

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ

УДК 94 (271.72-11+ 811.1) (008)

Гаюк Ірина Яківна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри менеджменту мистецтв
Львівської національної академії мистецтв
ORCID 0000-0002-1296-0872
irinahayuk@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ВІРМЕН
НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ

Метою роботи є аналіз специфіки формування етнокультурної самосвідомості вірмен в оточенні кількісно домінуючого автохтонного українського етносу, однак, в умовах різних держав, під владою яких в різні часи знаходилися. **Методологія** дослідження включає використання методів компаративного аналізу та синтезу, а також історичності. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні критеріїв етнокультурної самоідентифікації вірмен в Україні та обґрунтуванні підстав для використання терміну «українські вірмени» в історичному контексті. **Висновки.** Етнокультурна самоідентифікація вірмен залежить як від зовнішніх, насамперед, політичних, факторів, так і від власного вибору кожного представника етносу, що стає особливо помітним та визначальним у процесі вторинної етнокультурної самоідентифікації вірмен України в XIX-поч. XX ст. Важливою складовою цього процесу є колективна історична пам'ять. Внаслідок тривалого проживання поза межами Батьківщини, частина вірмен повністю виокремлює себе з поля колективної історичної пам'яті та асимілюється з автохтонами, а частина, зберігаючи традиційну історичну пам'ять, корегує та доповнює її новими маркерами з діаспорної історії і набуває нову модифіковану етно-культурну самоідентифікацію на зразок «українські вірмени», «польські вірмени», «російські вірмени» тощо.

Ключові слова: вірмени, діаспора, етнос, історична пам'ять, культура, самоідентифікація.

Гаюк Ирина Яковлевна, кандидат философских наук, доцент кафедры менеджмента искусств Львовской национальной академии искусств

Особенности формирования этнокультурной самоидентификации армян на украинских землях

Целью работы является анализ специфики формирования этнокультурной самоидентификации армян в окружении количественно доминирующего автохтонного украинского этноса, однако в условиях различных государств, под властью которых в разные времена находились земли Украины. **Методология** исследования включает использование методов сравнительного анализа и синтеза, а также историчности. **Научная новизна** исследования заключается в определении критериев этнокультурной самоидентификации армян в Украине и обосновании оснований для использования термина «украинская армяне» в историческом контексте. **Выводы.** Этнокультурная самоидентификация армян зависит как от внешних, прежде всего, политических, факторов, так и от собственного выбора каждого представителя этноса, что становится особенно заметным и определяющим в процессе вторичной этно-культурной самоидентификации армян Украины в XIX-нач. XX вв. Важной составляющей этого процесса является коллективная историческая память. Вследствие длительного проживания за пределами исторической Родины, часть армян полностью изолирует себя от поля коллективной исторической памяти и ассимилируется с автохтонами, а часть корректирует традиционную историческую память, дополняя новыми маркерами из диаспорной истории и приобретает модифицированную этно-культурную самоидентификацию – «украинская армяне», «польские армяне», «русские армяне».

Ключевые слова: армяне, диаспора, историческая память, культура, самоидентификация, этнос.

Hayuk Iryna, PhD, docent of the academic department of the art's management of Lviv National Academy of Arts

The features of formation of Armenian ethno-cultural self-awareness in Ukrainian lands

The purpose of the research is to analyze the specifics of the formation of Armenian ethnocultural self-awareness in the environment of the quantitative dominant autochthonous Ukrainian ethnos, however, in the conditions of different states, which wielded the lands of Ukraine during the history. **The methodology** includes the methods of comparative analysis and synthesis, as well as historicity. **The scientific novelty** of the study is to determine the criteria for ethnocultural self-identification of Armenians in Ukraine and to substantiate the grounds for using the term "Ukrainian Armenians" in the historical context. **Conclusions.** The ethnocultural self-identification of the

Armenians depends both on the external, first of all, political, factors, and on the individual choice of each representative of the ethnic group, which becomes especially noticeable and determinative in the process of secondary ethnocultural self-identification of the Armenians of Ukraine in the 19th.-20 centuries. An important part of this process is the collective historical memory. Due to the long residence outside of the Motherland, part of the Armenians completely isolates itself from the field of collective historical memory and assimilates with autochthons, while some, preserving the traditional historical memory, adjusts it with new markers of diaspora history and acquires a new modified ethno-cultural self-identification such as «Ukrainian Armenians», «Polish Armenians», «Russian Armenians», etc.

Key words: Armenians, culture, diaspora, ethnos, historical memory, self-identification.

Актуальність теми дослідження. Питання щодо формування етнокультурної самосвідомості вірмен в умовах діаспори є важливим не лише з наукової точки зору: воно тісно пов'язане з проблемою визнання міжнародною науковою спільнотою існування українського історичного поля. Так, це, на перший погляд, суто наукове питання виявилось актуальним з огляду на намагання, зокрема, частини польських дослідників «приватизувати» історію вірменських колоній в Україні, адже, на їх думку, це були ексклюзивно «польські вірмени». В ґрунтовній рецензії на монографію Т.Снайдера «Реконструкція націй: Польща, Україна, Литва та Білорусія: 1569-1999» [15] О. Осіп'ян відзначив, що важливою є вже сама постановка теми, в якій йдеться про реконструкцію націй, а не про їх утворення, а це, в свою чергу, означає, що ці нації існували раніше, а не з'явилися «раптом з-під уламків Радянського Союзу. Адже не лише для пересічних мешканців Заходу, а й для багатьох советологів поява на мапі світу України, Білорусі та Литви була неочікуваною» [11, 155]. Дослідник зазначає, що книга Снайдера показує відхід у минуле москвоцентричної перспективи погляду на українську історію [11, 156]. Проте, слід розуміти, що сам по собі москвоцентричний або польськоцентричний погляд на українську історію не зникне, і від українських науковців в значній мірі залежить, чи утвердиться Україна на історичній мапі людства. Відтак, актуальність теми дослідження зумовлена тим, що аналіз питання щодо формування етнокультурної свідомості вірмен на землях України дозволяє не лише зрозуміти механізми та визначальні чинники цього процесу, але й засвідчує вагомий вплив культури українського народу на розвиток вірменської діаспори в Україні.

Ступінь наукової розробки теми. Тема формування етнокультурної ідентичності українських вірмен ніколи не поставала, власне, в форматі наукової проблеми. Однак, теоретичні й практичні проблеми формування діаспор та етно-національної самосвідомості представників діаспори, міграційні процеси і специфіку формування Спюрка вивчали багато вчених, зокрема, М.Аствацатурова [1], И. Давидян [5], В. Дятлов [7, 8], Е. Мелконян [9], В. Попоков [12], В. Тішков [14] та інші.

Метою дослідження є визначення основних характеристик формування етно-культурної самосвідомості вірмен в Україні та аналіз впливу домінуючого автохтонного українського етносу, з однієї сторони, та різних, але неукраїнських, політичних систем та держав, під владою яких в різні часи перебували землі України, з іншої.

Виклад основного матеріалу. Перш, ніж говорити про діаспорну етнокультурну ідентичність, слід визначити, що є «діаспора» і окреслити критерії, за якими можна визначити національну або етнічну приналежність людини. Проф. В. Налімов вважав, що через людину «в її бутті в Світі розкриваються смисли. Смисли розпаковуються завжди через тексти. Людина ... - це текст, або, точніше, різноманіття текстів ... » [10]. А це означає, що вірмени діаспори привносять нові смисли в соціум, який їх приймає, він стає багатшим і функціональнішим. Отже, їх присутність в Україні (як і в будь-якій іншій країні) важлива не лише для них самих, але і для автохтонів. Як зазначив М. Бахтін, «чужа культура лише в очах іншої культури розкриває себе повніше та глибше... Один сенс розкриває свої глибини, зустрівшись з іншим, чужим змістом, між ними починається ніби діалог, який долає замкненість і однобічність цих смислів, цих культур. При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкриту цілісність, але вони взаємно збагачуються» [2, 354]. Таке співіснування різних народів і культур важливо і для життєспроможності приймаючого суспільства, країни, тому що однорідна система втрачає здатність до розвитку і зрештою вмирає. Тому зближення різних культур не повинно доходити до злиття і втрати самобутності: це не тільки породжує культурну індиферентність і безграмотність, але і суперечить закону внутрішньої неоднорідності цілого, як умови його існування.

Питання етнічної ідентифікації та самоідентифікації вірмен діаспори залежать, насамперед, від наявності власне діаспори (не просто переселенців або певної статистичної кількості вірмен на певній території) та від характеру держави (політичної влади) країни. В. Дятлов визначає діаспору «як особливий тип людських взаємовідносин, як специфічну систему формальних та неформальних

зв'язків, життєвих стратегій і практик людей. Ці зв'язки, стратегії і практики пов'язані спільністю виходу з «історичної Батьківщини» (або уявленнях, історичній пам'яті та міфах про такий вихід), на зусиллях по підтриманню способу життя у «розсіянні» – в якості національної меншини в іноетнічному приймаючому середовищі. Діаспора – не даність, її існування (або неіснування) може бути ситуативною відповіддю на виклик часу, місця та обставин. ... Наявність сукупності осіб певної національності, які проживають поза межами національного вогнища – це ще не діаспора, а умова її реалізації» [8, 24].

Важливою складовою культурного поля діаспори є історична культурна пам'ять. Саме вона виставляє своєрідні маркери або орієнтири етно-культурної самоідентифікації вірмен у діаспорі: їх Батьківщина (гора Арарат) є місцем початку сучасного людства; Велика Вірменія; першими зробили християнство державною релігією країни задовго до інших народів; вірменин – значить християнин і, як маркер – битва за віру з персами при Аварайрі; створення вірменського алфавіту і цариця перекладів – Біблія вірменською мовою; легендарне царське місто Ані, як Батьківщина вірменських мігрантів; Кілікійська Вірменія; Геноцид вірмен – злочин проти людства і найбільша катастрофа в історії вірменства, що позначилася на долі кожного вірменина). Водночас, за спостереженнями дослідників, колективна пам'ять не буває незмінною, вона трансформується під тиском зовнішніх факторів, в тому числі – політичного та ідеологічного характеру. «Зміст культурної і комунікативної пам'яті спільноти може змінюватися, що призводить і до зміни її ідентичності. В той же ж час, колективна пам'ять також формується та змінюється під впливом ідентичності, яка складається. Вибір того, що люди згадують, а що забувають, залежить від панівної на даний момент тенденції в їхній самоідентифікації» [3, 34]. У пам'яті вірмен, які навіть не перше століття жили на українських землях, ці основні маркери історичної пам'яті залишалися фактично незмінними, і будь-як історична довідка про вірмен Речі Посполитої так чи інакше включає у себе якщо не всі, то частину вищезазначених тем. Водночас, під впливом зовнішніх, насамперед, політичних чинників, частина вірмен з часом повністю виокремлює себе з поля колективної історичної пам'яті та асимілюється з українцями, поляками або росіянами, а частина корегує та доповнює традиційну історичну пам'ять новими маркерами вже з діаспорної історії і набуває через певний період часу нову модифіковану етно-культурну самоідентифікацію на зразок «польські вірмени», «російські вірмени», «французькі вірмени» тощо.

Етнонаціональна специфіка будь-якого народу за своєю суттю – системне явище: взяті окремо ті чи інші риси, ознаки не є носіями цієї специфіки, але в сукупності (цілісно-інтегративно) є складовими етносу. Таким чином, було би доцільним в основу дослідження покласти такі ознаки, як територія, мова, конфесійність, право тощо. Однак, історія знає далеко не поодинокі приклади, коли основні ознаки під впливом нових умов змінюються, але первинна етнічна самоідентифікація зберігається. Тому Л. Гумільов вважав, що, основою етнічної традиції є стереотип поведінки, а не мова, релігія, територія тощо [4, 224, 227, 540-541].

Однак, соціальні шаблони поведінки не з'являються випадково, а виробляються в процесі адаптації людей до соціального та природного середовища існування. У нових умовах новий соціум диктує нові правила поведінки, проте внутрішнє середовище переселенців зберігає старі стереотипи. Але з часом поступово відбувається акомодация двох соціальних систем – внаслідок зовнішніх впливів відбувається включення вірмен в нову систему, але, зазвичай, на правах автономії. Внутрішнє ядро етнічної спільноти при цьому залишається майже незмінним. Тому, етнокультурна самоідентифікація вірмен залишається старою, хоча набуває нової модальності, а саме: ми - вірмени, але не такі, як живуть там, на історичній батьківщині, а українські, російські, польські, угорські вірмени.

Попри наявність механізмів, що надавали можливість збереження первинної етнічної самоідентифікації (самоврядування, судова та релігійна автономія), з плином часу первісне етно-культурне поле колоністів розмивалося, кордони між ними та автохтонним населенням стиралися і відбувалася значна асиміляція з місцевим населенням. Однак, знаменно, що ця асиміляція проходить лише до певної межі і повної втрати своєї етнічної самоідентифікації у місцевих вірмен не відбувалося, натомість, наприкінці XVIII-поч. XIX ст. спостерігається цікавий процес вторинної (або повторної) етносамоідентифікації, механізм, якої має скоріше метафізичну, ніж соціальну природу. Цей процес охоплює, в основному, культурну, інтелектуальну еліту суспільства. Чому людям, які мають високий соціальний статус, належить до еліти суспільства, стає необхідним вивчення та збереження вірменської культурної спадщини, і чому їм настільки важливо позиціонувати приналежність до вірменської культури – пояснити раціонально-прагматично складно. Адже ці люди і без цього є самодостатніми та успішними. Голос крові?

Вторинна етнокультурна самоідентифікація визначається не стільки зовнішніми соціальними факторами, засвоєними стереотипами поведінки, скільки, насамперед, особистим самовизначенням людини, її власним вибором, який залежить від інтелектуально-культурного та духовного рівня особистості. Але саме ці українські, польські чи російські вірмени дали потужний імпульс для вивчення, розвитку і популяризації вірменської культури, літератури, мистецтва, прикладом чого можуть служити вірмени Львова XIX-першої пол. XX ст., європейські мхітаристи тощо.

Цікаве бачення даної проблеми дають сучасні наукові відкриття та гіпотези. Відкриття лауреата Нобелівської премії Іллі Пригожина 1980, 1984 рр. довело існування нового принципу – порядку через флуктуації, який виявився базисним механізмом розгортання еволюційних процесів у всіх сферах – від атомів до галактик, від окремих клітинок до людей, суспільств та культур. Явище діаспори можна віднести до «механізмів, які роблять еволюцію «нестабільною» (а, значить, реально існуючою), тобто, роблять певні події вихідним пунктом нового розвитку, «нового глобального взаємообумовленого порядку» [13, 47-48]. Інакше кажучи, сильно незбалансовані зв'язки у відкритих системах є обов'язковою умовою нової самоорганізації, яка, в свою чергу змінює характер та зміст зв'язків [13, 59]. Еміграція людей (особливо, масова) порушує рівновагу як власної етнічної системи, так і соціуму, в якому ці емігранти утворюють діаспору. І в материнській країні, і в еміграції це призводить спочатку до зростання ентропії (хаосу) в системі, а потім – до рестабілізації на новому рівні та утворення нових системних зв'язків. Емігранти, що опиняються в нових умовах, попадають у сферу дії сильно незбалансованих зв'язків, оскільки в перший період життя в нових умовах не вони визначають характер нових соціальних зв'язків, а новий соціум задає основні параметри включення в систему. Однак, ця кризова ситуація стає імпульсом (і обов'язковою умовою) для прискореної самоорганізації людей діаспори за двома основними напрямками: вона підсилює внутрішні скріплюючі зв'язки етнічної групи, що забезпечує її згуртованість, мобільність та самозбереження та, водночас, змушує інтенсивно інкорпоровуватися в нову для неї соціальну систему в якості автономної складової цієї системи. Нова система і нова самоорганізація міняють роль та зміст зв'язків: міняються вірмени, що емігрували на наші землі, але й міняється і соціум, що їх прийняв.

Цілком природно, що політичний та економічний розвиток вірменських поселень відбувався відповідно до правових політичних реалій конкретної держави. Та оскільки майже всі вірменські колонії Речі Посполитої знаходилися на етнічних українських землях, тому їх утворення та розвиток не могли не бути позначені впливами зі сторони українців. Звідси закономірний висновок, що розвиток вірменських колоній суттєво визначали саме ці два чинники, а питання, чиї вірмени, науково некоректне. Повноцінна історія вірменських колоній в Україні неможлива без урахування двох визначальних чинників: існування безумовно домінуючого українського етносу, на землях якого з'являлися вірменські колонії, та тривалого перебування цих земель у складі різних неукраїнських держав, політико-правове поле яких суттєво впливало на розвиток цих колоній.

Окремо слід зупинитися на питанні: чому не утворилася культурна формація українських вірмен, якщо доходило до їх рутенізації? Саме так воно звучить у статті відомого польського вірменолога К. Стопки [16]. Він вважає, що українських вірмен не було тому, що не відбувалося рутенізації вірмен, натомість, відбувалася їхня полонізація, тому були і є польські вірмени. Однак, у проф. Стопки цілковито зміщені поняття, оскільки відсутність автономізованої соціальної групи українських вірмен є цілковито недостатньою підставою для висновку щодо відсутності рутенізації. Насправді, вона також відбувалася, про що, зокрема, свідчать книги кам'янецького суду [6, 70, 83]. Частина відомих українських родин має вірменські корені (зокрема, Вагілевичі, Давидовичі, Дашкевичі, Сембратовичі, Стефановичі, Шухевичі), однак, етно-національна самоідентифікація у них українська, а не модифікована вторинна, як у польських вірмен. Тож питання у тому, чому полонізація призвела до формування субкультури польських вірмен, тоді як рутенізація не викликала появи субкультури українських вірмен?

Асиміляційні процеси у вірменській діаспорі значно посилювалися після унії Вірменської церкви з Римом (1630-1654 рр.): частина вірмен повністю розчинилася в польському субстраті, частина – в українському, частина – в білоруському, а частина бл. XVIII ст. отримала нову вторинну етноідентифікацію – польські вірмени. Це був політронім, оскільки панівною політичною нацією Речі Посполитої були поляки, тоді як етнічна ознака в них залишалася первинною – вірмени. Чому аналогічний процес вторинної етносамоідентифікації не відбувся у випадку з білорусами або українцями-русинами? Відповідь очевидна: відсутність суверенної української (або білоруської) держави. Держава, на відміну від етносу, має механізми контролю та примусу для реалізації своїх інтересів, тому емігранти змушені виробляти механізми захисту своєї етнонаціональної ідентичності (більшу або меншу автономію з власним судочинством, внутрішнім самоврядуванням, релігійною

автономією тощо), які дозволяють їм довгий час зберігатися в межах іншої держави як окремих субетнос з власною культурою, традиціями, історичною пам'яттю. Тоді як від домінуючого автохтонного етносу, позбавленого політичних прав, за умови неворожого співжиття (наявності компліментарності між двома народами) захищатися не має необхідності, оскільки він не має механізмів примусу або силових важелів для нав'язування своїх інтересів. Тому, при тривалому співіснуванні українців та вірмен, частина останніх не набула вторинної етнічної самоідентифікації «українські вірмени», а повністю асимілювалася з українським етносом. Так, наприклад, прізвища, які в XVI-XVII ст. належали переважно вірменам, в XIX-XX ст. стали приналежністю, в значній мірі українців: Аведиковичі, Антоновичі, Голубовичі, Давидовичі, Огоновські, Стефановичі (мова йде лише про Західну Україну, оскільки у інших регіонах України ономастична карта та динаміка були цілком відмінними).

Окрім цього, зміст самого поняття «українські вірмени», на нашу думку, також вимагає уточнення. Якщо під цим терміном розуміти соціальну-культурну формацію вірмен, яка утворилася після століть проживання на етнічних українських землях і в оточенні кількісно абсолютно переважаючого українського населення, що призвело до відповідної акультурації як вірмен, так і українців – то говорити про існування українських вірмен маємо всі підстави. Якщо під українськими вірменами розуміти їх особистісну самоідентифікацію, яка була пов'язана з державним чинником, то до часів утворення суверенної Української держави спільноти з такою самоідентифікацією не існувало.

Висновки. Культура вірменської діаспори є оригінальним цілісним феноменом, що утворився в результаті органічного синтезу культури емігрантів і домінуючої культури країни, яка надала їм притулок. Про самобутність цього явища в Україні свідчать основні культурні характеристики: вірмени створюють тут власне специфічне середовище з релігійною та адміністративною автономією, їх традиційні вироби під впливом місцевих умов набувають нових рис. У них з'являються нові закони, звичаї, традиції, змінюються мова, імена, побут, і, саме в Україні відбувається успішна унія Вірменської Церкви з Римом, тривалість якої також є результатом змін, що відбулися з вірменами за століття життя на цих землях. Повноцінне наукове вивчення історії вірменських колоній в Україні неможливе без урахування двох визначальних чинників: наявність домінуючого українського етносу, на землях якого знаходилися ці колонії, та тривале перебування цих земель у складі різних неукраїнських держав, політико-правове поле яких суттєво впливало на розвиток цих колоній.

Література

1. Асвацатурова М.А. Диаспоры: этнокультурная идентичность (возможные теоретические модели) // ж. Диаспоры. М., 2003. № 2. С. 184-200.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. 445 с.
3. Галеткина Н. Парадоксы коллективной памяти: бужские голендры в Сибири и в Германии // ж. Диаспоры. М., 2005. № 1 (8). С. 11-35.
4. Гумилев Л.Н. Этносфера. История людей и история природы. М.: Экспрос, 1993. 544 с.
5. Давидян И., Неймарк Н. М. Пламя ненависти. Этнические чистки в Европе. М.-СПб: «АИРО-XX», 2005. 320 с.
6. Дашкевич Я. Адміністративні, судові та фінансові книги в Україні XIII-XVIII ст. (Проблематика, стан і методика дослідження) // Збірник «Майстерня історика». Львів, 2011. С. 50-83. 792 с.
7. Дятлов В. Диаспора: экспансия термина в общественную практику современной России // ж. Диаспоры. М., 2003. № 3. С. 112-146.
8. Дятлов В., Мелконян Э. Армянская диаспора. Очерки социокультурной типологии. Ереван: ин-т Кавказа, 2009. 207 с.
9. Мелконян Э. Культура жизнеобеспечения и этнос. Опыт этнокультурологического исследования. Ереван: изд-во АН Арм.ССР, 1983. 319 с.
10. Налимов В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Изд-во «Прометей», 1989. Предисловие.
11. Осіп'ян О. Довгоочікувана реконструкція «неочікуваних націй» // Український гуманітарний огляд. Вип. 10. К., 2004. С. 155-171.
12. Попков В.Д. Феномен этнических диаспор. М.: ИС РАН, 2003. 340 с.
13. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени. М.: Эдиториал УРСС. 2001. 240 с.
14. Тишков В.А. Исторический феномен диаспоры // Исторические записки. Вып. 3. М., Наука, 2000. С. 207-236.
15. Snyder T. Reconstruction of Nations: Poland, Ukraine, Lithuania and Belarus: 1569-1999. New Haven and London: Yale University press, 2003. 367 p.

16. Stopka K. Ormianie polscy czy ukraińscy? O sposoby pisania historii Ormian na ziemiach dzisiejszej Ukrainy Zachodniej // Lehaayer. Czasopismo poświęcone dziejom Ormian polskich, N.1. Kraków, 2010. S. 149-174.

