЖАВИ В СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ДІЙСТВАХ УКРАЇНИ В МІЖНАРОДНОМУ КОНТЕКСТІ ХХІ СТОЛІТТЯ	146
КОПИЛОВА Н.О. ГЕНДЕРНІ ІНВЕРСІЇ У СУЧАСНИХ ПРАКТИКАХ МОДИ (УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД)	153
ЯН ЦЗЮНЬ. МУЗИЧНІ ВИДАВНИЦТВА У НАЦІОНАЛЬНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ (ДОСВІД УКРАЇНИ ТА КИТАЮ)	159

Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

ЧІКАРЬКОВА М.Ю. ВИЩА СПЕЦІАЛЬНА ОСВІТА В РЕГІОНІ	165
ВИТКАЛОВ С., ВИТКАЛОВ В. НАУКОВИЙ СЕГМЕНТ В ОСВІТНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ : ХVІІ МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ «СТРАТЕГІЯ РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ І УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: СУЧАСНІ АКЦЕНТИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ» У РІВНОМУ	169

CONTENTS

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.

CULTURE AND TRADITIONS

GONCHAROVA O. PHENOMENON OF WOMEN'S ART SCULPTRESS PROPERZIA DE ROSSI IN THE CINQUECENTO CULTURE IN BOLOGNA	3
PAUR I. TYPES OF DEFENSE ARCHITECTURE OF PODILLIA ON POSTCARDS OF THE POLISH SOCIETY OF LOCAL LORE (1907–1913)	16
KUROCHKIN O. V. CHRISTMAS GAMES OF UKRAINIANS OF TRANSCARPATIA IN THE INTERWAR PERIOD	24
KOZLOVSKA M. HOLIDAY, FESTIVE SPECTACLES AS AN OBJECT OF DISSERTATION RESEARCH BY UKRAINIAN SCIENTISTS	29
MOLCHKO U. REVISITING THE ISSUE OF THE WORLDVIEW PICTURE OF FATHER OSTAP NYZHANKIVSKYI	35
UVAROVA T., FREIDLINA V. THE CONNECTION WITH THE NATURE AS A MENTAL BASIS OF UKRAINIAN CULTURE IN THE WORKS OF LESYA UKRAINKA	42
GALAI O. PARALITURGICAL MUSIC BY VIKTOR STEPURKO IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL AND CREATIVE PROCESSES IF THE XXI CENTURY	50
KAPLUN T. GENDER ASPECTS OF STUDYING THE PEOPLE'S TRADITION OF THE OLD BELIEVERS OF BESSARABIA	54
CHUPRYNA Y. INTEGRATION OF THE PHENOMENON OF MILITARY CULTURE WITHIN THE CULTURE OF SOCIETY	59

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF

MODERN CULTURAL PROCESS

HAYUK I. PHENOMENOLOGICAL DESCRIPTION OF THE MAIN HISTORICAL AND CULTURAL PRACTICES OF THE ARMENIAN DIASPORA IN UKRAINE	65
KHLYSTUN Y. THE USE OF SYMBOLIC SIGNS IN MODERN UKRAINIAN MONUMENTAL CHURCH PAINTING: CLASSIFICATION, HIDDEN SEMANTICS	71
TORMAKHOVA A. THE MODERN MUSEUM AS A SPACE FOR LEARNING: THE EXPERIENCE OF THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA)	76
VYSHNEVSKA H., BULGAKOVA N. OPEN-AIR MUSEUM : SOCIOCULTURAL ASPECTS	81
PLYTUS O., HRYNISHAK V. THE INTERPRETATION OF THE HERITAGE OF KRASNODVIR CASTLE – FROM THE RUINS TO THE FOOD THEATRE	86
KRUPA I., VYSHNEVSKA H. CULTURAL SPACE AS A RESOURCE FOR A TOURIST DESTINATION	94

BEREST P. CULTURAL COMPONENTS OF THE TOURIST DESTINATIONS EMERGENCE IN 19 TH CENTURY IN CENTRAL UKRAINE	99
---	----

Part III. CULTURE AND SOCIETY.

CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

KOPIIEVSKA O. THE INNOVATIVE FORMAT OF THE CLUB ACTIVITY IN UKRAINE: CHALLENGES OF THE DECENTRALISATION	108
SHYBER O. RECREATION-DOSVILLEVI PRACTICES IN OPTITS DIGITAL HUMANITARISM	114
MOLODINA A. PHILOSOPHICAL AND CULTUROLOGICAL ASPECTS OF CONCEPTUALIZATION OF QUEER IDENTITY	119
CHYMACHENKO O. PHENOMENON OF «ENTERTAINMENT» IN THE SYSTEM OF NETWORK COMMUNICATION	127
DIDENKO N. SPORTS-AND-LEISURE CENTRES AND RECREATION CHOREOGRAPHY IN MODERN- DAY UKRAINIAN MASS CULTURE	132
SAPIHA O. FESTIVAL AS A SUB SPECIALE SPACE IN CHILDHOOD CULTURE	139
MASHCHENKO I. REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE STATE IN SPORTS AND ARTISTIC EVENTS OF UKRAINE IN TNE INTERNATIONAL CONTEXT OF THE XXI CENTURY	146
KOPYLOVA N. GENDER IVERSIONS IN MODERN FASHION PRACTICES (UKRAINIAN EXPERIENCE)	153
YANG JUN MUSIC PUBLISHING HOUSES IN THE NATIONAL SOCIAL AND CULTURAL SPACE (EXPERIENCE OF UKRAINE AND CHINA)	159

Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

CHIKARKOVA M. HIGHER SPECIAL EDUCATION IN THE REGION	165
VYTKALOV S., VYTKALOV V. SCIENTIFIC SEGMENT IN THE EDUCATIONAL PRACTICE OF UKRAINE: XVII INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE «STRATEGY FOR THE DEVELOPMENT OF WORLD AND UKRAINIAN»	169

Наукове видання
Scientific edition



**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

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

**Випуск 39
Issue 39**

Редактор :
С. В. Виткалов
Editor :
S. Vytkalov

Комп'ютерна верстка:
С. В. Виткалов, Л. М. Федорук
Computer make-up:
S. Vytkalov, L. Fedoruk

**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. № 248/1. Ум. друк. арк. 20,84. Наклад 100.

Видавничі роботи:

**ФОП Брегін А.Р свідомство 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 івент-індустрій, культурології та музеєзнавства***