References

1. Asvaturova M.A. (2003). Ethnocultural Identity (Possible Theoretical Models). mag. Diaspora. M. № 2. P. 184-200 [in Russian].
2. Bakhtin M.M. (1986). Aesthetics of verbal creativity. M. .445 c. [in Russian].
3. Galetkina N. (2005). Paradoxes of collective memory: the Buzhsky Golendra in Siberia and in Germany. mag. Diaspora. M. № 1 (8). P. 11-35 [in Russian].
4. Gumilev L.N. (1993). Ethnosphere. The history of people and the history of nature. M.: Ecopros. 544 p. [in Russian]
5. Davidyan I., Neymark N. M. (2005). Flame of hatred. Ethnic cleansing in Europe- M.-SPb: «AIRO-XX». 320 p. [in Russian]
6. Dashkevych Y. (2011). Administrative, judicial and financial books in Ukraine in XIII-XVIII centuries (Problems, state and methods of research). Collection «Workshop of the historian». Lviv. P. 50-83. 792 p. [in Ukrainian].
7. Dyatlov, V. (2003). Diaspora: Expansion of the Term into the Social Practice of Modern Russia. mag. Diaspora. M. № 3. P. 112-146 [in Russian].
8. Dyatlov V., Melkonyan E. (2009). Armenian Diaspora. Essays on sociocultural typology. Yerevan: Caucasus Institute. 207 p. [in Russian].
9. Melkonyan E. (1983). Life Support Culture and Ethnos. Experience ethnocultural research. Yerevan: Publishing house of the Academy of Sciences of the Armenian SSR. 319 p. [in Russian]
10. Nalimov V. 1989. Spontaneity of Consciousness: The Probabilistic Theory of Meanings and the Semantic Architectonics of Personality. M.: Publishing house «Prometheus». Preface. [in Russian].
11. Osipyanyan O. (2004). Long awaited reconstruction of «unexpected nations». Ukrainian Humanitarian Review. K. Issue 10. P. 155-171 [in Ukrainian].
12. Popkov V.D. (2003). The phenomenon of ethnic diasporas. M: IS RAS. 340 p. [in Russian]
13. Prigogine I., Stengers I. (2001). Time, chaos, quantum. To the solution of the paradox of time. M.: Editorial URSS. 240 p. [in Russian]
14. Tishkov V.A. (2000). Historical phenomenon of the diaspora. Historical notes. Issue 3. M. P. 207–236 [in Russian].
15. Snyder T. (2003). Reconstruction of Nations: Poland, Ukraine, Lithuania and Belarus: 1569-1999. New Haven and London: Yale University press. 367 p. [in English].
16. Stopka K. (2010). Ormianie polscy czy ukraińscy? O sposoby pisania historii Ormian na ziemiach dzisiejszej Ukrainy Zachodniej. Lehaayer. Czasopismo poświęcone dziejom Ormian polskich, N.1. Kraków. S. 149-174 [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 21.01.2019 р.

УДК 338.465.4

Дьяченко Роксолана Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
готельно-ресторанного і туристичного бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-8177-2357

СУЧАСНІ РЕСТОРАННІ ЗАКЛАДИ УКРАЇНИ ЯК ОСЕРЕДКИ ДОЗВІЛЛЯ

Мета статті – проаналізувати вимоги до облаштування різних типів ресторанних закладів з урахуванням забезпечення культурно-дозвіллевих потреб, зокрема на основі останніх нормативних документів у сфері ресторанного сервісу в Україні. **Методологія.** В основу дослідження покладено загальнонаукову міждисциплінарну методологію, яка спирається на фундаментальні положення культурології, менеджменту, дизайну та інших наук. Використано загальнонаукові методи: аналізу, синтезу, узагальнення, класифікації і под. **Наукова новизна** полягає у дослідженні еволюції типів ресторанних закладів від задоволення утилітарно-прагматичних до соціокультурних потреб, перетворення закладів харчування України в осередки дозвілля і культури. **Висновки.** Розвиток типів ресторанів в Україні відбувся у річці основних загальносвітових тенденцій, спричинених об'єктивними соціально-економічними, політичними етапами розвитку людства та країни. Саме це визначило специфіку утилітарного (побутового) та соціокультурного наповнення їх функціонального призначення, що відобразилося у різних класифікаціях та закріпилося у відповідних стандартах. Так, в Україні протягом ХХ – на початку ХХІ ст. сформувалося кілька основних різновидів функціональних типів закладів, з притаманними для них особливостями створення, зонування й облаштування відповідно з інтересами клієнтів певних прошарків населення. Переорієнтація закладів громадського харчування, зокрема в Україні, у своєрідні осередки культури, з притаманними їм функціями центрів дозвілля і розваг (що, власне, знайшло відображення й у Національному стандарті) – не лише вимога сучасності, а й традиційний підхід до розширення спектру задоволення різних потреб відвідувачів, який широко поширений у світі.

Ключові слова: дозвілля, соціокультурні потреби, ресторани, типи ресторанних закладів, харчування.

Дьяченко Роксолана Викторовна, старший преподаватель кафедры гостинично-ресторанного и туристического бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств

Современные ресторанные заведения Украины как центры досуга

Цель статьи - проанализировать требования к обустройству различных типов ресторанных заведений с учетом обеспечения культурно-досуговых потребностей, в частности на основе последних нормативных документов в сфере ресторанного сервиса в Украине. **Методология.** В основе исследования - общенаучная междисциплинарная методология, которая опирается на фундаментальные положения менеджмента, культурологии, дизайна и других наук. Используются общенаучные методы: анализа, синтеза, обобщения, классификации и под. **Научная новизна** заключается в исследовании эволюции типов ресторанных заведений от удовлетворения утилитарно-прагматических к социокультурным потребностям, преобразования общепита Украины в ячейки досуга и культуры. **Выводы.** Развитие типов ресторанов в Украине происходило в русле основных общемировых тенденций, вызванных объективными социально-экономическими, политическими этапами развития человечества и страны. Именно это определило специфику утилитарного (бытового) и социокультурного наполнения их функционального назначения, что отразилось в различных классификациях и закрепились в соответствующих стандартах. Так, в Украине в течение ХХ - начале ХХІ века сформировалось несколько основных разновидностей функциональных типов учреждений, с присущими для них особенностями создания, зонирования и обустройства в соответствии с интересами клиентов определенных слоев населения. Переориентация заведений общественного питания, в частности в Украине, в своеобразные очаги культуры, с присущими им функциями центров досуга и развлечений (что, собственно, нашло отражение и в Национальном стандарте) - не только требование современности, но и традиционный подход к расширению спектра удовлетворения различных потребностей посетителей, который широко распространен в мире.

Ключевые слова: досуг, социокультурные потребности, рестораны, типы ресторанных заведений, питание.

Diachenko Roksolana, Ph.D. in Art History, Kyiv National University of Culture and Arts

Modern restaurant places in Ukraine as leisure centers

The purpose of the article is to analyze the requirements for the arrangement of various types of restaurant establishments, taking into account the provision of cultural and leisure needs, in particular on the basis of the latest

regulatory documents in the sphere of restaurant service in Ukraine. **Methodology.** The research is based on the general scientific interdisciplinary methodology, which is based on the fundamental principles of management, culturology, design and other sciences. Common scientific methods are used: analysis, synthesis, generalization, classification and sub. **The scientific novelty** consists in the study of the evolution of types of restaurant facilities from the satisfaction of utilitarian pragmatic to socio-cultural needs, the transformation of Ukraine's nutrition facilities into leisure and culture centers. **Conclusions.** The development of types of restaurants in Ukraine took place in line with the main global trends caused by objective socio-economic, political stages of development of mankind and the country. It was this that determined the specifics of the utilitarian (domestic) and socio-cultural filling of their functional purpose, which reflected in various classifications and was fixed in the relevant standards. Thus, in Ukraine during the XX - the beginning of the XXI century, several basic types of functional types of institutions were formed, with the peculiarities of creating, zoning and arranging them in accordance with the interests of clients of certain segments of the population. The reorientation of public catering establishments, in particular, in Ukraine, into original centers of culture, with its inherent functions of leisure and entertainment centers (which, in fact, was reflected in the National Standard), is not only a requirement of the present but also a traditional approach to expanding the spectrum of satisfaction of various the needs of visitors, which is widespread in the world.

Key words: restaurants, types of restaurant establishments, leisure, socio-cultural needs, nutrition.

Обґрунтування і мета дослідження. Сучасні соціально-економічні вимоги потребують від менеджерів ресторанної справи вирішення широкого спектру вимог, пов'язаних не лише із забезпеченням утилітарної потреби в харчуванні, а й потреби у забезпеченні дозвілля, розширенням низки послуг, які повинні враховуватися у ресторанній сфері. Тому дедалі частіше дослідження ресторанних закладів поєднуються не лише з ресторанним бізнесом, а й з соціально-дозвіллевою сферою, гостинністю, морфологією та характерними ознаками середовища, створеного людиною. Все це актуалізує дослідження типів ресторанних закладів, зокрема їх еволюції, у контексті розширення послуг, які вони надають, у русло задоволення соціокультурних потреб відвідувачів. Отже, мета статті – проаналізувати вимоги до облаштування різних типів ресторанних закладів з урахуванням забезпечення культурно-дозвіллевих потреб, зокрема на основі останніх нормативних документів у сфері ресторанного сервісу в Україні.

Ступінь наукової розробки. Утім, таке розуміння специфіки ресторанних закладів не є новим, хоча у своїй основі їх утилітарно-прагматична функція є незмінною. Так, дослідженням ресторанних закладів присвячено низку праць як українських, так і зарубіжних авторів. У контексті вивчення теми представляє інтерес дослідження українських авторів у сфері *менеджменту*, зокрема таких науковців: В. Архіпова, Ю. Білодіда, В. Бугаєнко, Ю. Волкова, І. Гілілова, Н. Денисової, О. Завадинської, Ю. Карягіна, Ф. Лоусан, М. Мальської, Н. Пятницької.

У контексті з зазначеною проблематикою актуалізується значення науково-методичних рекомендаційних програм з проектування підприємств громадського харчування, а також звернення до останніх національних стандартів, на яких ми зупинимо увагу нижче. Зазначені джерела важливі тим, що в них представлено критичний аналіз утилітарно-технічного аспекту ресторанних підприємств, розглядаються конкретні рекомендації щодо їх проектування і под. Це, у свою чергу, уможливило розуміння деяких чинників, зокрема культурно-мистецьких, завдяки яким відбувається формування вимог до ресторанного сервісу та відповідного інтер'єру в Україні. До цієї групи публікацій варто віднести праці Г. Вишневської, Д. Гарайди, М. Гнатюка, Ю. Карягіна, Г. Колчанової, С. Лінди, В. Уреньова тощо.

Також варта уваги і низка наукових публікацій, які вийшли друком останнім часом, зокрема: В. Русавської «Інфраструктура гостинності XIX ст.», І. Скавронської «Пріоритетні напрямки розвитку ресторанної справи України в контексті світового досвіду», Л. Резвухіної «Принципи формування дизайну інтер'єру для підприємств громадського харчування», М. Мальської «Ресторанна справа», Л. Грицюк «Проектування закладів харчування», О. Завадинська, Т. Литвиненко «Організація ресторанного господарства», Л. Іванова, О. Дишкантук «Дизайн інтер'єру готельно-ресторанних об'єктів». Їх перелік свідчить про зростання інтересу до проблеми організації ресторанного сервісу.

Серед зарубіжних дослідників ґрунтовними є дослідження Дж. Тейлора, А. Мейєра, Дж. Ванна, М. Дорфа, Р. Барабан та ін.

Виклад основного матеріалу. Про необхідність поєднання в ресторанних закладах різних соціальних функцій свідчать останні національні стандарти. Зокрема, у Національному стандарті ДСТУ 4281:2004. «Заклади ресторанного господарства. Класифікація», який набув чинності у відповідності з наказом Держспоживстандарту України від 31 березня 2004 р. № 59 після скасування в Україні ГОСТу 30389-95, під ресторанним господарством (РГ) розуміють тип економічної діяльності з надання певних послуг у задоволенні харчувальних потреб споживачів, що може

відбуватися як з облаштуванням їх дозвілля, так і без нього. Під ресторанним закладом у названому стандарті розуміється організаційна одиниця у структурі РГ, яка займається виробленням і (або) доготовленням, продажем та організацією споживання продуктів власного виробництва або закупних товарів, організовує дозвілля споживачів [2, 2-4].

Ресторанні заклади, що є осередками сфери обслуговування, орієнтуються на виробництво та підготовку продуктів, пошук можливостей їх організованого колективного споживання через задоволення індивідуальних потреб споживача [6, 107]. В них поєднуються виробничо-трудова процеси, а також обслуговування і споживання. Відповідно до цього у ресторані існує обов'язковий поділ загального простору на дві різні за атмосферою, устаткуванням й емоційно-психологічними установками, але однаково важливі частини – на зону споживання та зону обслуговування. Інакше кажучи, у закладі повинні обов'язково бути приміщення для відвідувачів, які реалізують основну функцію – функцію громадського харчування, й приміщення для виробництва продукції й для обслуговуючого персоналу, що покликана екстраполювати всі вимоги першої групи до задоволення потреб відвідувачів.

При цьому вимоги до приміщень ресторанного закладу, визначені Національним стандартом, досить незначні: ресторанний заклад може займати окрему капітальну будівлю або спеціально обладнане приміщення іншої капітальної чи некапітальної будівлі виробничого підприємства, певної установи, навчального, лікувального, оздоровчого закладу, готелю, магазину, закладу культури, у вагоні залізничного транспорту, салоні авто-, авіа- й водного транспорту тощо [2, 8]. Означені СНіПи регламентують не лише наявність окремих приміщень ресторанного закладу, а й їх можливе експлуатаційне призначення.

Характерним для кожного ресторанного закладу є наявність власної будівлі, або споруди з ділянкою. У будь-якому разі, основне призначення закладу, як відзначає «створювати комплекс матеріально-фізичних можливостей для реалізації різних форм спілкування і обслуговування» (В. Шимко).

Такий досить широкий спектр діяльності та відповідних послуг поряд із можливістю використання під ресторанний заклад різних приміщень, а також їх широка функціональна організація та відповідне обладнання, визначили формування різних типів ресторанних підприємств як осередків громадського харчування і дозвілля. Цей факт спричинив вагомий вплив на художньо-стилістичні й об'ємно-просторові особливості організації інтер'єру, враховуючи своєрідне поєднання прагматичної функціональності й предметно-просторового середовища.

Термін «заклади громадського харчування» (ЗГХ) виник у Радянському Союзі й мав характеристики відповідної виробничо-торговельної сфери. Водночас дефініція ЗГХ є загальноприйнятою і сьогодні для підприємств, які задіяні у виробництві кулінарної продукції та борошняних кондитерських, а також булочних виробів, з реалізацією й організацією їх споживання у їдальнях, ресторанах, барах, кафе, піцеріях тощо. Це відображено у відповідній проектній документації, а також у нормативних документах. Зокрема, наказах Мінекономіки «Про затвердження Правил роботи закладів (підприємств) громадського харчування» (від 24.07.2002 № 219) та «Про затвердження Правил роботи підприємств громадського харчування» (від 03.07.1995 № 129), (обидва втратили чинність), «Рекомендованих нормах технічного оснащення закладів громадського харчування», затверджених наказом Міністерства економіки та з питань європейської інтеграції України (від 03.01.2003 № 2) [7].

Щоправда, у нових Правилах діяльності закладів ресторанного господарства концепт «громадське харчування» при відмінюванні замінено словосполученням «ресторанне господарство» у відповідності з наказом Міністерства економіки з1174-06 (від 09.10.2006 № 309) [5]. Проте саме словосполучення «заклади громадського харчування» продовжує використовуватися у більш пізніх за часом видання документах, зокрема, Законі України від 16 травня 2013 р. № 243–VII [4], а також для означення відповідної економічної діяльності.

Відповідно до Національного стандарту, тип ресторанного закладу визначається певною сукупністю загальних характеристик виробничо-торговельної активності ресторанних підприємств. Крім того, існує поняття «клас закладу», який вказує на комплекс відмінних ознак ресторанних підприємств певного типу, який характеризує рівень певних вимог до продуктів власного виробництва послуг й закупних товарів, необхідних умов споживання останніх, організації обслуговування й дозвілля споживачів.

Зважаючи на офіційно прийняту та діючу на сьогоднішній день типову номенклатуру, заклади громадського харчування поділяються на: ресторан, кафе (кафетерій), їдальню, закусоchnу, бар, буфет, домову кухню, фабрику-кухню, фабрику-заготівельню, ресторан для спеціального замовлення тощо.

Ресторан для спеціального замовлення призначений готувати та постачати готові страви та організувати обслуговування клієнтів в інших місцях (послуга catering) [2].

Ступінь комфорту, рівень обслуговування та обсяг надаваних послуг визначають поділ ресторанів та барів на класи, які характеризуються такими ознаками: «люкс», «вищий» й «перший» [1], кожному з яких притаманні певні характеристики, що спираються на прийнятну класифікацію [2].

Отже, рестораном прийнято вважати висококомфортабельний заклад громадського харчування, який надає послуги з харчування з широким набором високоякісних кулінарних та кондитерських страв складного приготування та напоїв.

Найкомфортабельнішим є ресторан категорії «люкс». Він вирізняється унікальним характером архітектурно-планувального рішення матеріально-технічного устаткування, вишуканістю інтер'єру, якісним рівнем комфортності [2, 7]. У ньому прийнято пропонувати широкий набір замовлених та фірмових страв ускладненого приготування, дорогих напоїв та різних кондитерських виробів. При цьому у фірмових стравах мають відобразитися своєрідності національної кухні, розкриватися багатство тематичної спрямованості закладів громадського харчування. Деякі з позицій меню у ресторанах можуть подаватися із проведенням заключних операцій. Наприклад, у присутності замовника запекти на відкритому вогні рибу, вибрану відвідувачем. Також за наявності певних продуктів у закладах узгоджуються замовлення на страви, не включені до меню.

При цьому зазвичай враховується низка додаткових послуг у закладах сфери гостинності. Зокрема, меблі виготовляються за індивідуальним замовленням в узгодженні з інтер'єром ресторану. Столову білизну (серед них скатертину, серветки, рушники для офіціантів) виготовляють також на замовлення із урахуванням загально-художньої ідеї сервірування столів та особливостей інтер'єру. На кожному предметі як окремі елементи художньої обробки зображені монограма, повна назва ресторану (не завадить і його емблема); використовують також різні види ручної обробки тканини (мереживо, вишивку і т.п.). Відвідувачу в обслуговуванні подається волога гаряча серветка [1].

Персонал має бути у форменому одязі та взутті єдиного зразка. Все це забезпечує не лише основну функцію ресторану, а й задовольняє потреби відвідувачів у естетиці та психологічному комфорті для забезпечення відпочинку.

На ступінь нижчими є ресторани заклади класу «вищий» [2, 7]. До нього відносять оригінальний, своєрідний інтер'єр, що створюється із урахуванням індивідуальної своєрідності самого ресторану, вибір послуг, рівень комфортності, різноманітність асортименту страв, в якому половину складають оригінальні, добірні фірмові та замовлені страви – для ресторану; широкий вибір фірмових напоїв та коктейлів, а також замовлених – для бару.

Відповідно до класифікації характерною ознакою ресторану класу «перший» виступає гармонійність, комфортність, широкий вибір ресторанних послуг з різноманітним асортиментом фірмових страв, напоїв легкого і швидкого приготування; для барів – набір фірмових напоїв й коктейлів, нескладних у приготуванні [1].

Як впливає із наведеного вище, дана класифікація розроблена в основному у відповідності з функціональним призначенням та рівнем обслуговування. На практиці ж картина сьогодні виглядає дещо інакше. Враховуючи не раз відзначену дослідниками зацікавленість споживачів закладами, що поєднують функцію харчування з вдалою організацією дозвілля і відпочинку (причому зацікавленість ця очевидна і постійно зростає), а також, вважаючи даний чинник одним із найвагоміших в організації конкретної об'ємно-просторової структури та декоративно-художньому оздобленні ресторанного інтер'єру, вважаємо доречним розглянути питання поєднання харчування і розваги більш детально.

Тут варто згадати дослідницьку працю А. Поляніної «Принципи формування і архітектурно-планувальні рішення підприємств громадського харчування з дозвіллевими функціями», видану 1991 р. Провівши ретроспективний аналіз особливостей розвитку громадських харчувальних підприємств, дослідниця стверджує, що характерною рисою їх функціонування є традиційне сполучення цільової функції харчування із відпочинком та розвагою відвідувачів, хоча зміст та співвідношення зазначених функцій у різні культурно-історичні періоди були інакшими, оскільки формування кафе, барів та ресторанів невід'ємно залежить від реальності життєвих процесів суспільства, історії, традицій, конкретного місця й образного світу людини [3, 6-7].

Частково ґрунтуючись на запропонованій А. Поляніною класифікації, водночас вважаючи її на сьогоднішній день певною мірою застарілою, пропонуємо дотримуватися української класифікації ДСТУ 4281:2004. «Заклади ресторанного господарства. Класифікація».

У цілому слід зазначити, що інтер'єр тих або інших ресторанних закладів також не несе чітких ознак приналежності до одного типу, хоча, безумовно, існує безліч обов'язкових прийомів і

методів у його вирішенні. Перш за все – планувальної структури та об'ємно-просторової композиції, без яких неможливе існування вищеназваних функціональних взаємозв'язків. Водночас підкреслимо, що переорієнтація сучасних українських громадських харчувальних закладів на своєрідні центри дозвілля і розваг має глибоке культурно-історичне підґрунтя.

Так, київські ресторани заклади кінця XIX – початку XX ст. були як діловими, так і культурними центрами, досить часто виступали як специфічні клуби по інтересах. Така функція ресторанних закладів позначилася на їх об'ємно-планувальній організації, якій притаманні, крім технологічно спрямованих на обслуговування системного облаштування приміщень, ще й взаємопов'язаною структурою різних за розмірами зал, кабінетів та буфетних, спрямованих на забезпечення різноманітних функціональних потреб відвідувачів, не останніми серед яких є потреби у відпочинку і розвагах.

Зважаючи на те, що у радянський час існували ГОСТи (рос.), українською мовою – ДОСТи, а з часів Незалежності в Україні було запроваджено ДСТУ, стандарти якості інших країн в нашій державі нині не враховуються. Тому критерії для класифікації ГРЗ, запропоновані А. Полянину, у нас так і не були застосовані на державному рівні.

Висновки. Без сумніву, незважаючи на важливість і численні варіації комунікаційно-дозвіллевої й візуально-мистецької складової інтер'єрного простору ресторанних підприємств, пріоритетом їх внутрішнього облаштування залишається забезпечення основної функції – функції громадського харчування. Проте розвиток типів ресторанів в Україні відбувався у рідкісних основних загальносвітових тенденцій, спричинених об'єктивними соціально-економічними, політичними етапами розвитку людства та країни. Ресторанний інтер'єр став відображенням одночасно «середовища дії» та «середовища сприйняття». Саме це визначило специфіку утилітарного (побутового) та соціокультурного наповнення їх функціонального призначення, що відобразилося у різних класифікаціях та закріпилося у відповідних стандартах. Так, в Україні протягом XX – на початку XXI ст. сформувалося кілька основних різновидів функціональних типів закладів, з притаманними для них особливостями створення, зонування й облаштування відповідно з інтересами клієнтів певних прошарків населення.

Варто зазначити, що дедалі зростаючи з кінця XX ст. переорієнтація закладів громадського харчування, зокрема в Україні, у своєрідні осередки культури, з притаманними їм функціями центрів дозвілля і розваг (що, власне, знайшло відображення й у Національному стандарті) – не лише вимога сучасності, а й традиційний підхід до розширення спектру задоволення різних потреб відвідувачів, який широко поширений у світі. Дослідження еволюції зарубіжного досвіду з цієї проблематики є актуальним напрямом подальших досліджень.

Література

1. Архипов В. Организация ресторанного хозяйства : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. Київ : Центр учбової літератури, 2007. 280 с.
2. ДСТУ 4281:2004. Заклади ресторанного господарства. Класифікація. – Вид. офіц. Вперше (зі скасуванням ГОСТ 30389-95) ; введ. 2004-07-01. Київ : Держспоживстандарт України, 2004. 18 с.
3. Полянина А. А. Принципы формирования и архитектурно-планировочные решения предприятий общественного питания с досуговыми функциями: автореф. дис. на соискание наук. степени канд. архитектуры : спец. 18.00.02 «Архитектура зданий и сооружений». ЦНИИЭП жилища. Москва: 1991. 24 с.
4. Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо порядку перебування дітей у закладах, у яких провадиться діяльність у сферах розваг, або закладах громадського харчування у нічний час»: Закон України від 16 травня 2013 р. № 243–VII. URL: <http://mvs.gov.ua/mvs/control/kharkiv/publish/article/89146>.
5. Про затвердження Правил роботи закладів (підприємств) ресторанного господарства: Наказ міністерства економіки та з питань євроінтеграції України від 20 серпня 2002 р. № 680/6968. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/z0680-02>.
6. Пятницкая Н. Организация обслуживания в предприятиях общественного питания : учебник для вузов. Київ : Вища школа, 1978. 336 с.
7. Рекомендовані норми технічного оснащення закладів громадського харчування: Наказ Міністерства економіки та з питань європейської інтеграції України від 03.01.2003 №2. URL: http://tourlib.net/books_ukr/arhipov_dod1.htm.

References

1. Arkhipov, V. (2007). Organization of restaurant economy: teaching. manual for studio higher educators shut up Kyiv: Center for Educational Literature [in Ukrainian].
2. DSTU 4281: 2004. Restaurants in the restaurant. Classification. Kind. officer For the first time (with the abolition of GOST 30389-95); introduction 2004-07-01. Kyiv: Derzhspozhyvstandart of Ukraine [in Ukrainian].

3. Polyanina, A. A. (1991). Principles of formation and architectural and planning decisions of catering enterprises with leisure functions: author's abstract. dis to acquire science. degree Candidate architecture: special 18.00.02 "Architecture of buildings and structures". Moscow, 1991 [in Russian].

4. On amendments to certain legislative acts of Ukraine regarding the procedure for children to be accommodated in institutions where entertainment activities are carried out or at night-time public catering establishments ": Law of Ukraine dated May 16, 2013 No. 243-VII. URL: <http://mvs.gov.ua/mvs/control/kharkiv/publish/article/89146> [in Ukrainian].

5. On approval of the Rules of operation of restaurants (restaurants) enterprises: the Order of the Ministry of Economy and European Integration of Ukraine dated August 20, 2002, 680/6968. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/z0680-02> [in Ukrainian].

6. Pyatnitskaya, N. (1978). The organization of services in catering: a textbook for high schools / N. Pyatnitskaya [and others]. Kyiv: Higher school [in Russian].

7. Recommended norms of technical equipment of public catering establishments: Order of the Ministry of Economy and European Integration of Ukraine dated January 3, 2003, 2. URL: http://tourlib.net/books_ukr/arhipov_dod1.htm [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2018 р.

УДК 316.324.8:005

Коваленко Єлена Ярославівна,
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-2253-5762
elena.kovalenko.ya@gmail.com

БІХЕВІОРИЗМ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ НАПРЯМ В КУЛЬТУРІ ІНДУСТРІАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Мета роботи – теоретичний аналіз біхевіоризму як специфічного напрямку в культурі менеджменту індустріального суспільства. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний та історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії культури управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, формалізація. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні особливостей біхевіоризму, його механістичного і гуманістичного різновидів як специфічних напрямів у культурі індустріального менеджменту. **Висновки.** Сутність культури біхевіористичного менеджменту полягає в тому, що поведінка людини є реакцією на зовнішні стимули, підбираючи які можна домогтися бажаної поведінки. Це механістичний біхевіоризм, він не враховує внутрішній стан людини і ґрунтується на теорії Х людської природи та поведінки, D-лідерстві й адамових (гігієнічних) чинниках здійснення роботи. На відміну механістичного підходу, в теорії культури гуманістичного менеджменту, в причинно-наслідковий зв'язок між зовнішнім стимулом і реакцією, включений елемент, який виражає внутрішній стан людини й корегує її поведінку з урахуванням особистих потреб. Це гуманістичний біхевіоризм. Він базується на теорії Y, B-лідерстві й переважанні авраамових чинників у роботі. Рушійною силою в культурі біхевіористичного менеджменту є той факт, що люди ніколи не можуть досягти поставлених цілей повною мірою. Як тільки досягнута одна мета й задоволена якась потреба, виникає нова мета, пов'язана з необхідністю задоволення нової потреби, що з'явилася і т. д. Процес задоволення потреб від нижчих до вищих є циклічним і нескінченим. Найвищою потребою є самоактуалізація. На відміну від зовнішніх (гігієнічних) стимулів, які не здатні змусити людину працювати з повною віддачею, внутрішні мотиватори спонукають прикладати до роботи всі зусилля й уміння.

Ключові слова: біхевіоризм, механістичний біхевіоризм, гуманістичний біхевіоризм, управлінська культура, індустріальний менеджмент.

Коваленко Єлена Ярославівна, кандидат економічних наук, доцент, доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

Бихевиоризм как специфическое направление в культуре индустриального менеджмента

Цель работы – теоретический анализ бихевиоризма как специфического направления в культуре менеджмента индустриального общества. **Методологической** основой исследования является диалектический

3. Polyanina, A. A. (1991). Principles of formation and architectural and planning decisions of catering enterprises with leisure functions: author's abstract. dis to acquire science. degree Candidate architecture: special 18.00.02 "Architecture of buildings and structures". Moscow, 1991 [in Russian].

4. On amendments to certain legislative acts of Ukraine regarding the procedure for children to be accommodated in institutions where entertainment activities are carried out or at night-time public catering establishments ": Law of Ukraine dated May 16, 2013 No. 243-VII. URL: <http://mvs.gov.ua/mvs/control/kharkiv/publish/article/89146> [in Ukrainian].

5. On approval of the Rules of operation of restaurants (restaurants) enterprises: the Order of the Ministry of Economy and European Integration of Ukraine dated August 20, 2002, 680/6968. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/z0680-02> [in Ukrainian].

6. Pyatnitskaya, N. (1978). The organization of services in catering: a textbook for high schools / N. Pyatnitskaya [and others]. Kyiv: Higher school [in Russian].

7. Recommended norms of technical equipment of public catering establishments: Order of the Ministry of Economy and European Integration of Ukraine dated January 3, 2003, 2. URL: http://tourlib.net/books_ukr/arhipov_dod1.htm [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2018 р.

УДК 316.324.8:005

Коваленко Єлена Ярославівна,
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-2253-5762
elena.kovalenko.ya@gmail.com

БІХЕВІОРИЗМ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ НАПРЯМ В КУЛЬТУРІ ІНДУСТРІАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Мета роботи – теоретичний аналіз біхевіоризму як специфічного напрямку в культурі менеджменту індустріального суспільства. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний та історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії культури управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, формалізація. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні особливостей біхевіоризму, його механістичного і гуманістичного різновидів як специфічних напрямів у культурі індустріального менеджменту. **Висновки.** Сутність культури біхевіористичного менеджменту полягає в тому, що поведінка людини є реакцією на зовнішні стимули, підбираючи які можна домогтися бажаної поведінки. Це механістичний біхевіоризм, він не враховує внутрішній стан людини і ґрунтується на теорії Х людської природи та поведінки, D-лідерстві й адамових (гігієнічних) чинниках здійснення роботи. На відміну механістичного підходу, в теорії культури гуманістичного менеджменту, в причинно-наслідковий зв'язок між зовнішнім стимулом і реакцією, включений елемент, який виражає внутрішній стан людини й корегує її поведінку з урахуванням особистих потреб. Це гуманістичний біхевіоризм. Він базується на теорії Y, B-лідерстві й переважанні авраамових чинників у роботі. Рушійною силою в культурі біхевіористичного менеджменту є той факт, що люди ніколи не можуть досягти поставлених цілей повною мірою. Як тільки досягнута одна мета й задоволена якась потреба, виникає нова мета, пов'язана з необхідністю задоволення нової потреби, що з'явилася і т. д. Процес задоволення потреб від нижчих до вищих є циклічним і нескінченим. Найвищою потребою є самоактуалізація. На відміну від зовнішніх (гігієнічних) стимулів, які не здатні змусити людину працювати з повною віддачею, внутрішні мотиватори спонукають прикладати до роботи всі зусилля й уміння.

Ключові слова: біхевіоризм, механістичний біхевіоризм, гуманістичний біхевіоризм, управлінська культура, індустріальний менеджмент.

Коваленко Єлена Ярославівна, кандидат економічних наук, доцент, доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

Бихевиоризм как специфическое направление в культуре индустриального менеджмента

Цель работы – теоретический анализ бихевиоризма как специфического направления в культуре менеджмента индустриального общества. **Методологической** основой исследования является диалектический

принцип познання, системний, соціокультурний і історический підходи, фундаментальні положення теорії і історії культури управління. Використані загальнонаукові і міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, формалізація. **Научна новизна** отриманих результатів заключається в виявленні особливостей біхевіоризму, його механістическої і гуманістическої різновидностей як специфічних напрямків в культурі індустриального менеджменту. **Висновки.** Сутність культури біхевіористичного менеджменту заключається в тому, що поведінка людини є реакцією на зовнішні стимули, підбираючи які можна досягти бажаного поведінки. Це механістический біхевіоризм, він не враховує внутрішній стан людини і ґрунтується на теорії Х людської природи і поведінки, D-лідерстві і адамових (гігієністических) факторах здійснення роботи. В відмінності від механістического підходу, в теорії культури гуманістического менеджменту, в причинно-слідственну зв'язь між зовнішнім стимулом і реакцією, включений елемент, який виражає внутрішній стан людини і корегує його поведінку з урахуванням особливостей. Це гуманістический біхевіоризм. Він ґрунтується на теорії Y, B-лідерстві і переважанні авраамових факторів в роботі. Движущою силою в культурі біхевіористичного менеджменту є той факт, що люди ніколи не можуть досягти поставлених цілей в повній мірі. Як тільки досягнута одна ціль і задоволена якась потреба, виникає нова ціль, зв'язана з необхідністю задоволення нової потреби, яка з'явилася і т. д. Процес задоволення потреб від більш низьких до більш високих є циклічним і нескінченним. Найвищою потребою є самоактуалізація. В відмінності від зовнішніх (гігієністических) стимулів, які не можуть змусити людину працювати з повною відданістю, внутрішні мотиватори підбадьорюють прикладувати в роботі всі зусилля і уміння.

Ключові слова: біхевіоризм, механістический біхевіоризм, гуманістический біхевіоризм, управлінська культура, індустриальний менеджмент.

Kovalenko Elena, Ph.D. in Economics, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Management and Event Technologies National Academy of Supervisory Frame of Culture and Arts

Behaviorism as a specific direction in the culture of industrial management

The purpose of the article is a theoretical analysis of behaviorism as a specific direction in the management culture of industrial society. **The methodology** of research is the dialectical principle of cognition, sociocultural and historical approaches of the systems, fundamental positions of theory and history of management culture. The scientific and interdisciplinary methods of research are used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, formalization. **The scientific novelty** of the obtained results is to identify the characteristics of behaviorism, its mechanistic and humanistic varieties as a specific cultural trend in industrial management. **Conclusions.** The essence of culture management is that human behavior is a reaction to external stimuli, choosing which to achieve the desired behavior. This mechanistic behaviorism, it ignores the inner state of a person, based on theory X of human nature and behavior, D-leadership, and Adam (hygiene) factors in the implementation work. In contrast to the mechanistic approach, in theory of culture, humanistic management, a causal relationship between the external stimulus and the response, included an element that expresses the inner state of a person and adjusts its behavior based on their personal needs. It is humanistic behaviorism. It is based on theory Y, B-leadership and predominance of the Abrahamic factors. The driving force in the culture behaviorism management is the fact that people can never achieve your goals fully. Once it reached one goal and satisfied some need, there is a new goal related to the need to meet the new needs that appeared, etc meet the needs from lowest to highest is cyclical and infinite. The highest need is self-actualization. Unlike external (hygiene) incentives that are not able to force a person to work with full dedication, internal motivators are encouraged to apply to the work effort and skills.

Key words: behaviorism, mechanistic behaviorism, humanistic behaviorism, management culture, industrial management.

Актуальність теми дослідження. Після закінчення Другої світової війни розпочалося активне відновлення виробничого потенціалу й багато країн світу стали виходити на шлях стійкого економічного зростання. У цих умовах в теорії та практиці мистецтва управління на перший план вийшли погляди, які наголошували на активності, підприємливості й максимізації задоволення потреб працівників.

Кардинальна зміна принципів господарювання та стрімкий розвиток таких галузей науки, як психологія, соціологія і антропологія, зумовили виникнення в кінці 1950-х рр. нового напрямку індустриального менеджменту – біхевіоризму. Ця наукова течія намагалася подолати низку проблем, які були характерними для поширеної на той час концепції людських відносин. У протидію останній, значно більше приділялося увазі аналізу управління виробництвом і вивченню проблем морально-психологічного стимулювання та мотивації персоналу. Головною метою нового управлінського напрямку було підвищення ефективності використання людських ресурсів і на цій основі – зростання ефективності організацій загалом.

Найвідомішими представниками цього напрямку є А. Маслоу [6], Д. Макгрегор [17] і Ф.Герцберг [15]. У своїх роботах основну увагу вони приділяли розгляду проблем мотивації,

вивченню лідерства і влади, аналізу організаційних структур й виявленню типів комунікацій в організаціях, тобто всього того, що стосувалося питань соціальної взаємодії. Їхню справу продовжують багато сучасних дослідників: П. Друкер [1], К. Камерон і Р. Куїнн [2], Я. Мартинішин [3–5], Г. Мінцберг [8], Д. Пінк [18], П. Сенге [9], Р. Флорида [12], Г. Хемел [13] та інші.

Відповідно до установок представників біхевіоризму найважливішими мотиваторами поведінки працівника є: характер і зміст праці, об'єктивна оцінка та визнання досягнень працівника, можливість творчої самореалізації, можливість управляти своєю працею. Проте поза увагою вчених залишаються культурологічні аспекти біхевіоризму, його культурні особливості, що робить актуальним наше дослідження стосовно цієї грані індустріального менеджменту.

Мета роботи – теоретичний аналіз біхевіоризму як специфічного напрямку в культурі менеджменту індустріального суспільства.

Виклад основного матеріалу. Біхевіоризм (від англ. behaviour – поведінка) – напрям психології, що вивчає поведінку людини. Виник у США на початку ХХ ст., як реакція на структуралізм і функціоналізм. Його філософську основу становлять позитивізм і прагматизм. Засновником біхевіоризму вважається *Джон Уотсон*.

Основна ідея класичного біхевіоризму полягає в тому, що поведінка людини є реакцією (R) на зовнішній стимул (S), тобто стимул породжує деяку поведінку, активність, реакцію людини: $S \rightarrow R$, або $R = f(S)$. З огляду на це, вважалося, що якщо реакція є функцією стимулу, то досить підібрати потрібні стимули, щоб отримати потрібну поведінку [11].

Однак, такий підхід виявився суто механістичним, оскільки абсолютно не враховував внутрішній стан людини. Це привело до появи необіхевіоризму, в якому між зовнішнім стимулом і реакцією з'являється елемент, який виражає внутрішні установки людини, її потреби, прагнення, пристрасті тощо: $S \rightarrow W \rightarrow R$ [10]. Цей внутрішній компонент змінює реакцію людини, спрямовуючи на досягнення потрібного результату і є характерною ознакою гуманістичного біхевіоризму, який розглядає рольову поведінку людини в соціумі.

Розглянуті біхевіористичні підходи – механістичний і гуманістичний, лягли в основу розробки різноманітних теорій культури біхевіористичного менеджменту.

Одним із найвідоміших розробників теорії біхевіористської культури управління є американський психолог українсько-єврейського походження *Абрахам Маслоу*. Його теорії сформувалися під впливом досягнень антропології, біології, клінічної психології та психоаналізу. Головний внесок дослідника в науку пов'язаний з розробкою теорії ієрархії потреб, відомої як піраміда потреб.

А. Маслоу в своїй книзі «Мотивація і особистість» (1954 р.) сформулював нову теорію мотивації, у якій виклав власний погляд на розуміння механізмів культури поведінки людини. На відміну від прихильників механістичного напрямку менеджменту, він стверджував, що мотивами вчинків людей є в основному не економічні чинники, а різні потреби, які тільки частково й побічно можуть бути задоволені за допомогою грошей. На його думку, всі різноманітні потреби можна умовно розділити на базові та метапотреби.

Базові потреби постійні й розташовуються згідно з принципом ієрархії. Їх можна розділити на п'ять груп (рівнів) [6, 70–103]:

- 1) фізіологічні потреби, які необхідні для щоденного існування людини (їжа, пиття, сон, одяг, житло і т. п.);
- 2) потреба в безпеці (захист від агресії з боку навколишнього середовища, порядок, законність й упевненості в завтрашньому дні);
- 3) потреба у приналежності людини до певної соціальної групи, взаємодії з іншими людьми й любові (соціальні потреби);
- 4) потреба у визнанні: по-перше, самоповага, впевненість, компетентність; по-друге, повага з боку оточуючих, визнання особистих досягнень, завоювання високого статусу, слави, службового зростання та лідерства (престижні потреби);
- 5) потреби в самоактуалізації, що припускають самореалізацію особистості, найповніше використання знань і здібностей, прагнення до самовираження через творчість (духовні потреби).

Якщо попередні переліки потреб мали на увазі, що людина, яка відчуває одну з потреб, не може в той самий час відчувати іншу, то А. Маслоу підкреслював, що відносини між потребами не підпорядковані принципу взаємовиключення. Навпаки, вони так тісно переплетені, що відокремити їх практично неможливо.

До метапотреб Маслоу відносив потребу в справедливості, благополуччі, єдності соціального життя і т. д. На відміну від базових потреб, цінність метапотреб однакова, тому вони не мають

ієрархії. Він вказував, що метапотреби становлять єдність з базовими потребами, а її відсутність призводить до метапатології, яка виявляється в нестачі цінностей, безглузді й безцільності життя.

На думку А. Маслоу, рушійною силою мотивації є той факт, що люди ніколи не можуть досягти поставлених цілей повною мірою. Як тільки досягнута одна мета й задоволена будь-яка потреба, виникає нова мета, пов'язана з необхідністю задоволення нової потреби, що з'явилася і т. д.

Потреби нижчих рівнів притаманні всім людям приблизно рівною мірою, а вищих рівнів – неоднаковою мірою. Вищі потреби допомагають диференціювати індивідів і мають велике значення для формування ціннісних орієнтацій особистості.

Вища потреба людини – самореалізація. За даними Маслоу, особистості, які самореалізуються становлять близько 1 % людей. Вони являють собою приклад психологічно здорових особистостей і служать еталоном для більшості людей. Саме їм притаманні метапотреби й вони чудові менеджери.

З огляду на це, А. Маслоу сформулював основні риси, властиві особистостям, що самореалізуються [6, 217–245]: ефективне сприйняття реальності; прийняття себе, інших, природи такими, якими вони є; спонтанність, простота і природність; служіння; віддаленість, потреба в самоті; автономія, незалежність від культури й середовища, воля і активність; свіжий погляд на речі; містичні й вищі переживання; почуття ідентифікації з людством; здатність повністю зливатися із близькими, ставати їх частиною; демократичність; уміння відрізнити засоби від мети, добро від зла; філософське почуття гумору; креативність; критичне ставлення до будь-якої культури, відбираючи з неї гарне та відкидаючи погане.

У 1965 р. була випущена книга А. Маслоу «Еупсихічне управління», яка пізніше була перевидана під назвою «Маслоу про менеджмент». У цій праці автор відзначав, що в міру розвитку суспільства відбувається відмова від авторитарного управління і збільшується потреба у використанні просвітницького менеджменту, який стає умовою перемоги в конкурентній боротьбі. Він виділив такі принципи культури просвітницького управління: довіра до людей і урахування їх відмінностей; прагнення працівників до вдосконалення і самоактуалізації й надання їм повної інформації про ситуацію в організації; відмова від авторитаризму; заміна поляризації ієрархічною інтеграцією; формування взаємовідносин на основі доброзичливості, а не суперництва; акцент на командній роботі; об'єктивність оцінки здібностей працівників; свобода у вираженні незгоди [7, 50–79].

На думку А. Маслоу, теорія культури eupсихічного менеджменту відповідає концепції просунутих людських істот «Теорії Y» Д. Макгрегора, використання якої сприяє успіху і приведе до побудови кращого суспільства [7, 159]. При цьому цінність eupсихічного менеджменту визначається не тільки більшою результативністю діяльності, а й формування більш досконалих особистостей, готових до допомоги іншим і нетерпимості до несправедливості. По суті, він прагнув до трансформації свого підходу в релігійну концепцію у дусі сучасної релігії «Нової ери».

А. Маслоу запропонував новий підхід до визначення лідерства та його ролі. Він виділяв *D* і *B*-лідерство. У *D*-лідерстві індивід сам прагне до заняття керівних посад і, як правило, недооцінює або ігнорує об'єктивні потреби групи, ситуації або роботи організації. У *B*-лідерстві підлеглі надають керівнику владу добровільно й усвідомлено, тому між групою і лідером встановлюються довірчі відносини. *B*-лідером є той, хто краще за інших може впоратися із роботою або організувати її виконання найкращим чином. З *B*-лідерством пов'язане поняття *B*-влади, тобто влади, необхідної для реалізації *B*-цінностей: істини, блага, краси, справедливості, досконалості, порядку і т. д. Така влада дозволяє побудувати кращий світ або зробити його більш досконалим [6, 215–219]. На думку Маслоу, гарний менеджер повинен вміти відповідати вимогам ситуації, що передбачає вибудовування тактики і стратегії управління з урахуванням особливостей поведінки різних соціальних груп, типів особистості та культури тієї чи іншої країни.

Значний внесок у розвиток теорії культури біхевіористичного менеджменту зробив американський вчений *Дуглас Макгрегор*. У своїй праці «Людська сторона підприємства» (1960 р.) Д. Макгрегор пише, що успіх менеджменту значною мірою залежить від здатності передбачати й контролювати людську поведінку. Однак, саме це не вдається через неправильне розуміння природи людини [17, 139].

На основі проведеного дослідження Д. Макгрегор виділяє дві моделі, що стосуються людської природи та поведінки – «Теорія X» і «Теорія Y».

На думку Д. Макгрегора, основні положення «Теорії X» досить широко представлені в літературі та присутні в існуючій культурі управління. Ця теорія передбачає наступне: середня людина володіє природженою неприязню до роботи і схильністю ухилятися від неї; оскільки люди не люблять працювати, необхідно примушувати, контролювати й залякувати їх; середня людина вважає

за краще, щоб нею керували, боїться відповідальності й не володіє амбіціями. Й отже, без безпосереднього втручання менеджерів (переконаних у «бездарності мас») працівники будуть пасивними. Тому основне завдання менеджера полягає у направленні, переконанні, покаранні та контролі. Менеджер повинен бути «жорстким» і «сильним».

Д. Макгрегор зауважував, що традиційна «Теорія Х» неадекватно пояснює поведінку працівників, що пов'язано з нескінченим процесом задоволення потреб від нижчих до вищих. І задоволена потреба не може грати роль мотиватора поведінки [17, 258–259]. Саме це й не враховується тими, хто ґрунтується на «Теорії Х».

На нижчому рівні розташовуються фізіологічні потреби, їх важливість вигідно відрізняється від інших, якщо вони не задоволені. Коли ж вони задоволені, поведінку людини починають визначати соціальні потреби: у спілкуванні, визнанні, любові, дружбі, причетності. За соціальними потребами слідує егоїстичні, пов'язані з почуттям власної гідності й репутацією. Головними, на думку Д. Макгрегора, є соціальні й егоїстичні потреби. Він відзначав, що менеджмент, надавши можливість задоволення фізіологічних потреб, повинен зміщувати акцент у бік соціальних і егоїстичних потреб, а також найвищої потреби – самовираження. Однак умови сучасного життя дають незначну можливість для їх задоволення. І якщо менеджмент буде продовжувати концентруватися на задоволенні тільки фізіологічних потреб, його вплив буде явно неефективним, навіть підвищення заробітної плати не зможе стати стимулом зростання продуктивності праці. Отже, мотивація за принципом «багата і пряника» перестає бути ефективною, а люди, що позбавлені можливості задовольняти значущі для себе вищі потреби стають млявими, ледачими, чинять опір змінам, не готові до прийняття відповідальності.

«Теорія Х» повністю співвідноситься з механістичною культурою менеджменту. Вона будується на приведенні працівників до загального найменшого знаменника – поняттю «фабричний робітник», вона відмовляє у можливості розвитку на робочому місці. На основі свого дослідження Макгрегор робить висновок, що традиційна культура менеджменту вже не відповідає соціальним змінам середини ХХ ст.

Розглянувши й піддавши критиці основні припущення механістичних уявлень про природу людини та методи управління, Д. Макгрегор сформулював «Теорію Y», яка відображає новий підхід до управління. Вона будується на таких передумовах: витрачання фізичних і психічних сил у ході роботи настільки ж природно, як гра або відпочинок; середня людина не обов'язково буде відчувати неприязнь до роботи, яка може представлятися їй джерелом задоволення або покарання залежно від умов; контроль і загроза покарання не є єдиними засобами спрямування зусиль в русло вирішення завдань; середня людина має схильності не тільки приймати, але й шукати відповідальність; спроможністю проявляти досить розвинену уяву, винахідливість і творчі обдарування при вирішенні проблем організації володіє широке коло осіб [17, 261–278].

«Теорія Y» відобразила зрушення в культурі менеджменту, пов'язані з розвитком теорії людських відносин. Вона заснована на принципі інтеграції, що означає спільну роботу на благо організації й дозволяє всім брати участь в результативній винагороді. Принцип інтеграції вимагає створення творчої атмосфери, в якій члени організації могли б успішно досягти власних цілей, спрямовуючи свої сили на досягнення успіху організації. У цих умовах контроль заміщається самоконтролем, а цілі організації інтерналізуються і розглядаються працівниками як власні.

Складність застосування «Теорії Y» на практиці пов'язана з тим, що люди звикли до того, що ними керують, їх контролюють, а задовольнити свої соціальні, егоїстичні потреби, а також потребу в самовираженні можна тільки поза організацією. Причому, така установка характерна як для менеджменту, так і для працівників.

Д. Макгрегор відзначав, що менеджерами не народжуються. Відповідно, у міру зміни господарської культури необхідно вносити зміни й у систему підготовки менеджерів. Замість традиційного, «технічного» методу підготовки менеджерів (курси, програми, ділові ігри і т. п.) він пропонував використовувати новий підхід, заснований на виявленні й розкритті прихованих талантів до управління.

Вагомий внесок у розвиток теорії культури біхевіористського менеджменту здійснив також американський вчений *Фредерік Герцберг*. Його заслуга полягає в розробці мотиваційно-гігієнічної теорії та створенні концепції збагачення праці. Розроблена Герцбергом теорія, яку ще називають теорією чинників «атмосфери-актуалізації», запозичує ідеї з психології, дарвінізму та християнства. Вона ґрунтується на ієрархічному підході до потреб людини й дослідженнях біблійних історій про Адама і Авраама. Вихідними установками є уявлення про те, що людина має складну ієрархічну структуру потреб, на вершині піраміди потреб знаходиться потреба у самоактуалізації, яка може бути

задоволена тільки у процесі праці. Вивчення християнських історій дозволило вченому зробити висновок, що вони висловлюють загальні для всього людства типи мотивації.

Результати дослідження Ф. Герцберга були викладені у книзі «Трудова мотивація», написаній в 1959 р. у співавторстві з Б. Моснером і Б. Снайдерман. Вони показали, що чинники, які викликають задоволеність роботою, відрізняються від тих, які викликають незадоволеність. Крім того, існують чинники, які завжди сприяють виникненню задоволеності, і є ті, які завжди діють негативно. Позитивні почуття асоціювалися переважно з досвідом роботи та її змістом, а негативні – із зовнішніми умовами, з контекстом, у якому здійснюється робота.

Усунення чинників, що викликають зростання незадоволеності, не обов'язково призводило до збільшення задоволеності. І навпаки, якщо який-небудь чинник сприяв зростанню задоволеності, то при ослабленні його впливу не обов'язково буде зростати незадоволеність [16, 23–24]. Отже, на думку Ф. Герцберга, задоволеність і незадоволеність не повинні оцінюватися за однією шкалою.

Відповідно до цього вчений розділив чинники, що впливають на поведінку працівників, на дві групи, які по-різному пов'язані з виникненням стимулів до праці. У першу групу він включив десять чинників, які є зовнішніми щодо роботи й назвав їх гігієнічними (запозичивши це слово з медичної термінології, де цей термін відноситься до чинників, які допомагають підтримувати здоров'я): політика компанії і стиль управління; технічне керівництво; міжособистісні відносини з безпосереднім керівником, колегами, підлеглими; заробітна плата; гарантія зайнятості; приватне життя; умови праці; статус [16, 47]. Якщо хоча б один із цих чинників знизиться до рівня, який працівник розглядає для себе як неприйнятний, то він почне відчувати незадоволеність своєю роботою. Тому гігієнічні потреби повинні задовольнятися максимально, інакше може наступити погіршення результатів праці. Однак використання цих чинників забезпечує тільки тимчасове задоволення.

Домогтися ж стійкої зміни індивідуальної поведінки людини у процесі праці можна тільки за допомогою задоволення особистісної потреби в самоактуалізації. Ф. Герцберг вважав, що справжніми мотиваторами самоактуалізації, здатними сформувати почуття відданості своїй справі, є такі шість чинників: особистий успіх; визнання; просування; робота сама собою; можливість зростання; відповідальність [16, 89]. На відміну від зовнішніх стимулів, які не здатні змусити людину працювати з повною віддачею, внутрішні мотиватори спонукають прикладати до роботи всі сили й уміння. Герцберг і його колеги підкреслювали, що інтересам працівника відповідають обидві групи чинників, але задоволеність роботою, яка забезпечує краще її виконання, може бути обумовлена тільки дією мотиваторів.

У наступній праці «Робота та природа людини» (1966 р.) Ф. Герцберг намагався уявити модель поведінки людини використовуючи два старозавітних образи. Він вважав, що з одного боку, в людині є образ Адама, мета якого полягає в уникненні болю при взаємодії із зовнішнім світом, що відповідає гігієнічним чинникам. З іншого боку, друга сторона людської природи – образ Авраама – спрямована на самореалізацію, що відповідає мотиваційним чинникам. Герцберг підкреслював, що дихотомія Адама і Авраама є у кожній людині. Однак індивіди можуть мати схильність націлену на гігієну або націлену на мотивацію. Індивід, схильний до гігієни, буде мотивований умовами праці й не отримає задоволення від виконаної роботи, а націлений на мотивацію буде мотивований сутністю завдання, яке стане основним джерелом задоволення [15, 38–39].

На думку Ф. Герцберга, потрібно проявляти обережність щодо працівників, націлених на гігієнічні чинники мотивації, так як вони орієнтовані на досягнення короткострокових результатів, а основним стимулом для них служить матеріальна винагорода. Ще більший удар по майбутньому організації може завдати керівник, націлений на гігієну. З огляду на це він досить критично ставився до існуючої культури менеджменту, оскільки її увага звернена тільки до адамових (гігієнічних) чинників, що не завжди веде до тривалої мотивації персоналу. На відміну від прихильників культури механістичного менеджменту, вчений стверджував, що одні тільки матеріальні стимули не спонукають працівників, а лише дозволяють їм примиритися із стомлюючою роботою.

Прикладним наслідком мотиваційно-гігієнічної теорії культури менеджменту стала концепція збагачення праці. Основними елементами цієї концепції є такі: прямі відносини з клієнтом; персональна відповідальність працівника та звітність; зворотній зв'язок; право безпосереднього звернення; вільний графік; контроль за ресурсами працівником; підвищення кваліфікації та придбання унікального досвіду.

Ф. Герцберг у статті «Спонування до праці та виробнича мотивація» (1968 р.), поряд із пропозиціями індивідуального збагачення праці, виділив три концепції групових проектів організації праці, які стали дуже популярними в Японії, США і Європі в другій половині ХХ ст.: 1) менеджмент

участі, що дозволяє працівникам обговорювати з адміністрацією окремі управлінські проблеми та шляхи їх вирішення, а також фокусує увагу менеджерів на навчанні персоналу навичкам міжособистісного спілкування; 2) соціотехнічні системи, прикладом яких є бригадна форма організації праці, при якій групі надаються повноваження щодо визначення режиму і графіка роботи й дається можливість ротації робочих місць усередині групи; 3) гуртки якості, де працівники наділяються відповідальністю за облік якості продукції та розробку пропозицій щодо поліпшення виробництва.

Вчений писав, що хоча кожен із цих проектів організації праці використовує свої специфічні мотиватори, всі вони прагнуть маніпулювати поведінкою працівників за допомогою соціального схвалення або несхвалення, тобто підпорядкування груповому тиску, що веде до усереднення особистісних потенціалів у групі. Групова організація праці більш ефективна для виконання короткострокових завдань, ніж для тривалої мотивації на продуктивну працю [14].

Таким чином, Ф. Герцберг зруйнував домінуючі на той час в управлінській культурі уявлення про природу людини, засновані на механістичних теоріях, відповідно до яких збільшення заробітної плати було достатньою причиною для того, щоб змиритися з будь-якими умовами праці та підвищити ефективність виконання виробничих завдань.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє дійти наступних висновків щодо особливостей управлінської культури біхевіоризму епохи індустріалізму:

1. Сутність культури біхевіористичного менеджменту полягає в тому, що поведінка людини є реакцією на зовнішні стимули, підбираючи які можна домогтися бажаної поведінки. Це механістичний біхевіоризм, він не враховує внутрішній стан людини і ґрунтується на теорії Х людської природи та поведінки, D-лідерстві й адамових (гігієнічних) чинниках здійснення роботи.

2. На відміну механістичного підходу, в теорії культури гуманістичного менеджменту, в причинно-наслідковий зв'язок між зовнішнім стимулом і реакцією, включено елемент, який виражає внутрішній стан людини й корегує її поведінку з урахуванням особистих потреб. Це гуманістичний біхевіоризм. Він базується на теорії Y, B-лідерстві й переважанні авраамових чинників у роботі.

3. Усі різні потреби людини можна умовно поділити на базові (фізіологічні, безпекові, соціальні, престижні, духовні), які розташовуються ієрархічно (пірамідально), й метапотреби (у справедливості, благополуччі і т. п.). Метапотреби мають становити єдність з базовими потребами, а її відсутність може призвести до метапатології, яка виявляється в безглуздості та безцільності життя.

4. Рушійною силою в культурі біхевіористичного менеджменту є той факт, що люди ніколи не можуть досягти поставлених цілей повною мірою. Як тільки досягнута одна мета й задоволена якась потреба, виникає нова мета, пов'язана з необхідністю задоволення нової потреби, що з'явилася і т. д. Процес задоволення потреб від нижчих до вищих є циклічним і нескінченним.

5. На нижньому рівні розташовуються фізіологічні потреби. Їх важливість вигідно відрізняється від інших, якщо вони не задоволені. Коли ж вони задоволені, поведінку людини починають визначати соціальні потреби: у спілкуванні, визнанні, любові, дружбі, причетності. За соціальними потребами слідує еґоїстичні, пов'язані з почуттям власної гідності й репутацією. Найвищою потребою є самоактуалізація.

6. Мотиваторами самоактуалізації, здатними сформувати почуття відданості своїй справі є особистий успіх, визнання, просування, сама робота, можливість зростання, відповідальність. На відміну від зовнішніх (гігієнічних) стимулів, які не здатні змусити людину працювати з повною віддачею, внутрішні мотиватори спонукають прикладати до роботи всі сили й уміння.

7. Індивіди можуть мати схильність націлену на гігієну або націлену на мотивацію. Індивід, схильний до гігієни, буде мотивований умовами праці й не отримає задоволення від виконаної роботи, а націлений на мотивацію буде мотивований змістом роботи, що стане основним джерелом його задоволення.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні особливостей біхевіоризму, його механістичного і гуманістичного різновидів як специфічних напрямів у культурі індустріального менеджменту, а практичне значення – в доповненні теорії та історії культури систематизованими знаннями щодо розвитку світової культури управління.

Перспективами подальших розвідок у цьому напрямі може стати дослідження інших культур менеджменту індустріального суспільства.

Література

1. Друкер П. Управление в обществе будущего. Пер. с англ. Москва : Вильямс, 2007. 320 с.
2. Камерон К., Куинн Р. Диагностика и изменение организационной культуры. Пер. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 2001. 320 с.

3. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Мистецтво управління й освітні технології підготовки менеджерів соціокультурної діяльності. Біла Церква : Видавець Пшонківський О. В., 2018. 374 с.
4. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Сенси в культурі управління. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 4. С. 26–31.
5. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Формування сучасної системи управління життєдіяльністю суспільства. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності. 2018. Вип. 1. С. 7–24.
6. Маслоу А. Г. Мотивация и личность. Пер. с англ. Санкт-Петербург : Евразия, 1999. 479 с.
7. Маслоу А. Маслоу о менеджменте. Пер. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 2003. 413 с.
8. Минцберг Г. Создание эффективной организации. Санкт-Петербург : Питер, 2011. 502 с.
9. Сенге П. Преображение. Потенциал человека и горизонты будущего. Пер. с англ. Москва : Олимп-Бизнес, 2014. 304 с.
10. Скиннер Б. Ф. По ту сторону свободы и достоинства. Пер. с англ. Москва : Оперант, 2015. 192 с.
11. Торндайк Э., Уотсон Д. Основные направления психологии в классических трудах. Бихевиоризм. Пер. с англ. Москва : АСТ, 1998. 704 с.
12. Флорида Р. Большая перезагрузка. Пер. с англ. Москва : Классика XXI, 2012. 240 с.
13. Hamel G. The Future of Management. Boston : Harvard Business School Press, 2007. 255 p.
14. Herzberg F. One more time: How do you motivate employees? Harvard Business Review. 1968. Vol 46. P. 53–62.
15. Herzberg F. Work and the Nature of Man. New York : The World Publishing Company, 1966. 203 p.
16. Herzberg F., Mausner B., Snyderman B. The Motivation to Work. New Jersey : Transaction Publishers, 1993. 157 p.
17. McGregor D. The Human Side of Enterprise. New York : McGraw-Hill Education, 2006. 480 p.
18. Pink D. A whole new mind why right brainers will rule the future. New York : Riverhead Books, 2015. 329 p.

References

1. Druker, P. (2007). Managing in the society of the future. (Trans. in Eng.). Moscow: Vil'iams [in Russian].
2. Cameron, K., & Quinn, P. (2001). Diagnosing and Changing Organizational Culture. (Trans. in Eng.). St. Petersburg: Piter [in Russian].
3. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Art of management and educational technologies of preparation of managers of social and cultural activity. Bila Tserkva: Vydavets O. V. Pshonkivskiy [in Ukrainian].
4. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2017). The measures in culture of management. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv, 4, 26-31 [in Ukrainian].
5. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Formation of the modern system management of life society. Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Serii: Menedzhment sotsiokul'turnoi diial'nosti, 1, 7-24 [in Ukrainian].
6. Maslow, A. (1999). Motivation and Personality. (Trans. in Eng.). St. Petersburg: Evraziia [in Russian].
7. Maslow, A. (2003). Maslow on management. (Trans. in Eng.). St. Petersburg: Piter [in Russian].
8. Mintsberg, G. (2011). Creation of an effective organization. (Trans. in Eng.) St. Petersburg: Piter [in Russian].
9. Senge, P. (2014). Transformation. The potential of man and the horizons of the future. Trans. English. Moscow: Olimp-Biznes [in Russian].
10. Skinner, B. F. (2015). Beyond freedom and dignity. (Trans. in Eng.). Moscow: Operant [in Russian].
11. Torndaik, E., & Uotson, D. (1998). The main directions of psychology in the classical works. Behaviorism. (Trans. in Eng.). Moscow: AST [in Russian].
12. Florida, R. (2012). Big reboot. Trans. English. Moscow: Klassika XXI [in Russian].
13. Hamel, G. (2007). The Future of Management. Boston: Harvard Business School Press.
14. Herzberg, F. (1968). One more time: How do you motivate employees? Harvard Business Review, 46, 53-62.
15. Herzberg, F. (1966). Work and the Nature of Man. New York: The World Publishing Company.
16. Herzberg, F., Mausner, B., & Snyderman, B. (1993). The Motivation to Work. New Jersey: Transaction Publishers.
17. McGregor, D. (2006). The Human Side of Enterprise. New York: McGraw-Hill Education.
18. Pink, D. (2015). A whole new mind why right brainers will rule the future. New York: Riverhead Books.

Стаття надійшла до редакції 15.12.2018 р.

УДК 392.51:130.2

Кухаренко Олександр Олександрович,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри телерепортерської майстерності
Харківської державної академії культури
ORCID 0000-0001-5421-1004

Кухаренко Анастасія Валеріївна,
організатор фестивалю традиційної культури
«Пятровіца», м. Любань (Білорусь)
ORCID 0000-0002-8578-5024

ЦІЛІ РИТУАЛЬНИХ ЦЕРЕМОНІЙ І ВИЗНАЧЕННЯ ХАРАКТЕРУ ДІЙ ЕПІЗОДІВ У СТРУКТУРІ ЦИКЛУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Мета роботи. Дослідження пов'язане зі встановленням мети ритуальних церемоній і визначенням характеру дій усіх епізодів, на які розкладено обряди, що входять до структури великого весільного циклу циклів. **Методологія** дослідження використовує структурно-функціональний метод. Створена структура дозволяє наочно продемонструвати, як змінюється характер дії від одного епізоду до іншого. **Наукова новизна** роботи полягає в дослідженні структури весільного обрядового циклу, який надає широку перспективу для отримання нових наукових результатів. Епізоди всіх без виключення обрядів базуються на обмежених за характером діях, котрі періодично повторюються. Єдиними неповторюваними є кульмінаційні епізоди, оскільки вони відображають ритуальні сакральні дії, пов'язані з метою проведення того чи іншого обряду. У трьох обрядах циклу саме в кульмінаціях здійснюється перехід головних персонажів до нових соціальних статусів. **Висновки.** Епізоди обрядів, які періодично повторюються, можна розподілити на сім груп. Неповторювані кульмінаційні епізоди зустрічаються в трьох перехідних обрядах, а в неперехідних – кульмінацій нараховується 12, у двох прологах кульмінаційні епізоди взагалі відсутні. Така кількість вказує, що дослідження охопило всі 17 обрядів, які складають структуру ритуального циклу.

Ключові слова: родинні обряди; українське весілля; структурно-функціональний метод; епізоди обрядів; характер дій.

Кухаренко Александр Алексеевич, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры телерепортерского мастерства Харьковской государственной академии культуры; Кухаренко Анастасия Валериевна, организатор фестиваля традиционной культуры «Пятровіца», г. Любань (Беларусь)

Цели ритуальных церемоний и определение характера действий эпизодов в структуре цикла национальной свадебной обрядности

Цель работы. Исследование связано с установлением цели ритуальных церемоний и определением характера действий всех эпизодов, на которые разложены обряды, входящие в структуру большого свадебного цикла циклов. **Методология** исследования использует структурно-функциональный метод. Созданная структура позволяет наглядно продемонстрировать, как изменяется характер действия от одного эпизода к другому. **Научная новизна** работы заключается в исследовании структуры свадебного обрядового цикла, который предоставляет широкую перспективу для получения новых научных результатов. Эпизоды всех без исключения обрядов базируются на ограниченных по характеру действиях, которые периодически повторяются. Единственными неповторяемыми являются кульминационные эпизоды, поскольку они отображают ритуальные сакральные действия, связанные с целью проведения того или другого обряда. В трех обрядах цикла именно в кульминациях осуществляется переход главных персонажей к новым социальным статусам. **Выводы.** Эпизоды обрядов, которые периодически повторяются, можно распределить на семь групп. Неповторяемые кульминационные эпизоды встречаются в трех переходных обрядах, а в непереходных – кульминаций насчитывается 12, в двух прологах кульминационные эпизоды вообще отсутствуют. Такое количество указывает, что исследование охватило все 17 обрядов, которые составляют структуру ритуального цикла.

Ключевые слова: семейные обряды; украинская свадьба; структурно-функциональный метод; эпизоды обрядов; характер действий.

Kukharenko Oleksandr, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of TV Reporter Art of the Kharkiv State Academy of Culture; Kukharenko Anastasia, Organizer of the Fest of Traditional Culture Pyatrovitsa, Lyuban (Belarus)

Aims of ritual ceremonies and determining the nature of the actions of episodes in the structure of the cycle of national wedding ceremonies

The purpose of the article. The research is connected with the establishment of the purpose of ritual ceremonies and determining nature of the actions of all episodes, to which ceremonies that are part of the structure of the large wedding cycle of cycles are dissociated. **The methodology** of research uses a structural and functional method. A created structure allows us to demonstrate clearly how the nature of action varies from one episode to another. **The scientific novelty** of the work is to study the structure of the wedding ceremonial cycle, which provides a broad perspective for obtaining new scientific results. Episodes of all rituals without exception are based on limited in character actions which are repeated from time to time. The only unrepeatable are culminating episodes since they reflect ritual sacred actions associated with the purpose of the ritual. The transition of the main characters to new social statuses is carried out in three rites of the cycle exactly in culmination. **Conclusions.** Episodes of rituals that are periodically repeated can be divided into seven groups. Unrepeatable culminating episodes occur in three transitional rites, and in non-transitive – there are 12 culminations, in two prologues there are no culminating episodes at all. Such amount indicates that the study covered all 17 rituals that make up the structure of the ritual cycle.

Key words: family rites; Ukrainian wedding; structural and functional method; episodes of ceremonies; the nature of the action.

Актуальність теми дослідження. Використання структурно-функціонального методу надає широку перспективу для отримання нових наукових результатів. Для дослідження українського весільного обряду за допомогою вказаного методу було створено структуру, в якій великий цикл циклів розкладається на три малих цикли – довесільний, весільний і післявесільний. Кожен з малих циклів включає певну кількість обрядів. У нашому випадку із 17-ти обрядів перші сім – пролог, сватання, заручини, оглядини, торочини, бгання короваю, гільце – утворюють довесільний цикл; наступні шість – пролог, вінчання, викуп, розплітання коси, приїзд молодої, комора – весільний цикл; останні чотири – пролог, приданки, перейма, перезва – малий післявесільний цикл обрядів. Усі названі обряди, в свою чергу, членуються на ще дрібніші складові – епізоди.

Аналіз досліджень і публікацій. До української весільної обрядовості у своїх дослідженнях зверталися В. Балущок, О. Боряк, І. Ігнатенко, Г. Кабакова, О. Кісь, С. Лашенко, М. Масрчик. Структурні методи дослідження обрядовості використовували А. Байбурін, О. Гура, К. Леві-Строс, В. Пропп, В. Топоров. У попередніх публікаціях одного з авторів детально подано критерії, за якими обряди поділяються на епізоди та вибудовується структура весільного циклу для подальшого її дослідження [3, 82–87; 5, 5–18].

Мета дослідження – встановити цілі весільних обрядів і визначити, як змінюється характер дій від одного епізоду до іншого під час проведення традиційних ритуальних церемоній.

Виклад основного матеріалу дослідження. Епізоди всіх без виключення обрядів базуються на обмежених за характером діях, котрі періодично повторюються. Однак під час розгляду епізодів, доводиться стикатися не лише з повторенням подій, а також з їхнім розвитком, віддзеркаленням, подвоєнням ситуацій і т. і. У теорії драматургії відбувається подібний процес утворення різного типу дієвих конструкцій у рамках морфологічного закону, а саме повторення комплексів драматичних становищ [1, 170–228].

Не зважаючи на повторюваність переважної більшості епізодів, ті епізоди, що одночасно є кульмінаціями обрядів, завжди залишаються унікальними й ексклюзивними. Навіть коли кульмінацією є епізод, який за характером дій можна віднести до приходів і повернень чи до створення обрядового атрибуту, в такому вигляді, як кульмінаційний елемент сюжету, він більше не зустрічається. Інша ситуація виникає з трьома кульмінаціями на початку довесільного циклу, які можна було б означити домовленостями. Але в пролозі домовленості відбуваються між окремими представниками двох таборів щодо можливості засилання сватів; під час сватання батьки й дівка дають згоду на заручини через сватів-посередників; а оглядини закріплюють уже безпосередні домовленості обох родин у повних складах щодо витрат на весілля та обсягів приданого за нареченою. Таким чином, усе це різні рівні домовленостей і неоднакова форма їх проведення; більш того, без попередньої домовленості наступна є неможливою, як і сам процес проведення наступної ради без результату попередньої. Тому цілком можна стверджувати, що кульмінаційні епізоди в пролозі, сватанні й оглядинах дійсно є ексклюзивними й неповторними. Унікальність кульмінацій пов'язана з тим, що вони відображають суто ритуальні сакральні дії, до яких, окрім указаних, слід віднести випікання короваю, пришивання квітки до шапки нареченого; вінчання, викуп і прощання молодої, приїзд її до свого нового помешкання, представлення доказу цнотливості; повернення курки батькам з пирогами, спеченими жінкою, перегороджування дороги столом у обряді перейми та похід ряджених по селу під час перезви.

17 обрядів великого циклу українського весілля, за виключенням двох прологів малих циклів, мають кульмінаційні епізоди. У трьох перехідних обрядах у кульмінаціях відбувається зміна статусів

головних учасників; інших кульмінацій, де такого переходу немає, нараховується 12. Прологи весільного та післявесільного циклів не мають кульмінаційних моментів; їхнє підґрунтя становлять ті самі повтори, що лежать в основі всіх інших епізодів [4, 36–49]. У кульмінаційних епізодах немає потреби визначати характер дії, оскільки їхні завдання повністю відповідають призначенню обрядів, складовими яких вони є. Така теза потребує доведення й слід встановити, що дійсно схожість дій у кульмінаціях за своїм характером обумовлена тими завданнями, які перед ними ставляться в рамках того чи іншого обряду весільного циклу. А оскільки й набір завдань у ритуалі має обмежений ресурс, то стає зрозумілим, чому епізоди обрядів нараховують всього біля півдесятка різних за характером дій. Приміром, головним завданням, що ставиться перед трьома вказаними обрядами – заручинами, вінчанням і коморою, є здійснення переходів від профанних статусів до сакральних на початку обрядового циклу, й від сакральних до профанних – у його кінці; обряд вінчання є проміжним і забезпечує перехід від сакральних статусів нареченого й нареченої до таких самих сакральних – молодого й молодої. Завдання, що ставляться перед обрядом сватання, можна визначити як досягнення домовленостей між двома родинами, представлених батьками й головними дійовими особами – парубком і дівкою. Коли в обряді сватання домовленості будуть досягнуті, це відкриває шлях до подальших обрядових дій і для розгортання сакралізації; коли ні – відбувається згортання як обряду, так і сакралізації. Така можливість залишається до кульмінаційного моменту обряду заручин, а отже до переходу парубка й дівки до сакральних статусів нареченого й нареченої.

Оскільки пролог великого весільного циклу передує саме обряду сватання, цілком логічним є те, що його мета нічим не відрізняється від тієї, яка ставиться перед сватанням, – досягнення домовленостей між двома таборами [6, 53–56], з тією відмінністю, що домовленості прологу можна означити як попередні домовленості. Зрозуміло, що ніхто й ніколи не хотів отримати відмову під час сватання, тому парубок, а особливо його батьки, воліли попередньо домовитися про результат своїх подальших дій і визначитися, слід до них вдаватися чи ні. Можна навіть стверджувати, що потяг до здійснення будь-якої важливої справи тоді, коли існують домовленості в її успішному результаті, в процесі історичного досвіду глибоко вкоренився в ментальність українця. І подія одруження, зокрема ритуал сватання, зіграли в цьому не останню роль.

Обряд оглядин для членів сім'ї нареченої, окрім здійснення традиційної потреби подивитися, оглянути, де й як у подальшому буде мешкати їхня донька, сестра чи племінниця, мав ще й суто практичну мету. А саме – визначити, чого не доставатиме молодятам у господарстві, а що може виявитися зайвим, і таким чином скорегувати речі й живність, що мають скласти придане молодої.

Торочини головним завданням ставлять перевірку й підготовку обрядових атрибутів – рушників, хусток і т. і. У тому, що наречена для цієї процедури скликає до себе дружок, є раціональне зерно: по-перше, це допомога, якої потребує наречена в такий відповідальний період свого життя; по-друге, сторонній погляд на підготовку до весілля мав дати свої корисні результати; по-третє, й найголовніше, наречена починає визначати власну команду двійників і першими в цій команді з'являються друзки.

Обряд бгання короваю також мав на меті вирішення суто практичного завдання – виготовлення обрядового хліба, необхідного для проведення традиційних весільних дійств. Тут і надалі, аж до самого дня весілля, відбувається те, що болгарська дослідниця Р. Іванова називала створенням обрядових атрибутів [2, 156–163]. Такими атрибутами є рушники, хустки, сорочка, коровай, шишки й верчі, а також вильце чи гільце – весільне дерево, котре створюється в процесі наступного обряду. Усі перераховані атрибути так чи інакше стосуються кульмінаційних епізодів у обрядах торочин і бгання; вони або присутні в кульмінації, або наближають її, або є приводом для стягнення й залучення всіх учасників наступного обряду так, як це відбувається в обряді під назвою «гільце».

Не дивлячись на те, що обряд названо в честь весільного дерева, сам атрибут створюється на самому початку ритуальної дії. А кульмінацію складає пришивання дрібною квіткою до шапки нареченого, оскільки квітка є куди важливішим весільним символом, ніж дерево, бо її наявність на шапці свідчить про обраність цього персонажа та скору зміну ним соціального статусу нареченого на молодого, а далі й чоловіка. Якщо гільце символізує лише подію весілля, то квітка вказує на головного персонажа цієї події, статусний перехід якого є головним завданням усього великого циклу циклів весільних обрядів.

Кульмінацією обряду викупу молодої є так звана «продаж» братами сестри, в результаті якої молодий «купує» собі дружину. Мета цієї досить умовної акції полягає в необхідності узаконити факт появи особи з чужого помешкання в родині молодого, яка з цього часу стає також і її родиною, а їхнє помешкання – її помешканням.

Але одним з найцікавіших з точки зору структури є обряд розплітання коси, оскільки тут проглядають віддзеркалення чи паралелі з іншим обрядом малого довесільного циклу. Молода під час покривання опиняється в ситуації, подібній до тієї, в якій знаходився наречений у обряді дівич-вечора. Було вказано, що пришивання квітки до шапки нареченого свідчить про швидку зміну статусу й наголошує на обраності цього персонажа обрядової дії. Те ж саме можна сказати про стан молодої: їй розпускають косу, покривають волосся наміткою чи серпанком – означають, митять, накладають знак її обраності та свідчення того, що найближчим часом молодій належить стати заміжною дружиною. Обидва названі обряди містять у собі елемент ініціації й свідоцтво того, що учасники знаходяться напередодні значного й важливого кроку, де має трапитися все те, заради чого проводиться весь обрядовий цикл.

Комора безумовно є кульмінаційним обрядом у великому весільному циклі, а кульмінаційним епізодом самого обряду – акт дефлорації й надання доказу цнотливості молодої жінки. Тут слід наголосити на одній суттєвій деталі: коли молода напередодні проведення обряду комори зізнається перед гостями й кається, що не зберегла «калину», їй це прощається. А у випадку, якщо вона вступила в обряд, але не змогла довести збереження цноти, вона й її батьки піддаються найжорстокішим насмішкам і знущанням. Можна було б припустити, що весільні гості є таким собі всепрощаючим громадським судом, здатним відпускати гріхи тим, хто щиро кається. Насправді, проблема в іншому: молода підлягає засудженню не за те, що вчасно не покалася, а тому, що вступила в обряд і викликала відкриття джерела сакралізації з потойбіччя за допомогою брехні, бо в результаті виявляється, що не мала на це ніякого права.

Оскільки відкриття входу до потойбічного й вивільнення сакрального, як основи родючості, відбувалося не лише при здійсненні обрядів, а й під час зачаття дитини та в період сівби землеробських культур, тому неналежне ставлення до обрядової дії цілком могло якимось чином зашкодити сакралізації родючості в період запліднення, сіяння чи проростання. Належна побожність, із якою повинен виконуватися обряд, не могла навіть припустити, щоб під час сакральних дій використовувалися неправдиві свідчення; тому й виявлялася така прискіплива увага громади до, здавалося б, особистих, навіть інтимних питань окремих її членів.

Післявесільний цикл містить три обряди, які мають кульмінаційний епізод. У приданках це поїздка чоловіка з побратимом (колишнім дружком) до батьків дружини; вони везуть пиріжки, спечені жінкою, та повертають назад чорну курку, задіану в обряді приїзду молодої. Хоча обряд приданок продовжує ритуальні дії та доступ до потойбіччя вже закривається, сакральний центр ліквідується й курка, що ототожнювала світ небіжчиків, більше не потрібна й її повертають назад. Кульмінація перейми знаходиться саме в тому місці обряду, де односельці перегороджують столом шлях, яким молоде подружжя повертається з церкви. Цей обряд перекликається з викупом нареченої, але рівень сакралізації його значно нижчий, що пов'язано із запущеним механізмом десакралізації, завершенням циклу й згортанням дій.

Метою продовжити обрядову весільну дію хоч ненадовго, бажанням повернути найяскравіші миттєвості обряду можна пояснити присутність у перезві – останньому обряді циклу – перевдягання гостей-ряджених на циганів. А з іншого, залишки сакралізації, не дивлячись на перекриття їхнього джерела, продовжують свою дію в реальному світі, й дія ця не завжди буває благотворною, цілком можливо, що вона ще може чимось зашкодити. Тому гості воліють сховатися за масками циганів, прикинутися своїми – людьми з того світу, щоб уникнути шкідливого впливу потойбічних сил. Що ж стосується самого карнавного епізоду, то до цього моменту дія, як така, вже вичерпалася й закінчилася, господарі більше не хочуть накривати столи та пригостити присутніх; і тоді останні беруть ініціативу в свої руки, перевдягаються й самостійно забезпечують себе стравами та напоями. Усі три обряди останнього циклу пронизані відчуттям завершеності й це природньо, бо мета весілля досягнута й тепер необхідно достойно згорнути обрядову дію. Але цей процес відбувається не відразу а поступово; саме для поступового завершення обрядової дії існує післявесільний цикл обрядів і якраз вказаною функцією характеризується їхня головна мета.

Із зазначеного слід зробити висновок, що реалізація поставлених перед обрядом завдань відбувається не інакше, як у кульмінаційному епізоді. У структурі використовуються кульмінаційні події, які є унікальними й неповторними, інші епізоди за характером дій періодично повторюються.

Уже перші епізоди, що являють собою пролог до сакральної дії, дають нам зразок повторів, якими наповнене все дійство обрядового циклу. Перший і четвертий епізоди прологу містять основоположні перемовини, котрі ведуть до досягнення згоди й розкручування подальших ритуальних дій. У четвертому епізоді отримуємо повтор із дзеркальним відображенням подій першого епізоду, але в іншому часопросторі. Коли подальші дії, завдяки згоді сторін, стануть

можливими, вони надають достатньо прикладів повторення один одного: це може бути паралельне віддзеркалення подій у двох помешканнях одночасно, а може – зі зміщенням не лише простору, а й часу.

Зміна хронотопа є основним показником близьких за змістом обрядових дій: перемовини відбуваються спочатку в помешканні парубка, потім – у дівки; в обох випадках – це перемовини з батьками. У обряді торочин віддзеркалення набуває ще й іншого значення: обряд проходить одночасно в різних місцях – наречений запрошує друзів, а в той самий час наречена запрошує дружок. Це є ознаками симультанної дії; те ж саме відбувається в подальшому: друзі збираються вдома в нареченого, друзки – в нареченої. Така ситуація дозволяє стверджувати, що друзі й друзки є двійниками нареченого й нареченої, тобто весільна дія охоплює двійникові втілення чоловічого й жіночого начал, що до певного моменту протиставляються одне одному.

Віддзеркалення не завжди вимагає часової єдності, тому до даної функції слід віднести обряди, котрі є відображенням одного з іншим, хоча й належать до різних обрядів: на сватання й заручини посланці парубка йдуть до дівки, а на оглядини родичі нареченої відправляються до нареченого; понеділок після весілля гості проводять переважно в помешканні чоловіка, а вівторок, який пов'язаний з обрядом презви, – в батьків дружини.

Оскільки парубок кілька разів протягом кількох днів навідує дівку, такий прихід слід розглядати як грань внутрішнього циклу, яка являє собою поліетапну обрядову дію. При цьому прихід парубка є константою, на відміну від мобільних дій, які можливо змінювати та варіювати в часі й просторі. Вперше для виконання обряду парубок приходить до дівки перед заручинами, вдруге – на торочини, втретє – під час обряду дівич-вечора, вчетверте – перед вінчанням і вп'яте – щоб викупити та забрати молоду. Те, що кожен наступний прихід являє собою одну й ту саму дію, але на якісно вищому рівні, доводить факт набуття персонажем нового статусу: вперше він приходить парубком у якого немає жодного підтвердження прав на дівку, вдруге – вже як наречений, котрий отримав хустку, що свідчить про певні домовленості й права – він уже ночував у нареченої; втретє приходить з друзками, котрі, як зазначалося, являють собою двійників нареченого й уособлюють чоловіче начало, а дружка пришиває йому до шапки квітку, що також підтверджує його статус і право. Отже функції від одного приходу до іншого розширюються. Остаточний п'ятий прихід здійснюється вже в статусі молодого, що свідчить про одержання повного права на молоду, оскільки всі необхідні процедури дотримані, тому залишається лише викупити й забрати її з собою. Протягом проведення обрядового циклу парубок навідує дівку в різних статусах п'ять разів, але ці відвідини є тимчасові, оскільки він завжди повертається додому. Натомість молода приходить до помешкання молодого лише один раз, перед обрядом комори, але не для того, щоб перебувати там тимчасово, а щоб залишитися назавжди. Це та принципова різниця, що розділяє представників антиномій обрядового циклу – чоловічого й жіночого начал.

Указуючи на очевидні повтори, мається на увазі, що всі епізоди обрядів великого циклу циклів можна розподілити за характером дій на кілька груп; у нашому випадку їх нараховується сім: 1) домовленості, 2) запросини, 3) приходи й повернення, 4) гостини й гуляння, 5) пошанування сакральних дій, стихій і предметів, 6) створення обрядового атрибуту, 7) благословення й обдаровування. Восьмою групою, чи двома – восьмою й дев'ятою групами є два види кульмінацій, уже докладно розглянуті. При групуванні за характером дії з 82 епізодів і 8 різновидів розкладаються всі без виключення епізоди. Це підтверджує, що зроблений розподіл є вірним, а створена структура дійсно відображає ті дії та функції, що здійснюються учасниками обрядів і відображаються складовими елементами структури.

Висновки. У створеній структурі циклу весільних обрядів епізоди, що базуються на обмежених за характером діях і періодично повторюються, розподіляються на сім груп. Єдиними неповторюваними є кульмінаційні епізоди кількістю 3+12 (у перехідних і неперехідних обрядах); усі вони відображають ритуальні сакральні дії й пов'язані з метою проведення того чи іншого обряду. У двох прологах малих циклів кульмінація відсутня: їхнє підґрунтя становлять ті самі повтори, що лежать в основі всіх інших епізодів. Загальна кількість кульмінаційних епізодів і їхня відсутність вказує на те, що дослідження охопило всі 17 обрядів, які складають структуру ритуального циклу.

Література

1. Волькенштейн В. М. Драматургия. Метод исследования драматических произведений / 2 изд., доп. М. : Федерация, 1929. 273 с.
2. Иванова Р. Българската фолклорна сватба. София : Българската АН, 1984. 264 с.
3. Кухаренко О. О. Дослідження національної обрядовості за допомогою структури весільного циклу // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2016. Вип. 23. С. 82–87.

4. Кухаренко О. О. Критерії поділу структури весільних обрядів // Парадигма пізнання: гуманітарні питання. Київ, 2016. № 8. С. 36–49.
5. Кухаренко О. О. Побудова структури української весільної обрядовості // Парадигма пізнання: гуманітарні питання. Київ, 2016. № 7. С. 5–18.
6. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край / собр. П. П. Чубинским. Т. 4. СПб., 1877. XXX, 715 с.

References

1. Volkenshtein, V. M. (1929). Dramaturgy. Method for the study of dramatic works. Moscow: Federatsiia [in Russian].
2. Ivanova R. (1984). Bulgarian folklore wedding. Sofia: Blgarskata AN [in Bulgarian].
3. Kukharenko, O. O. (2016). Investigation of national ritualism with the help of the structure of the wedding cycle. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 23, 82–87 [in Ukrainian].
4. Kukharenko, O. O. (2016). Criteria for the division of the structure of wedding ceremonies. *Paradygma piznannia: humanitarni pytannia*, 8, 36–49 [in Ukrainian].
5. Kukharenko, O. O. (2016). Construction of the structure of Ukrainian wedding ceremonies. *Paradygma piznannia: humanitarni pytannia*, 7, 5–18 [in Ukrainian].
6. Chubinskii, P. P. (1877). Proceedings of the ethnographic-statistical expedition to the Western Russian region, 4. Sankt-Peterburg [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.12.2018 р.

УДК 316.7 [316.347 (= 161.2): 130.1

Сапожнік Ольга Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
докторант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-3510-5817
olgavasylivna08@gmail.com

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ПОНЯТТЯ ІДЕНТИЧНОСТІ

Метою дослідження є окреслення культурологічного змісту поняття ідентичності, розкриття співвідношення культурної, релігійної та мистецької складової ідентифікаційних процесів. У дослідженні висвітлена роль духовної культури, в тому числі релігійного мистецтва у становленні самосвідомості та самоутвердженні нації у цивілізаційному поступі України. Означено духовний вплив православ'я як релігійного стрижня у формуванні національних контентів культурної ідентичності. **Методологія** дослідження проявилась у застосуванні культурологічного підходу до поняття ідентичності, діалектичних методів аналізу, синтезу, зіставлення, порівняння, що дало можливість виокремити спектр проблематики. **Наукова новизна** полягає в тому, що уточнюється культурологічний зміст поняття ідентичності в контексті її світоглядних, релігійних, естетичних вимірів. Поглиблюється розуміння духовного впливу українського православ'я на становлення національних контентів культурної ідентичності. **Висновки.** Обґрунтовано, що створення української державно-політичної ідентичності, орієнтованої на спільне майбутнє існування, при збереженні й розвитку етнічних, культурних та релігійних ідентичностей, спроможне значно сприяти зміцненню соціальної єдності країни, суспільства, істотно посилити державу. Означено, що консолідуючим фактором тут виступають культура і релігія в їх намаганні до вироблення спільної системи цінностей, яка повинна базуватися на визнанні пріоритету поваги до кожної людини, кожної етноконфесійної спільноти та збереження релігійної толерантності, що забезпечить остаточне утвердження культурно-національної ідентичності.

Ключові слова: духовна культура, ідентичність, культурна ідентичність, нація, національно-релігійна ідентифікація, православна Церква.

Сапожнік Ольга Василівна, кандидат педагогічних наук, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Культурологічне содержание понятия идентичности

Целью исследования является определение культурологического содержания понятия идентичности, раскрытие соотношения культурных, религиозных и художественных составляющих процесса идентификации. В исследовании указывается роль духовной культуры, включая религиозное искусство в формировании идентичности и самоутверждении нации в цивилизационном прогрессе Украины. Отмечено духовное влияние православия как религиозного стержня в формировании национального контента культурной

4. Кухаренко О. О. Критерії поділу структури весільних обрядів // Парадигма пізнання: гуманітарні питання. Київ, 2016. № 8. С. 36–49.
5. Кухаренко О. О. Побудова структури української весільної обрядовості // Парадигма пізнання: гуманітарні питання. Київ, 2016. № 7. С. 5–18.
6. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край / собр. П. П. Чубинским. Т. 4. СПб., 1877. XXX, 715 с.

References

1. Volkenshtein, V. M. (1929). Dramaturgy. Method for the study of dramatic works. Moscow: Federatsiia [in Russian].
2. Ivanova R. (1984). Bulgarian folklore wedding. Sofia: Blgarskata AN [in Bulgarian].
3. Kukharenko, O. O. (2016). Investigation of national ritualism with the help of the structure of the wedding cycle. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 23, 82–87 [in Ukrainian].
4. Kukharenko, O. O. (2016). Criteria for the division of the structure of wedding ceremonies. *Paradygma piznannia: humanitarni pytannia*, 8, 36–49 [in Ukrainian].
5. Kukharenko, O. O. (2016). Construction of the structure of Ukrainian wedding ceremonies. *Paradygma piznannia: humanitarni pytannia*, 7, 5–18 [in Ukrainian].
6. Chubinskii, P. P. (1877). Proceedings of the ethnographic-statistical expedition to the Western Russian region, 4. Sankt-Peterburg [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.12.2018 р.

УДК 316.7 [316.347 (= 161.2): 130.1

Сапожнік Ольга Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
докторант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-3510-5817
olgavasylivna08@gmail.com

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ПОНЯТТЯ ІДЕНТИЧНОСТІ

Метою дослідження є окреслення культурологічного змісту поняття ідентичності, розкриття співвідношення культурної, релігійної та мистецької складової ідентифікаційних процесів. У дослідженні висвітлена роль духовної культури, в тому числі релігійного мистецтва у становленні самосвідомості та самоутвердженні нації у цивілізаційному поступі України. Означено духовний вплив православ'я як релігійного стрижня у формуванні національних контентів культурної ідентичності. **Методологія** дослідження проявилась у застосуванні культурологічного підходу до поняття ідентичності, діалектичних методів аналізу, синтезу, зіставлення, порівняння, що дало можливість виокремити спектр проблематики. **Наукова новизна** полягає в тому, що уточнюється культурологічний зміст поняття ідентичності в контексті її світоглядних, релігійних, естетичних вимірів. Поглиблюється розуміння духовного впливу українського православ'я на становлення національних контентів культурної ідентичності. **Висновки.** Обґрунтовано, що створення української державно-політичної ідентичності, орієнтованої на спільне майбутнє існування, при збереженні й розвитку етнічних, культурних та релігійних ідентичностей, спроможне значно сприяти зміцненню соціальної єдності країни, суспільства, істотно посилити державу. Означено, що консолідуючим фактором тут виступають культура і релігія в їх намаганні до вироблення спільної системи цінностей, яка повинна базуватися на визнанні пріоритету поваги до кожної людини, кожної етноконфесійної спільноти та збереження релігійної толерантності, що забезпечить остаточне утвердження культурно-національної ідентичності.

Ключові слова: духовна культура, ідентичність, культурна ідентичність, нація, національно-релігійна ідентифікація, православна Церква.

Сапожнік Ольга Васильевна, кандидат педагогических наук, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Культурологическое содержание понятия идентичности

Целью исследования является определение культурологического содержания понятия идентичности, раскрытие соотношения культурных, религиозных и художественных составляющих процесса идентификации. В исследовании указывается роль духовной культуры, включая религиозное искусство в формировании идентичности и самоутверждении нации в цивилизационном прогрессе Украины. Отмечено духовное влияние православия как религиозного стержня в формировании национального контента культурной

ідентичності. **Методологія** дослідження заключалась в використанні культурологічного підходу к поняттю ідентичності, діалектичних методів аналізу, синтезу, сопоставлення, порівняння, що дало можливість вивчити спектр проблем. **Наукова новизна** полягає в тому, що уточнюється культурологічне значення поняття ідентичності в контексті філософських, релігійних, естетичних аспектів. Углиблюється розуміння духовного впливу українського православ'я на становлення національних контентів культурної ідентичності. **Висновки.** Визначено, що створення української державно-політичної ідентичності, орієнтованої на загальне майбутнє існування, при збереженні та розвитку етнічної, культурної та релігійної ідентичностей, може суттєво сприяти зміцненню соціальної єдності країни, суспільства, значущо зміцнить державу. Відзначено, що консолідуючим фактором тут слугує культура та релігія в їх прагненні к розробці загальної системи цінностей, які повинні базуватися на визнанні пріоритету поваги до кожної людини, кожного етноконфесійного суспільства та збереження релігійної толерантності, що забезпечить остаточне утвердження культурної та національної самобутності.

Ключові слова: духовна культура, ідентичність, культурна ідентичність, нація, релігійно-національна ідентифікація, православна Церква.

Sapozhnik Olga, Ph.D. Pedagogical Sciences, Associate Professor, Ph.D. doctoral candidate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The culturological content of the identity concept

The purpose of the article is to outline the meaning of cultural identity, disclosure of the correlation of cultural, religious and artistic components of the identification process. The research highlights the role of mental culture, including religious art, in formation of self-consciousness and self-affirmation of the nation in the civilizational progress Ukraine. The mental influence of orthodoxy as a religious pivot in the formation of national cultural identity is also noted. **The methodology** of the exploration was manifested in using cultural approach to the concept of identity, the dialectical methods of analysis, synthesis, comparison, simile, which made it possible to detach the range of problems. **The scientific novelty** consists in that it clarifies the cultural concept of identity in the context of the worldview, religious, and aesthetic measurements. The understanding of the mental influence of Ukrainian orthodoxy on the formation of the national content of cultural identity also deepens in the article. **Conclusions.** It was substantiated that the creation of the Ukrainian State-political identity, focusing on the joint future existence while preserving and development of the ethnic, cultural and religious identities can significantly promote to strengthening social unity of the country, society, significantly strengthen the State. In the research, it is noted that consolidating factor here is culture and religion in their attempt to develop a common system of values, which must be based on acceptance of the priority of respectfulness to each person, each ethno-confessional community religious tolerance that provides the definitive approval of the cultural and national identity.

Key words: spiritual culture, identity, cultural identity, the nation, national-religious identification, the Orthodox Church.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах розвитку нашої країни, коли відбувається утвердження Україною своєї ідентичності, постає питання про духовно-історичні корені української культурно-цивілізаційної належності, теоретична рефлексія якої не втратила своєї актуальності дотепер.

Осмилення власної національної ідентичності для України пов'язане з певними труднощами, але без її рефлексування у формі національної ідеї стає досить складним та проблематичним процесом самого державотворення. Труднощі пов'язані із низкою проблем у площині внутрішньо-українських колізій, складнощів із визначенням власне національної традиції, а також з проблемами російсько-українських відносин (зокрема, різним баченням ключових історичних подій). Одним з найважливіших чинників духовно-культурного самоусвідомлення для українського суспільства виступає належність більшості його громадян до православної традиції. Православ'я впродовж тисячолітнього існування виступало релігійним стрижнем становлення етнонаціональної ідентичності українців, їх духовної культури. Але як саме українське православ'я впливало на ідентифікаційні процеси, які духовно-культурні ідентифікатори визначають особливості світовідношення, світогляду, ментальності, самосвідомості, культурної пам'яті народу – ця проблематика залишається невирішеною, а відтак – актуальною.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання національної ідентичності, яка включає в себе і культурну самосвідомість нації, виокремлені у розвідках українських науковців, серед яких: С. Андрусів, Т. Воропай, І. Лисий, Р. Демчук, М. Розумний, Д. Шевчук, О. Яковлев, Т. Ящук та ін. Під національною ідентичністю розуміється процес «ототожнення, уподібнення себе з певною нацією», в процесі чого «з'являється відчуття належності до певної національної спільноти», прийняття її групових цінностей, норм, ідеалів, – таку позицію висловлює Е. Гелнер у праці «Нації і націоналізм» [2, 54]. Характеризуючи проблему національної ідентичності, вчений вказує на те, що це процес

ототожнення, вживання, належності до певної національної спільноти, прийняття її групових норм, ідеалів, цінностей, тобто культурних форм існування людини в суспільстві.

Проблематика культурної ідентифікації знайшла своє відображення у працях зарубіжних теоретиків: Х. Абельса, Т. Адорно, Б. Андерсена, Е. Гелнера, М. Гібернау, Е. Еріксона, Ж. Лакана, Г. Маркузе, Е. Юнгера; ближнього зарубіжжя: В. Бичкова, В. Бібіхіна, П. Гуревича та ін. З вітчизняних дослідників дану проблему активно досліджують: Є. Бистрицький, Є. Більченко, П. Герчанівська, Ж. Денисюк, В. Личкова, Л. Нагорна, О. Ніколаєнко, В. Полікарпова, Ю. Риждова, В. Розіна, В. Табачковський, О. Титар, Г. Фесенко, К. Шелупахіна, О. Шульган. Зокрема, філософ-культуролог О. Ніколаєнко використовує термін «культурно-національна ідентичність», що характеризується як складний психологічний «комплекс уявлень людини про своє «я» відносно до культурної традиції певної нації, з якою вона себе ототожнює» [11, 15]. Культуролог Ж. Денисюк виокремлює міфологію масової культури як простір конструювання національно-культурної ідентичності [5, 135].

Проблеми етнокультури та етнокультурної ідентичності знайшли своє висвітлення у працях С. Виткалова, Л. Донченко, В. Євтуха, М. Зайцева, С. Йосипенка, І. Кресіної, В. Личковаха, О. Ляшенко, М. Обушного, М. Оксютівича, О. Русула, М. Степики, Г. Файзулліної. Докторська дисертація і наукові розвідки П. Герчанівської присвячені культурологічно-релігійнознавчим вимірам української народної культури. З цієї позиції досліджував етнокультуру й обґрунтував її концептуальні засади І. Лисий. Як впливає із згаданих досліджень, етнічна ідентичність являє собою самоусвідомлення людини як представника певного етносу, ототожнення себе з цим етносом та відмежування від інших. Культурними ознаками ідентифікації себе з певним етносом є: мова, спільність походження, моральні та ціннісні орієнтації, міфопоетика, історична пам'ять, спільність території та родового коріння, релігія, традиції предків тощо.

Отже, концепт ідентичності досить ґрунтовно розроблений у відповідних працях згаданих українських та зарубіжних дослідників. Але серед чисельних модусів та ідентифікаторів самоусвідомлення і самовизначення нації ще, на наш погляд, недостатньо вивчена культурна складова ідентифікаційних процесів, зокрема роль духовної культури, в тому числі релігійного мистецтва у становленні самосвідомості та етнонаціональних способів самоутвердження у світі, природі, історії, цивілізаційному поступі.

Мета дослідження – визначити культурологічний зміст поняття ідентичності, розкрити суть культурної ідентифікації у взаємозв'язку з іншими модусами ідентичності, її місце у структурі самосвідомості нації, етносу, людини.

Виклад основного матеріалу. Розкриваючи суть процесів національної ідентифікації, С. Йосипенко схиляється до думки, що ідентичність виступає об'єктивацією ментальності. Ментальність більше стосується самоусвідомлення (менталітет - самовираження), а ідентичність – переконання, що ґрунтується на співвіднесенні з раніше усвідомленими образами [7, 68]. Дуалізм ідентичності виявляється у протиставленні «тотожності» із «самістю» і долається у феномені «тожсамості». Ідентичність перестала бути тим, що урівнює з іншими, а є тим, що відрізняє, отже, є внутрішньо урізноманітною, передбачає наявність Іншого.

Всі етноси складаються з ядра, маргінального прошарку та субетнічних спільнот. Становлення ідентичності пов'язується з національно-етнічною диференціацією особи, перш за все, за ментальністю (світовідношенням і поведінковими якостями). За О. Стражним, ментальність розглядається як певна сукупність вартостей, не завжди усвідомлена система координат, психічних алгоритмів, які формують оцінку навколишньої дійсності та відповідно визначають поведінку. Менталітет виявляється через національний характер, що архетипізується у національній культурі як виразнику етнічної своєрідності нації й об'єктивує риси національної психології: характеру та цінностей. Детермінантою соціокультурного буття виступає духовність, яка безпосередньо пов'язана з релігійними та естетичними пріоритетами національної культури.

Сьогодні відчуття національної ідентичності українців за умов зовнішньої агресії сприяє формуванню політичної нації, яка не усвідомлює свого існування без незалежної держави. Ідентичність спільноти є важливою не лише з причини створення образу спільноти, але й тому, що спільнота може бути ідентичною самій собі, якщо володіє унікальністю, індивідуальністю, тобто відмінністю від інших спільнот. Це поєднує індивідуальну і колективну ідентичність, яка ґрунтується на емоційних зв'язках і моральних обов'язках (Р. Демчук). Колективною індивідуальністю є не тільки протиставлення «чужим», але й потяг до «своїх» [3, 11].

Отже, національна ідентичність в Україні проявляється у структурі колективної як дискурс виживання та дії у глобалізованому світі, що ґрунтується на осмисленні себе українцем,

громадянином України і природному праві розпоряджатися власною долею, незважаючи на виклики часу. На думку Р. Демчук, національна ідентичність є багатовимірним комплексом спільних переконань (позицій), що виробились у процесі формування окремішності націй. Вона є динамічною, перебуваючи у процесі змін та адаптацій до нових викликів і реалій.

Деякі сучасні засоби масової інформації прагнуть насадити ситуативну ідентичність, що відкидає історичну пам'ять і переконує у безальтернативності, вірності пропонованого цивілізаційного вибору. Залишається тільки вчасно і правильно зробити інший вибір, якщо насаджений згори втратить актуальність. Р. Демчук характеризує це явище як феномен постнекласичної ідентичності. Таке конформістське пристосування конфліктує з колективною ідентичністю, тому що сповідує принцип «де комфортно, там і батьківщина».

Індивідуальна ідентичність впорядковує внутрішній світ людини, перетворюючи хаотичність на лад, вносячи новий сенс, що продукує відчуття задоволення бути самим собою у гармонії зі світом. Так формуються культурні змісти ідентичності, що залежать від інкультурації людини.

З точки зору культурологічних вимірів національна ідентичність включає до себе мову, ментальність, картину світу, міфологію, культурну пам'ять, релігійну і громадянську позицію. За Р. Демчук, міфопоетика виступає одним з важливих ідентифікаційних понять, є культурним топосом, що реалізується в розмаїтті культурних форм. У процесі моделювання національної ідентичності також важливими є архетипи (у формі певних схильностей, тенденцій), де зафіксовано людський досвід колективної екзистенції. Реконструкція архетипів допомагає тлумачити певні процеси як національно-культурні феномени. Носії національної ідентичності в культурі мають «упізнати себе» в минулому, сприйняти історію в знайомих образах. Культурна пам'ять є активною регенерацією культурних змістів у просторі традицій та інновацій. Міфологізація виявляється у наділенні події унікальністю, вирішальністю, що обумовлює долю нації, після чого ці події стають «вічними» (традицією) [4, 57]. Питання пріоритету культурної ідентичності нації полягає в тому, щоб знайти слова, які пробуджують архетип, а разом з ним і мотивацію, пов'язану з національно-культурним вибором. За допомоги архетипів також адаптується світовий культурний досвід.

У культурологічному контексті релігійна ідентичність є своєрідною когнітивно-міфологічною системою, що включає в себе дві підсистеми: особистісну (екзистенційну) та соціальну (православну). Перша відображає форму самовизначення індивіда в сакральному просторі. Друга складається з окремих ідентифікацій і визначає належність особи до певної релігійної конфесії. Відтак, релігійну ідентичність можна розглядати як бінарний феномен: з одного боку вона сприймається як сутність, похідна від психологічно-екзистенціальних чинників світовідчуття людини, а з іншого - як соціальний конструкт, що виникає й розвивається в певних соціокультурних, політичних, економічних умовах.

А. Оршко досліджує національно-релігійну ідентичність крізь призму національної та етнічної, та ролі релігійного чинника в ідентифікації людського «Его». Дослідник вважає, що в ідентифікаційних процесах натеper домінуючою є релігійна ідентичність, яка, проте, обов'язково співіснує, модифікується й трансформується з іншими соціальними ідентичностями [12, 165]. Натомість, В. Каспер, розглядаючи проблему національно-культурної ідентичності в контексті свободи віросповідання вважає, що всебічне і повне становлення духовної самосвідомості нації можливе лише в умовах Божественної волі.

Релігійні ідеї реалізуються в етнонаціональній формі, бо їх носіями виступають етноси. Релігійно-культурна ідентичність української нації включає в себе також свободу віросповідання і поліконфесійність, що є характерним для європейської культури та культури людства в цілому.

Отже, концепт релігійної ідентичності набуває особливої актуальності у сучасних дослідницьких дискурсах внаслідок того, що поняття «віросповідання» не охоплює всіх культуротворчих аспектів релігійної належності. Категорія віросповідання відбиває зміст релігійної віри і, хоча говорить про конфесійну належність, але концентрує увагу переважно на інституційних, ідеологічних (у широкому сенсі), або індивідуально-суб'єктивних аспектах релігійних практик. Категорія ж ідентичності в культурологічному аспекті задає комунікативний і соціальний модули релігійності через закладені в її структуру поняття належності та співвіднесеності. Одна справа – відповідність віри людини певній віросповідній системі, а інша – те, яким чином вона визначає свою приналежність у межах наявного конфесійного поля. Відтак, категорії «релігійність» і «релігійна ідентичність» розмежовуються. За О. Клименком, якщо «релігійність» застосовується для внутрішнього структурування релігійної групи, то «релігійна ідентичність» є зовнішнім виміром тотожності. З іншого боку, вона виступає маркером релігійності, який релігійна група висуває назовні, репрезентуючи себе в повсякденних соціальних практиках [9, 15].

У структурі культурної ідентичності її релігійний модус є комплексом духовних детермінант, що визначають специфіку сприйняття дійсності та соціальну орієнтацію індивіда у системі світоглядних та конфесійних координат. За допомоги релігійної ідентифікації людина самовизначається як у сакральному просторі культури, так і в системі соціальних позицій, оцінок та взаємодій. Саме це обумовлює культурологічну бінарність цього феномена. У наш час, коли релігійність набуває все більш приватного характеру, релігійна ідентичність може мати свій вияв як у простій констатації належності до певної культурної традиції, так і виникати внаслідок особистих духовних пошуків. Крім того, процеси глобалізації, зворотнім боком яких є намагання збереження власної ідентичності, призводять до того, що релігію знов починають розглядати як джерело відновлення історичної пам'яті й духовної консолідації нації. Українська православна традиція впродовж свого тисячолітнього існування створила певну ідентифікаційну матрицю, що складається з найбільш потужних символів, міфів, архетипів та стереотипів світосприйняття й світовідношення, що лежать в основі духовної культури.

Визначальні риси духовної культури нації впродовж історії можуть суттєво змінюватись, аж до непізнаваності. Однак, завдяки неперервності культурно-історичного розвитку зберігається генетичний зв'язок культури та мови даного етнічного організму впродовж усього його існування. Відтак засадничою ознакою становлення культурної ідентичності етносу вважається соціально-історична неперервність його буття. Саме неперервність у просторі і часі, а не певний послідовний набір етномовних ознак, є визначальним елементом самоідентифікації українського етносу.

У зв'язку з цим Г. Карась визначає українське буття як Буття, обмежене певним топосом, в певних межах простору і часу, тому воно ототожнюється з існуванням українського етносу [8, 4]. Порівнюючи національну ідентичність українців та греків, від яких прийшла в стародавню Київську Русь православна віра, Л. Терещенко-Кайдан [13, 112] вказує на їх різність у етнокультурних переживаннях простору і часу, що визначаються природою, ландшафтом, «горизонтом буття», в котрий географічно та історично вписаний етнос, його ментальність. «Національний космос» у кожного народу набуває власних чуттєвих та понятійних форм та перетворюється на світоглядну цілісність «Космо-Психо-Логос» [10, 14].

Формуючись у Київській Русі під впливом Візантії, українське православ'я набуває зрілої форми в епоху Бароко. В контексті барокової культури православ'я в Україні стає особливим духовним феноменом, який виник в умовах іновірного оточення та загрози релігійно-культурної та етнічної асиміляції. Саме православна віра виступає духовним чинником як етнозбереження, так і релігійної ідентичності, водночас намагається поєднати наслідування власним релігійним ідеалам і традиціям з надбаннями інших релігій, християнських конфесій. Головними рисами українського православ'я є соборноправність, толерантність, евангелістськість, побутовість, відкритість тощо. Однією з найважливіших ідеологем українського православ'я була ідентифікаційна константа «Київ – другий Єрусалим», що є ідеєю не царства, а священства і набувала, насамперед, сакрального змісту.

Завдяки цьому українське православ'я у XVI – XVII століттях служить основою формування етнонаціональної ідентичності на теренах козацької Гетьманщини. Втім, згодом ця ідентичність частково була поглинута загальноросійською культурною матрицею на теренах Російської імперії. Проте українське православ'я продовжувало залишатися важливим маркером ідентифікації в духовній культурі. Після невдалих спроб досягнення незалежності на початку XX сторіччя та поразки національно-церковного руху, релігійність (за винятком західних земель) перестає бути більш-менш значимим явищем суспільного буття українців. Утвердження культурної ідентичності в сучасній Україні з отриманням незалежності базується на засадах національного, в тому числі духовного відродження.

Таким чином, культурна ідентичність виступає стосовно національної, етнічної, релігійної чи етнорелігійної ідентичності інтегруючою надбудовою. Її зміст вбирає в себе ці модуси ідентичностей, акумулюючи необхідні їх компоненти для конструювання національного міфу і національної ідеї. При цьому, вірогідно, що остаточне утвердження національно-культурної ідентичності можливо не стільки у кризові етапи розвитку, скільки навпаки, коли та чи інша держава вже відійшла від потрясінь перехідного періоду і йде шляхом створення політичної нації, національної держави.

В умовах сучасного глобального світу збереження старих ідентичностей та створення нових постає особливо актуальним завданням, і тому апелювання до традиційних етнічних, культурних, духовно-релігійних та інших тотожностей, державотворчих парадигм, що сформувався на їх основі, спостерігаються часто й стають важливим фактором сучасного соціального буття. Спочатку етнічна нація створила державу, проте в сучасних реаліях держава повинна сформувати політичну націю з

гарантіями реальної участі всіх громадян у процесах державного управління та визначенні спільного напрямку розвитку.

У цьому процесі сьогодні вирішальна роль відводиться творчій інтелігенції, яка мотивує інтелектуалів до дій та формує політичну українську еліту, що не усвідомлює свого існування без держави Україна в усіх історичних вимірах. О. Забужко, характеризуючи процес творення української ідентичності, акцентує особливу увагу на ролі національної інтелігенції, зокрема перших поколінь інтелігентів у формуванні нації, в тому числі засобами «мета-мови» залежно від того, в якому національному середовищі формувався український інтелігент [6, 81]. Різноманітні етнічні групи українського суспільства можуть бути поєднані лише громадянською ідентифікацією, незалежно від мови, місця проживання (українці діаспори). Відтак, національна ідентичність, базуючись на етнічній, не виключає поліетнічності та спрямована на співіснування різних етносів в її межах, котрі разом складають народ.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що уточнюється культурологічний зміст поняття ідентичності в контексті її світоглядних, релігійних, естетичних вимірів. Поглиблюється розуміння духовного впливу українського православ'я на становлення національних контентів культурної ідентичності. Висновки. Створення української державно-політичної ідентичності, орієнтованої на спільне майбутнє існування, при збереженні й розвитку етнічних, культурних та релігійних ідентичностей, спроможне значно сприяти зміцненню соціальної єдності країни, суспільства, істотно посилити державу. Консолідуючим фактором тут можуть виступати культура і релігія в їх намаганні до вироблення спільної системи цінностей, яка б базувалася на визнанні пріоритету поваги до кожної людини, кожної етноконфесійної спільноти та збереження релігійної толерантності. Культурно-національна ідентичність, у свою чергу, дозволить зміцнити сприйняття української держави як «своїх» представниками різних етнічних та релігійних груп, зменшити або нівелювати можливість виникнення сепаратистських настроїв, задіяти повною мірою культуротворчий потенціал усіх громадян України. Такі перспективи соціального поступу закладені, зокрема, в культурологічному змісті поняття ідентичності.

Література

1. Більченко Є. Людина без історії: Монографія. Київ: вид. О. Білявський, 2015. 371с.
2. Гелнер Е. Нації і націоналізм// Національна ідентичність: Хрестоматія / Т. Воропай (упоряд.). Харків: Крок, 2002. 316с.
3. Демчук Р. В. Національна ідентичність: український модус сприйняття // Scientific Journal Virtus. November #9. 2016. С. 10-16.
4. Демчук Р. Міфологема у контексті моделювання національної ідентичності // Культурологічні ідеї. 2017. №11. С. 53-58.
5. Денисюк Ж.З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації. К.: НАКККіМ, 2016. 224с.
6. Забужко О.С. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. К.: Наукова думка, 1992. 117с.
7. Йосипенко С.П. Філософія та національна ідентичність // Гуманітарні студії /Збірник наукових праць. Вип. 12. К., 2012. С. 61-69.
8. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ ст.: Монографія. Івано-Франківськ, 2012. 262с.
9. Клименко О. Б. Українська національна ідентичність: проблеми та перспективи// Роль науки, релігії та суспільства у формуванні моральної особистості: Матеріали XXV Міжнародної науково-практичної конференції (травень 2009 року). Донецьк: «Наука і освіта». 2009. С. 185 - 189.
10. Личковах В. Слов'янський сасгит - скарбниця Європи. Чернівці, 2010. 144с
11. Ніколаєнко О. Культурно-національна ідентичність в контексті формування української нації: Автореф. дис. канд. культурології: 26.00.04. К., 2016. 18 с.
12. Оршко А. В. Національно-релігійна ідентичність у реаліях сьогодення // Проблеми культурної ідентичності та культурний проект Європи/ Наукові записки. К., Вип. 9. 2009. С.164-168.
13. Терещенко-Кайдан Л.В. Еллінський та слов'янський етноси як основа культурного діалогу країн // Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія № 1 (7), 2016. С. 107-115.

References

1. Bilchenko E. (2015). A man without history: monograph. Kyiv: vid. Bilyavskiy [in Ukrainian].
2. Gelner E. (2002). National identity. Kharkiv: Krok [in Ukrainian].
3. Demchuk. R. V. (2016). National identity: the Ukrainian modus perception. Scientific Journal Virtus, 9, 10-16 [in Ukrainian].

4. Demchuk R. (2017). Mifologema in the context of modelling the national identity. The culturology ideas, 11, 53-58 [in Ukrainian].
5. Denisyuk Zh. Z. (2016). Mass culture and national-cultural identity in the era of globalization. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
6. Zabuzhko. O.S. (1002). The philosophy of the Ukrainian idea and the European context: Frankivsk period. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Yosipenko S. P. (2012). Philosophy and national identity. GumanitarnIstudiyi .Zbirnik naukovih prats. V. 12, 61-69 [in Ukrainian].
8. Karas G. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the global chasoprostori XX centuries. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
9. Klimenko A. B. (2009). English national identity: problems and prospects). The role of science, religion and society in formation of a moral personality: Proceeding of the XXV International Scientific and Practical Conference), (pp. 185-189) Donetsk: "Nauka I osvita" [in Ukrainian].
10. Lichkovakh V. (2010). Slave sacrum – a treasure trove of Europe. Chernigiv [in Ukrainian].
11. Nikolaenko O.O. (2016). Cultural and national identity in the context of formation Ukrainian nation. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
12. Orishko A.V. (2009). Problems of cultural identity and cultural project of Europe. Naukovi zapiski. (Vol. 9) (pp. 164-169). Kyiv [in Ukrainian].
13. Tereshchenko-Kaidan L. (2016). Greek and Slavic ethnic groups as the basis for cultural dialogue between the countries. Problems of social work: philosophy, psychology, sociology, 1 (7), 107-115 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.02.2019 р.

УДК 78.071.2 : 786.2

Турчак Леся Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну та технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-0490-8732
lessit@ukr.net

ТВОРЧИСТЬ ВОЛОДИМИРА ГОРОВИЦЯ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА

Метою статті є висвітлення культуротворчого потенціалу діяльності Володимира Самійловича Горовиця та його значення в контексті розвитку світового мистецтва загалом та музичного зокрема. **Методологія** дослідження полягає у використанні загальнонаукових методів, теоретичних та практичних підходів щодо аналізу творчості видатного піаніста. Автор використовує ретроспективний, системно-типологічний методи аналізу. **Наукова новизна** полягає у висвітленні ролі Володимира Горовиця в якості репрезентанта вітчизняних традицій у світовому просторі ХХ століття та визначенні специфіки його індивідуального виконавського стилю. **Висновки.** Творчість Володимира Горовиця вплинула на становлення музичної культури ХХ-ХХІ століття. Діяльність провідного піаніста утвердила високі стандарти, що висуваються перед виконавцями, насамперед вміння створювати власну інтерпретацію твору. Його діяльність вплинула не лише на українську культуру, а й на розвиток світової мистецької практики, адже вагома роль належала національно-представницькій функції творчості В.Горовиця. Його мистецькі здобутки стали основою для формування сучасного українського фортепіанного виконавства.

Ключові слова: піаніст, Володимир Горовиць, стиль, світове мистецтво.

Турчак Леся Іванівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и технологий Киевского национального университета культуры и искусств

Творчество Владимира Горовица в контексте мирового искусства

Целью статьи является освещение культуротворческого потенциала деятельности Владимира Самойловича Горовица и его значения в контексте развития мирового искусства в целом и музыкального в частности. **Методология** исследования заключается в использовании общенаучных методов, теоретических и практических подходов к анализу творчества выдающегося пианиста. Автор использует ретроспективный, системно-типологический методы анализа. **Научная новизна** заключается в освещении роли Владимира Горовица в качестве репрезентанта отечественных традиций в мировом пространстве ХХ века и определении специфичности его индивидуального исполнительского стиля. **Выводы.** Творчество Владимира Горовица оказало

4. Demchuk R. (2017). Mifologema in the context of modelling the national identity. The culturology ideas, 11, 53-58 [in Ukrainian].
5. Denisyuk Zh. Z. (2016). Mass culture and national-cultural identity in the era of globalization. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
6. Zabuzhko. O.S. (1002). The philosophy of the Ukrainian idea and the European context: Frankivsk period. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Yosipenko S. P. (2012). Philosophy and national identity. GumanitarnIstudiyi .Zbirnik naukovih prats. V. 12, 61-69 [in Ukrainian].
8. Karas G. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the global chasoprostori XX centuries. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
9. Klimenko A. B. (2009). English national identity: problems and prospects). The role of science, religion and society in formation of a moral personality: Proceeding of the XXV International Scientific and Practical Conference), (pp. 185-189) Donetsk: "Nauka I osvita" [in Ukrainian].
10. Lichkovakh V. (2010). Slave sacrum – a treasure trove of Europe. Chernigiv [in Ukrainian].
11. Nikolaenko O.O. (2016). Cultural and national identity in the context of formation Ukrainian nation. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
12. Orishko A.V. (2009). Problems of cultural identity and cultural project of Europe. Naukovi zapiski. (Vol. 9) (pp. 164-169). Kyiv [in Ukrainian].
13. Tereshchenko-Kaidan L. (2016). Greek and Slavic ethnic groups as the basis for cultural dialogue between the countries. Problems of social work: philosophy, psychology, sociology, 1 (7), 107-115 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.02.2019 р.

УДК 78.071.2 : 786.2

Турчак Леся Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну та технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-0490-8732
lessit@ukr.net

ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ГОРОВИЦЯ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА

Метою статті є висвітлення культуротворчого потенціалу діяльності Володимира Самійловича Горовиця та його значення в контексті розвитку світового мистецтва загалом та музичного зокрема. **Методологія** дослідження полягає у використанні загальнонаукових методів, теоретичних та практичних підходів щодо аналізу творчості видатного піаніста. Автор використовує ретроспективний, системно-типологічний методи аналізу. **Наукова новизна** полягає у висвітленні ролі Володимира Горовиця в якості репрезентанта вітчизняних традицій у світовому просторі ХХ століття та визначенні специфіки його індивідуального виконавського стилю. **Висновки.** Творчість Володимира Горовиця вплинула на становлення музичної культури ХХ-ХХІ століття. Діяльність провідного піаніста утвердила високі стандарти, що висуваються перед виконавцями, насамперед вміння створювати власну інтерпретацію твору. Його діяльність вплинула не лише на українську культуру, а й на розвиток світової мистецької практики, адже вагома роль належала національно-представницькій функції творчості В.Горовиця. Його мистецькі здобутки стали основою для формування сучасного українського фортепіанного виконавства.

Ключові слова: піаніст, Володимир Горовиць, стиль, світове мистецтво.

Турчак Леся Іванівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и технологий Киевского национального университета культуры и искусств

Творчество Владимира Горовица в контексте мирового искусства

Целью статьи является освещение культуротворческого потенциала деятельности Владимира Самойловича Горовица и его значения в контексте развития мирового искусства в целом и музыкального в частности. **Методология** исследования заключается в использовании общенаучных методов, теоретических и практических подходов к анализу творчества выдающегося пианиста. Автор использует ретроспективный, системно-типологический методы анализа. **Научная новизна** заключается в освещении роли Владимира Горовица в качестве репрезентанта отечественных традиций в мировом пространстве ХХ века и определении специфичности его индивидуального исполнительского стиля. **Выводы.** Творчество Владимира Горовица оказало

влияние на становление музыкальной культуры XX-XXI века. Деятельность ведущего отечественного пианиста утвердила высокие стандарты, предъявляемые перед исполнителями, как то умение создавать собственную неповторимую интерпретацию произведения. Его деятельность оказала влияние не только на украинскую культуру, но и на развитие мировой художественной практики, ведь значительная роль принадлежала национально-представительской функции творчества В.Горовица. Его творческие достижения стали основой для формирования современного украинского фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: пианист, Владимир Горовиц, стиль, мировое искусство.

Turchak Lesia, Ph.D. in Art History, Kyiv University of Culture and arts

The creativity of Vladimir Horowitz in the context of the world art

The purpose of the article is to highlight Volodymyr Samiilovich Horowitz's cultural potential of the activity and its significance in the context of the development of world art in general and musical in particular. **The research methodology** is to use general scientific methods, theoretical and practical approaches to the analysis of the work of an outstanding pianist. The author uses the retrospective, system-typological methods of analysis. **The scientific novelty** is to highlight the role of Vladimir Horowitz as a representative of national traditions in the world space of the 20th century and to determine the specifics of his individual performing style. **Conclusions.** The creativity of Volodymyr Horowitz influenced the formation of the musical culture of XX-XXI century. The activities of the leading domestic pianist confirmed the high standards put forward by the performers, such as the ability to create their own unique interpretation of the work, which would correlate with the creative vision of the composer. His work had an impact not only on Ukrainian culture but also on the development of world artistic practice because a significant role belonged to the national-representative function of the work of Horowitz. His artistic achievements became the basis for the formation of modern Ukrainian piano performance.

Key words: pianist, Volodymyr Horowitz, style, world art.

Давно відомо, що українське мистецтво знають у всьому світі. Приказка говорить про те що: «Нашого цвіту по всьому світу». І це правда, під цією метафорою мається на увазі те, що українці, або ті, хто мають українське коріння, «розсіяні» по всьому світу. Звісно, до такого «цвіту» належать і українські митці, які стали відомі далеко за межами України. Як не дивно, але виявилось, що розвідок, присвячених творчості українців за кордоном, не так і багато, що й актуалізує наше дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість українських художників які працювали за кордоном, досліджено Стельмашук Г. у книзі «Українські митці у світі», де коротко розглянуто біографії митців, які з тих чи інших причин змушені були емігрувати за кордон і там працювати (загальна кількість 143 чол.).

Про творчість скульптора О.Архипенка за кордоном писали Голубець М. («Монографія» 1920-х рр. присвячена творчості скульптора), Кубриш Н. (дисертаційне дослідження «Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І.Кавалерідзе», 2004 р., де дослідник прослідковує новаторські ідеї двох відомих скульпторів, один з яких працював у США, інший в Україні), творчість українського художника Д.Бурлюка в історії українського авангарду (1907–1920 рр.) розглянуто в кандидатському дослідженні І. Кузьменко.

Творчість українського композитора О. Кошиця розглянуто в дослідженнях Калущької Н.Б. (дисертаційне дослідження «Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя», 2001 р., у якій простежується культуротворча роль митця на різних етапах розвитку українського мистецтва, аналізується його артистична практика). С. Салій (стаття «Хорові обробки в творчості Олександра Кошиця» 2010 р.), де проаналізовано хорові обробки О.Кошиця і їх першоджерела, визначено стиль композитора та вплив фольклору на формування музичної мови і виразових засобів митця.

Хореографічну творчість В. Авраменка відображено у дослідженнях Книш І. («Жива душа народу» Вінніпег, 1966 р. Це перше друковане дослідження творчості В. Авраменка вийшло у Канаді. Автор зробила певні узагальнюючі висновки, дала характеристику майстрові українського танцю, визначила його роль у духовному житті українців, як на західних землях, так і в еміграції) та ін. Однак цілісної картини досягнень українських митців, творчість яких вплинула на світове мистецтво, немає. Цим і зумовлений вибір теми дослідження.

Мета статті – з'ясувати внесок Володимира Самійловича Горовиця у світове музичне мистецтво.

Виклад основного матеріалу. Володимир Горовиць представлений у світовій музичній енциклопедії як американський піаніст, але народився майбутній віртуоз у Києві, саме в Україні він сформувався як особистість, здобув музичну освіту.

Статті і дослідження, як правило, присвячені його життю і творчості після 1925 року, тобто після його переїзду в Західну Європу. Про київський період відомо небагато. Але найбільш цікаві саме джерела становлення майстерності великого піаніста [6].

Горовиць Володимир Самійлович – український та американський піаніст єврейського походження, народився 1 жовтня 1903 року в місті Києві у родині відомого та заможного київського інженера Самуїла Горовиця. Родина мешкала в Києві ще з 1850-х років.

Сім'я була музично освіченою, першим викладачем дітей стала мати. Брат Володимира – Яків та сестра Регіна також стали піаністами, Григорій – скрипалем.

1913 р. В.Горовиць вступив до Київського музичного училища, яке згодом перейменовано у Київську консерваторію, навчався у видатних педагогів – В.Пухальського, С. Тарнавського. За період навчання (7 років) спочатку в училищі, а потім у консерваторії – Горовиць неодноразово брав участь у публічних концертах. У 1920 р. став учнем легендарного композитора, диригента, педагога Фелікса Блуменфельда. Цього ж року закінчив консерваторію.

Концертні програми учнівських виступів В.Горовиця підтверджують високий технічний і художній рівень його піанізму вже в роки навчання (часті виступи на публічних концертах, складний у технічному відношенні репертуар, що включав, наприклад, «Карнавал» – Шумана, «Ісламей» – Балакірева, «Картинки з виставки» – Мусоргського та ін.) [4].

Після закінчення консерваторії (1920 р.) В.Горовиць розпочав власну концертну діяльність. Першим публічним концертом став його виступ 1921 року у Києві, далі Харків. Досить швидко територія концертів розширилась, піаніст успішно виступав із одеським скрипалем Натаном Мільштейном.

З 1922 року Горовиць їздив з концертами по містах Росії, України, Грузії, Вірменії. Його популярність як музиканта росла. Від жовтня 1924 до січня 1925 р. мав близько 20 концертів у Ленінграді, де зіграв 155 творів. Загалом, В.Горовиць дав біля 500 концертів у містах СРСР.

Однією з фундаментальних рис піанізму В.Горовиця стала «масштабність», «оркестральність» його мислення на інструменті, «партитурне» бачення й відчуття тексту (що відносять до впливу Ф.Блуменфельда).

Таку важливу і завжди примітну якість його виконавського стилю, як вокальність, прагнення до «співу на інструменті», було сформовано (на думку Ю.Зільбермана) в класах В.Пухальського і С.Тарновського; вони ж, очевидно, сприяли і умінню В.Горовиця працювати з інструментом [4].

Вплив на формування його творчого підходу справили видатні виконавці того часу – А.Рубінштейн, О. Скрябін та викладачі – В. Пухальський, С. Тарновський та Ф. Блуменфельд.

Тогочасна критика відзначала талановитість молодого музиканта і його техніку виконання. Вже з самого початку творчого шляху піаніст не дотримувався правил і канонів у всьому: техніці, манері гри — він ішов своїм шляхом. Його останній виступ на батьківщині відбувся в 1925 році у залі Київської філармонії. Є різні версії стосовно поїздки піаніста за кордон. Можливою причиною еміграції, було несприйняття ідеології радянської влади, інша версія – це виїзд на навчання за кордон, ще інша – це європейське турне.

У 1925 році В.Горовиць отримав дозвіл на виїзд за кордон – до Німеччини.

На чужині не все складалося вдало у молодого музиканта. Зарубіжний дебют піаніста відбувся 2 січня 1926 року в берлінському «Бетховенхаллі» і пройшов без особливого успіху - ім'я артиста було нікому не відомо, до того ж місцева публіка звикла до більшої емоційної стриманості виконання [1]. Тому перші два концерти в Берліні стали провальними. Володимир любив «розкуту гру», але німецька публіка його пасажи не оцінила.

Слава прийшла до артиста після його виступу в Гамбурзі, все сталося випадково. Одного разу в готелі до нього підійшов імпресарію Гамбурзького симфонічного оркестру і сказав, що у нього зривається Перший концерт Чайковського через те, що захворів піаніст, Горовиць погодився його замінити. Концерт пройшов вдало завдяки майстерності маестро. Зі слів американського музичного критика А. Чейзінса, «коли все скінчилося, і рояль лежав на естраді, немов вбитий дракон, всі в залі схопилися з місць, з криками». В наслідок цього три тисячі квитків на наступний концерт піаніста, призначений в найбільшому залі Гамбурга, були розпродані за дві години. Почалось гастрольне життя.

Після серії концертів у Парижі критика зарахувала піаніста до розряду «артистів-королів». Там після закінчення завершального циклу концерту в «Гранд-Опера» довелося викликати жандармів, щоб очистити зал від шалених прихильників музиканта, які відмовлялися залишити приміщення. Тріумфи чекали Горовиця в Лондоні і в інших європейських країнах.

1928 року він перетнув Атлантику. У США піаніст дає багато концертів (майже кожного дня). Кращі зали запрошували молодого віртуоза. Рахманінов став його близьким другом і провідником у світі американського музичного бізнесу [1].

1930 роки стають часом випробувань і змін. У 1930 році помирає його мати, батько, спеціально приїздив до Парижа побачитися з сином, незабаром безслідно згинув у ГУЛАГу, як ворог народу.

У 1933 році В.Горовиць зіграв з «королем диригентів» Артуро Тосканіні П'ятий концерт Бетховена. Згодом, Тосканіні видав за нього свою дочку Ванду.

З часом, образ «супервіртуоза» почав обтяжувати піаніста: він хотів змусити критику і слухачів звертати увагу на зміст його музики, а не лише на майстерну техніку. 1936 року маестро раптово перестав гастролювати і переживав фізичну і духовну кризу.

У 1940 році, після того як в Європі вибухнула війна, В.Горовиць оселився у США. Там він давав концерти для збору коштів на боротьбу з фашизмом, у 1944 році отримав американське громадянство. Творче життя налагодилось, піаніст грав багато, до тих пір, поки у 1953 році знову не наступила депресія. Тосканіні вже не було в живих - ніхто не змусив музиканта повернутися до виступів. В.Горовиць офіційно заявив про припинення кар'єри.

Проте у 1965 році тріумфальне повернення відбулося на сцені «Карнегі-Холу», квитки продали за дві години.

1974-1979 рр. стали часом другої перерви у професійній діяльності митця.

З 1985 року почався останній період виступів В.Горовиця. Цей відрізок часу ознаменував небувалий підйом душевних сил при повній відсутності фізичних. Після тривалої перерви 83-річний маестро приїхав в Москви потім до Ленінграду. До Києва він не міг приїхати: стояла весна 1986 року, чорнобильська весна. Горовиць не застав нікого з рідних: його брати Григорій і Яків загинули молодими, мати померла, батько зник у роки репресій, сестра не дожила до приїзду брата [6].

1987 року він дав останній концерт у Гамбурзі, після чого полишив сцену назавжди. Наприкінці життя В.Горовиць отримав найвищу американську нагороду – Медаль Свободи. З 1962 по 1989 рр. отримав 24 премії «Греммі».

1989 року він помер від серцевого нападу, його поховали у Мілані у фамільному склепі Артуро Тосканіні.

Тривалі перерви у концертній діяльності Горовиця були зумовлені не лише надзвичайною втомленістю від інтенсивних гастролей, а, здебільшого тим, що піаніст розумів, що публіка сприймає його не так, як йому цього хотілося б. В першу чергу від нього очікували надзвичайної віртуозності. Американська публіка не настільки прагнула почути Горовиця-музиканта, як надзвичайно вправного моторного піаніста. «Публіка в основному слухала, як швидко я грав октави, але не музику, їй було нудно. Я грав дві години, але аудиторія пам'ятала тільки останні три хвилини концерту. Мене не задовольняло те, що я робив і відчував, і я повинен був щось змінити для реалізації своєї індивідуальності в якості музиканта» [13, 121].

Українські дослідники (М. Чорнобай) відмічають важливу роль, яку відіграла композиторська творчість та виконавська діяльність українських митців, які опинились у час після першої світової війни за кордоном. Вони стали виразниками національної культури, тими, хто представляє традиції вітчизняних шкіл. «Музичне мистецтво у діаспорних осередках відіграє різнопланові функції, вагома роль належить національно-представницькій. Можливість продемонструвати мистецькі здобутки національних митців у позанаціональному середовищі набула особливої актуальності у міжвоєнне двадцятиліття – період, який у цілому характеризується також формуванням та зміною локалізації осередків української діаспори в умовах мінливої політичної ситуації» [12, 36]. Так, основними центрами, в яких розвивається фортепіанне мистецтво діаспори, постають як західноєвропейські міста – Відень, Прага, Берлін, Париж, так і американські – Нью-Йорк, Філадельфія. Як можна пересвідчитися, звернувшись до біографії В.Горовиця, його виступи у закордонний період проходили у більшості з перерахованих міст. Основні форми творчої активності виконавців, які виїжджали з СРСР, були пов'язані з гастрольно-концертною діяльністю, часто поєднуваною з педагогікою та композиторською творчістю. Горовиць здебільшого сконцентрував власні зусилля на виконавстві.

Характерною ознакою виконавського стилю Володимира Горовиця стала його приналежність до романтичного напрямку. Романтизм, а згодом і пізній романтизм один з напрямків наприкінці XIX – початку XX століття, проте не єдиний. Виникнення творів авангардного спрямування почало пропагувати інші виконавські підходи. Проте Горовиць свідомо обрав власний виконавський стиль і притримувався його протягом всього життя. Один з провідних дослідників київського періоду життя

В. Горовиця, Ю. Зільберман відмічає масштабність та монументальність його піаністичного мислення та одночасно вокальність та витонченість. «До основних рис піанізму та виконавського стилю Горовиця, що були вироблені вже на ранньому етапі його творчої біографії, відносять безперечну приналежність Горовиця до романтичного напрямку у фортепіанному мистецтві – «рубінштейнівської» лінії романтичного піанізму. Мова йде про масштабність, оркестровість його мислення на інструменті як фундаментальних рисах піанізму Горовиця... З відміченими вище рисами стилю Горовиця безпосередньо пов'язане також така важлива і завжди помітна властивість його піанізму, як вокальність, темброве багатство і особлива витонченість, різноманітність прийомів звуковидобування» [4, 13].

Ряд дослідників (Ю. Зільберман) відмічають, що його гра була поєднанням незвичної трактовки, такою, що захоплювала слухача. «Парадоксальність його музичного мислення була вражаючою. Часто, з точки зору здорового глузду прийнятих в музичному світі трактовок, його інтерпретація була неправильною, не вкладалась в рамки відомих та пізнаваних концепцій» [3, 15].

Його творчість пов'язана з власним баченням творів композиторів як XIX-XX століть, так і композиторів минулого.

Внесок піаніста полягав не лише у тому, що він зміг стати майстром, який презентував творчість вітчизняних композиторів, поширюючи її в європейському та американському культурному просторі. Серед його улюблених творів були перший концерт для фортепіано з оркестром П.І. Чайковського, який він неодноразово виконував з оркестром під керівництвом А. Тосканіні, твори С. Рахманінова, інтерпретацію яких схвально оцінював сам автор. Але також і те, що його смаку довіряли самі композитори. Відомо, що Рахманінов створив декілька версій сонати №2, але в результаті він дозволив Горовицю виконувати її по-своєму, об'єднавши елементи першої та другої композиторської редакції [11, 41].

Піаніст у своїй виконавській діяльності став не лише тим музикантом, який сприяв розвитку фортепіанної майстерності, демонструючи високий рівень гри. Він зміг зберегти традиції романтичного світосприйняття, і відобразити його у своїй професійній діяльності. Спілкування з С. Рахманіновим були свідченням їх творчої близькості та спільного стильового спрямування [7, 50-51]. Важливо, що після періоду найбільшої виконавської перерви В.Горовиць розширив свій репертуар. Якщо до того часу він виконував переважно твори композиторів-романтиків, то потім він почав включати опуси Д.Кабалевського, С. Прокоф'єва. Якщо звертався до творів романтиків, то прагнув виконувати ті, що сповнені глибоким емоційним переживанням, які попри зовнішню простоту були складними. «Якісні зміни відбулися і в романтичному репертуарі В. Горовиця. На зміну віртуозним шедеврам Ф. Ліста прийшли твори Ф. Шуберта і Р. Шумана. Ця важлива частина світовідчуття піаніста завжди впливала на його виконавські рішення. В зрілий період творчості для В. Горовиця було особливо важливо, щоб його оцінювали не як технічно бездоганного піаніста, а як чутливу людину, що глибоко переживає» [11, 210]. Все це свідчило про еволюцію виконавського стилю піаніста, його прагнення не слідувати сліпо за бажаннями публіки, а відкривати власне «я».

Аналізуючи вплив В.Горовиця на культуру XX століття, необхідно розглянути специфіку його виконавського підходу.

З роками виконання маестро ставало все більш несхожим не лише на інтерпретації інших піаністів, а й на попередні виконання самого музиканта. Під час студійних записів Горовиць грав одну і ту ж річ зовсім по-іншому. І це з інтервалом в декілька хвилин. Визначити, яке виконання досконаліше, було просто неможливо. Композитори, які спілкувались з піаністом особисто, дозволяли виконавцю правити свої музичні тексти.

Музикант настільки «вживався» у твір, що його інтерпретації ніколи не повторювалися, музика звучала по-новому кожен раз, фактично він творив її заново [2].

У пізніх інтерпретаціях, помітно більш глибоке проникнення в художню суть твору і менше захоплення зовнішнім музичним блиском.

Періодичні кризи творчості були обумовлені тим, що музикант завжди прагнув до досконалості музичної інтерпретації [2].

Його піанізм став своєрідним містком між вітчизняною культурою XIX століття та західною культурою XX століття. На початку своєї діяльності він опанував традиції російської та української виконавської практики.

Підводячи підсумок, можна стверджувати, що основи фортепіанного стилю В.С.Горовиця, закладені Київськими педагогами універсальність, художня досконалість, образно-стильова осмисленість і технічна бездоганність його піанізму, сформовані у класах Київського музичного

училища і Консерваторії, дають всі підстави вважати, київські роки великого піаніста, були важливим фундаментом в його творчій біографії [5].

Епізодично Горовиць займався викладанням, серед його учнів - відомі американські піаністи Байрон Джейніс (рід. В 1928 р) і Гарі Граффман.

Спадщина музиканта збереглося до наших днів у вигляді записів. Власне, значний внесок Горовиця у розвиток світового мистецтва загалом та становлення високого рівня піаністичної техніки оцінено. У 1995 році у Києві засава Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, він став платформою для розвитку фортепіанного виконавського мистецтва [10].

Наукова новизна полягає у висвітленні ролі Володимира Горовиця в якості репрезентанта вітчизняних традицій в європейському просторі ХХ століття та визначенні специфіки його індивідуального виконавського стилю.

Висновки. Творчість Володимира Горовиця вплинула на становлення музичної культури ХХ-ХХІ століття. Діяльність провідного вітчизняного піаніста утвердила високі стандарти, що висуваються перед виконавцями, як-то вміння створювати власну неповторну інтерпретацію твору. Його діяльність мала вплив не лише на українську культуру, а й на розвиток світової мистецької практики, адже вагома роль належала національно-представницькій функції творчості Горовиця. Його мистецькі здобутки стали основою для формування сучасного українського фортепіанного виконавства.

Література

1. Берг Р. Горовиць играв в цвете. Глобальный еврейский онлайн центр. URL: [jewish.ru https://jewish.ru/ru/people/culture/3064/](https://jewish.ru/ru/people/culture/3064/) (дата зверення: вересень 2018).
2. Горовиць Владимир // Электронная еврейская энциклопедия World ORT. URL: <https://eleven.co.il/jews-in-world/fine-art/11270/> (дата зверення: вересень 2018).
3. Зильберман Ю. Владимир Горовиц. Киевские годы. Киев [б.и.], 2005. 170 с.
4. Зильберман Ю. Володимир Горовиць в культурному середовищі Києва кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2004. 17 с.
5. Зильбельман Ю. Семь очерков о Владимире Горовице: Учебное пособ. Київ, 2001. 144 с.
6. Король королей пианистов // Обозреватель еврейский. Информационно-аналитическое издание еврейской конфедерации Украины. №10. 2013. URL: <http://jew-observer.com/imya/korol-korolej-pianistov/> (дата зверення: вересень 2018).
7. Куркова І.С. Володимир Горовиць як послідовник Сергія Рахманінова в інтерпретації третього фортепіанного концерту// Наукові записки ТНПУ. 2013. №2. С. 49-55.
8. Куркова І. С. Збіги у виконавському репертуарі С.В. Рахманінова та В.С. Горовиця як фактор трох біографій (на прикладі фортепіанних мініатюр Рахманінова) // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2014. – №3. URL: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznnavstvo/Must_14_3.pdf#page=180 (дата зверення: вересень 2018).
9. Поліщук Т. Володимир ГОРОВИЦЬ: «Я ніколи не граю однаково».URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/volodimir-gorovic-ya-nikoli-ne-grayu-odnakovo> (дата зверення: вересень 2018).
10. Про конкурс. URL: <http://www.horowitzv.org/ukr-home/about.html> (дата зверення: вересень 2018).
11. Сухленко І. Етапи еволюції исполнительского стиля В. Горовица // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2011. Вип. 33. С.203-213.
12. Чорнобай М. Ю. Національно-представницька функція фортепіанного виконавства в осередках української діаспори міжвоєнного періоду // Наукові записки ТНПУ. Серія: Мистецтвознавство. 2014. №1. С. 34-42.
13. Schonberg H. C. Horowitz: His Life and Music. Sydney : Simon & Schuster, 1992. 432 p.

References

1. Berg R. Horowitz played in color. Global Jewish online center. URL: [jewish.ru https://jewish.ru/ru/people/culture/3064/](https://jewish.ru/ru/people/culture/3064/) [in Russian].
2. Horowitz Vladimir // Electronic Jewish Encyclopedia World ORT. URL: <https://eleven.co.il/jews-in-world/fine-art/11270/> [in Russian].
3. Zilberman, Y. (2005). Vladimir Horowitz. Kiev years. Kiev [in Russian].
4. Zilberman, Y. (2004). Volodymyr Horowitz in the cultural environment of Kiev at the end of XIX - beginning of XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NMAU P.I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
5. Zilberman, Y. (2001) Seven essays on Vladimir Horowitz: Textbook. Kyiv [in Russian].
6. King of kings of pianists // Jewish Browser. Information and analytical edition of the Jewish confederation of Ukraine. №10. 2013. URL: <http://jew-observer.com/imya/korol-korolej-pianistov/> [in Russian].

7. Kurkova, I.C. (2013). Volodymyr Horowitz as Sergei Rachmaninov's successor in interpreting the third piano concerto. *Naukovi zapysky` TNPU. Seriya my`stecztvoznavstvo*, 2, 49-55 [in Ukrainian].
8. Kurkova, I. S. Zbigi at Vikonavskomu repertoire S.V. Rakhmaninova and V.S. Horowitz yak factor of tripartite biographies (on the butt of Rakhmanov's piano ministries) // *Science notes. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. URL: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznavstvo/Must_14_3.pdf#page=180 [in Ukrainian].
9. Polishchuk T. Volodymyr GOROVITS: "I never play alone". URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/volodimir-gorovic-ya-nikoli-ne-grayu-odnakovo> [in Ukrainian].
10. About the competition. URL: <http://www.horowitzv.org/ukr-home/about.html> [in Ukrainian].
11. Sukhlenko, I. (2011). Stages of evolution of the performing style V. Horowitz // *Problemy` vzayemodiyi my`stecztva, pedagogiky` ta teorii i prakty`ky` osvity`*, 33, 203-213 [in Ukrainian].
12. Chornobay, M. Yu. (2014). National-representative function of piano performance in the centers of the Ukrainian diaspora of the interwar period. *Naukovi zapysky` TNPU. Seriya: My`stecztvoznavstvo*, 1, 34-42 [in Ukrainian].
13. Schonberg, H. C. (1992). *Horowitz: His Life and Music*. Sydney : Simon & Schuster [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.02.2019 р.

УДК 7.037.3

Холодинська Світлана Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук
та історії України Державного вищого
навчального закладу «Приазовський державний
технічний університет»
ORCID 0000-0002-6746-135X
svetlanah01091970@gmail.com

ШЛЯХИ ПОЕТИЧНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ФУНДАТОРА УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕЛІ ФУТУРИЗМУ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

Мета роботи. Спираючись на публікації щодо поезії М. Семенка, дослідити та систематизувати приклади різко критичного ставлення літературної спільноти до творчості засновника української моделі футуризму та з позицій сучасного розуміння логіки культуротворення протягом ХХ століття оцінити їх об'єктивність. **Методологія** дослідження передбачає застосування такого основного принципу, як персоналізація – структурного елементу біографічного методу. У статті використані теоретичні тексти футуристів, приклади їх поетичних творів, мемуари та спогади. Усе це – сукупно – підсилює методологічні засади дослідження. **Наукова новизна** статті визначається реконструкцією полеміки, що мала місце у середовищі діячів української культури початку ХХ століття. **Висновки** : 1. Наголошено, що експерименти поетів-футуристів не були підтримані вітчизняною літературною елітою, тому становлення «української моделі футуризму» відбувалося в умовах гострої критики перших поетичних спроб М. Семенка з боку М. Євшана та М. Зерова. Відтворено поміркованість позиції В. Коряка, П. Филиповича, Я. Савченка, Д. Загула – впливових письменників та літературних критиків, – які – тією чи іншою мірою – виправдовували поетичні новації М. Семенка. 2. Серед наукових розвідок українських культурологів підтримано точку зору О. Решмеділової, котра, аналізуючи зв'язку «Євшан – Семенко», аргументує співпадання їх теоретичних поглядів. 3. Спростовано позицію українського літературознавця С. Павличко, яка звинувачувала М. Семенка у зраді «європейського шляху» та надмірному захопленні поезією російських футуристів. Аргументовано, що до російського футуризму український поет мав лише професійно-ремісничий інтерес, постійно нашаровуючи й творчо закріплюючи риси саме «української моделі футуризму».

Ключові слова: М. Семенко, «українська модель футуризму», футуристична поезія, художня творчість, авангард, футуризм.

Холодинская Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философских наук и истории Украины Государственного высшего учебного заведения «Приазовский государственный технический университет»

Пути поэтической самореализации основателя украинской модели футуризма Михайля Семенко

Цель работы. Опираясь на публикации, касающихся поэзии М. Семенко, исследовать и систематизировать примеры резко критического отношения литературной общественности к творчеству основателя украинской модели футуризма и с позиций современного понимания логики культурообразования в ХХ веке оценить их объективность. **Методология** исследования предполагает применение такого основного

7. Kurkova, I.C. (2013). Volodymyr Horowitz as Sergei Rachmaninov's successor in interpreting the third piano concerto. *Naukovi zapysky` TNPU. Seriya my`stecztvoznavstvo*, 2, 49-55 [in Ukrainian].
8. Kurkova, I. S. Zbigi at Vikonavskomu repertoire S.V. Rakhmaninova and V.S. Horowitz yak factor of tripartite biographies (on the butt of Rakhmanov's piano ministries) // *Science notes. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. URL: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznavstvo/Must_14_3.pdf#page=180 [in Ukrainian].
9. Polishchuk T. Volodymyr GOROVITS: "I never play alone". URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/volodimir-gorovic-ya-nikoli-ne-grayu-odnakovo> [in Ukrainian].
10. About the competition. URL: <http://www.horowitzv.org/ukr-home/about.html> [in Ukrainian].
11. Sukhlenko, I. (2011). Stages of evolution of the performing style V. Horowitz // *Problemy` vzayemodiyi my`stecztva, pedagogiky` ta teorii i prakty`ky` osvity`*, 33, 203-213 [in Ukrainian].
12. Chornobay, M. Yu. (2014). National-representative function of piano performance in the centers of the Ukrainian diaspora of the interwar period. *Naukovi zapysky` TNPU. Seriya: My`stecztvoznavstvo*, 1, 34-42 [in Ukrainian].
13. Schonberg, H. C. (1992). *Horowitz: His Life and Music*. Sydney : Simon & Schuster [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.02.2019 р.

УДК 7.037.3

Холодинська Світлана Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук
та історії України Державного вищого
навчального закладу «Приазовський державний
технічний університет»
ORCID 0000-0002-6746-135X
svetlanah01091970@gmail.com

ШЛЯХИ ПОЕТИЧНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ФУНДАТОРА УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕЛІ ФУТУРИЗМУ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

Мета роботи. Спираючись на публікації щодо поезії М. Семенка, дослідити та систематизувати приклади різко критичного ставлення літературної спільноти до творчості засновника української моделі футуризму та з позицій сучасного розуміння логіки культуротворення протягом ХХ століття оцінити їх об'єктивність. **Методологія** дослідження передбачає застосування такого основного принципу, як персоналізація – структурного елементу біографічного методу. У статті використані теоретичні тексти футуристів, приклади їх поетичних творів, мемуари та спогади. Усе це – сукупно – підсилює методологічні засади дослідження. **Наукова новизна** статті визначається реконструкцією полеміки, що мала місце у середовищі діячів української культури початку ХХ століття. **Висновки** : 1. Наголошено, що експерименти поетів-футуристів не були підтримані вітчизняною літературною елітою, тому становлення «української моделі футуризму» відбувалося в умовах гострої критики перших поетичних спроб М. Семенка з боку М. Євшана та М. Зерова. Відтворено поміркованість позиції В. Коряка, П. Филиповича, Я. Савченка, Д. Загула – впливових письменників та літературних критиків, – які – тією чи іншою мірою – виправдовували поетичні новації М. Семенка. 2. Серед наукових розвідок українських культурологів підтримано точку зору О. Решмеділової, котра, аналізуючи зв'язку «Євшан – Семенко», аргументує співпадання їх теоретичних поглядів. 3. Спростовано позицію українського літературознавця С. Павличко, яка звинувачувала М. Семенка у зраді «європейського шляху» та надмірному захопленні поезією російських футуристів. Аргументовано, що до російського футуризму український поет мав лише професійно-ремісничий інтерес, постійно нашаровуючи й творчо закріплюючи риси саме «української моделі футуризму».

Ключові слова: М. Семенко, «українська модель футуризму», футуристична поезія, художня творчість, авангард, футуризм.

Холодинская Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философских наук и истории Украины Государственного высшего учебного заведения «Приазовский государственный технический университет»

Пути поэтической самореализации основателя украинской модели футуризма Михайля Семенко

Цель работы. Опираясь на публикации, касающихся поэзии М. Семенко, исследовать и систематизировать примеры резко критического отношения литературной общественности к творчеству основателя украинской модели футуризма и с позиций современного понимания логики культурообразования в ХХ веке оценить их объективность. **Методология** исследования предполагает применение такого основного

принципа, как персонализация – структурного элемента биографического метода. В статье использованы теоретические тексты футуристов, примеры их поэтических произведений, мемуары и воспоминания. Все это – в совокупности – усилило методологические основы исследования. **Научная новизна** статьи определяется реконструкцией полемики, которая имела место в среде деятелей украинской культуры начала XX века. **Выводы:** 1. Отмечено, что эксперименты поэтов-футуристов не были поддержаны отечественной литературной элитой, поэтому становление «украинской модели футуризма» происходило в условиях острой критики первых поэтических попыток М. Семенко со стороны М. Евшана и Н. Зерова. Воспроизведена умеренность позиции В. Коряка, П. Филиповича, Я. Савченко, Д. Загула – влиятельных писателей и литературных критиков, – которые – в той или иной степени – оправдывали поэтические новации М. Семенко. 2. Среди научных исследований украинских культурологов поддержано точку зрения А. Решмедиловой, которая, анализируя связи «Евшан – Семенко», аргументирует совпадение их теоретических взглядов. 3. Опровергнута позиция украинского литературоведа С. Павлычко, которая обвиняла М. Семенко в измене «европейскому пути» и чрезмерном увлечении поэзией русских футуристов. Аргументировано, что к русскому футуризму украинский поэт имел только профессионально-ремесленный интерес, постоянно наслаивая и творчески закрепляя черты именно «украинской модели футуризма».

Ключевые слова: М. Семенко, «украинская модель футуризма», футуристическая поэзия, художественное творчество, авангард, футуризм.

Kholodynska Svitlana, Candidate of Philosophical Sciences, associate professor, associate professor of Philosophical Sciences and History of Ukraine Department, State Higher Education Establishment 'Pryazovsk State Technical University'

The ways of poetic self-realisation by Mikhal' Semen'ko, the founder of Ukrainian futurism model

The purpose of the article. To keep the track and systematize the examples of drastically critical attitude of literary community to the creative work of Ukrainian futurism model founder, basing on publications concerning M. Semen'ko's poetry, as well as estimate their objectivity, considering the current understanding of culture formation logics within the 20th century. **Methodology** of the study provides for the application of such main principles as personalization as a structural element of biographical method. The article includes theoretical futurists' texts, as well as examples of their poetry, memoirs and reminiscences. All above mentioned strengthened deeply methodological basis of the study. **The scientific novelty** of the study is defined with reconstruction of polemics occurred among the Ukrainian culture representatives at the beginning of the 20th century. **Conclusions.** 1. It is emphasized that poets-futurists' experiments were not supported by local literary elite, so 'Ukrainian futurism model' established under the terms of drastic criticism of the first M. Semen'ko's poetic challenges by M. Yevshan and M. Zerov. Soundness of V. Koryak's, P. Philipovich's, Ya. Savchenko's, D. Zagula's positions as profound writers and literary critics are reproduced, as they more or less justified M. Semen'ko's poetic innovations 2. Among scientific research of Ukrainian culture science scholars the O. Reshmedilova's view point is supported who, analyzing the link 'Yevshan-Semen'ko' emphasized the coincidence of their theoretical views. 3. The position of Ukrainian literary expert S. Pavlychko who blamed M. Semen'ko for the betrayal of 'European way' and overwhelmed affection by Russian futurists poetry is rejected. It is proved that the Ukrainian poet had just professional and craft interest to Russian futurism, while constantly enriching and creatively formed the features of the unique "Ukrainian futurism model".

Key words: M. Semen'ko, "Ukrainian futurism model", futuristic poetry, artistic creation, avant-garde, futurism.

Актуальність теми дослідження. Постать Михайля Семенка (1913–1937) – поета, прозаїка, драматурга та теоретика мистецтва, – котра останнім часом все активніше привертає увагу дослідників, цілком справедливо ототожнюється, передусім, із поетичною моделлю українського футуризму. Зрештою, поезія була найяскравіше репрезентована у творчості цього митця. Інтереси науковців, окрім, власне, аналізу спадщини М. Семенка, значною мірою, пов'язані з осмисленням його місця в українському культуротворчому процесі початку XX століття. Це, у свою чергу, актуалізувало ще одну проблему, а саме: ставлення сучасників поета – провідних представників вітчизняної культури – до його художніх пошуків як поета й авторських розвідок як теоретика мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наприкінці другого десятиліття XXI століття дослідницький простір, що охоплює історико-теоретичні проблеми українського авангардизму, достатньо широкий і, на нашу думку, досить переконливо задовольняє інтерес до такого специфічного феномену як «український футуризм». Зрозуміло, що автори більшості робіт, дотичних до футуризму, тією чи іншою мірою торкаються як постаті М. Семенка, так і його літературного оточення, в якому можна виокремити і його прихильників, і його критиків. Сьогодні, завдяки дослідженням А. Білої [1], С. Білоконя [2], В. Брюховецького [3], С. Жадана [5], О. Ільницького [8], Л. Левчук [10], Д. Наливайка [11], С. Павлычко [12], І. Сацика [14], Г. Черниш [20] ми маємо «реставровані образи» М. Семенка та інших представників літературного авангарду того часу.

Мета дослідження полягає у вивченні і систематизації прикладів різко критичного ставлення літературної спільноти до творчості М. Семенка та з позицій сучасного розуміння логіки культуротворення протягом ХХ століття оцінити їх об'єктивність.

Виклад основного матеріалу. На нашу думку, окреслити концептуальні орієнтири футуристичної поезії М. Семенка достатньо складно, особливо якщо відправною тезою щодо аналізу означеної проблеми висувати ідею теоретико-практичного паритету, притаманного його спадщині, оскільки цілісне відтворення «феномену Семенка», котрого літературознавці вважають «шаленим», «найжвавішим і найзагадковішим» учасником тогочасного культуротворчого процесу, без врахування теоретичних напрацювань відомого поета неможливо. Задля вирішення, сформульованого нами завдання, необхідно мати чітке уявлення про ту атмосферу, в якій зароджувалася «українська модель футуризму» і реалізувався творчий процес його засновника, адже, передусім, доводиться акцентувати увагу на «глобальній» критиці, що постійно лунала на адресу М. Семенка.

Так, наприклад, різко негативне ставлення до творчих експериментів футуристів найбільш виразно присутнє у статті Миколи Євшана (1889–1919) – літературознавця, перекладача та критика – «SUPREMA LEX (Слово про культуру українського слова)». Принагідно зазначимо, що і самому Євшану доцільно зауважити щодо стилістичних огріхів у назві статті (Слово..... про слова – С. Х.), проте нас, зрозуміло, передусім, цікавить той «критичний пафос», який спрямований на семенкові «поезії», оприлюднені протягом 1918 року.

Слід визнати, що М. Євшан демонструє небайдуже ставлення до ситуації, яка у перші десятиліття ХХ століття склалася на теренах української літератури, й цілком щиро захищає «українське слово» та «українську творчу думку»: «...жаль, що нема кому боронити української творчої думки, що найкращі артисти і майстри слова самотні, а голота плюгавить українське слово, торгує ним, мішає його з болотом і доконує над ним смертної операції» [4, 434]. Як стає зрозумілим з подальшого змісту статті, «голова» це і є футуристи, серед яких «виступить який-небудь ідіот і почне вам декламувати таку «поезу»:

вн с ті к
пі к к
нуп
льо лі льо п
ні с вн к
пі
льо вн ль ті
пі с к к
ну лі льо льо
тк

Така «поеза» називається новою творчістю, «дерзаннями». А її автор, неначе юродивий, зловив тебе за полу, говорить тобі про «своє мистецтво», плює тобі слиною в очі і тягне від «заялених мистецьких ідей» [4, 434–435].

Як відомо, «поеза», повністю процитована М. Євшаном, має назву «В степу», написана у 1914 році, включена до збірки «Дерзання», а її автором є М. Семенко. Навряд чи знайдеться сьогодні людина, яка стане захищати поезію такого плану, але, водночас, сам факт її написання – подібний досвід присутній у спадщині й інших поетів футуристичного спрямування – є, з одного боку, епатажем, а з іншого, – прикладом «футуристичного радикалізму», який проголошував право експериментувати не тільки зі словом, а й з абеткою чи з фонетикою, примушуючи набір звуків «передати» безкрайність та уявну порожність степу. Чи мав право М. Семенко на такий експеримент? На нашу думку, мав. Мав ще й тому, що поряд з прикладами «футуристичного радикалізму» у збірці «Дерзання» є справді талановиті «поези», які стимулюють ставитися до українського поетичного футуризму із значно більшою повагою, ніж це продемонстрував М. Євшан.

Перед тим, як продовжити реконструкцію критичного ставлення частини української інтелігенції до перших семенкових спроб створення футуристичної поезії, слід підкреслити, що між позиціями Євшана і Семенка було чимало спільного, яке в умовах тогочасного емоційного напруження вони не побачили. Аргументи задля такого висновку надає стаття українського культуролога О. Решмеділової, котра досить прискіпливо відтворила ставлення Євшана як до мистецтвознавчих питань, так і до низки проблем, пов'язаних з художньою творчістю.

Якщо виокремити зони перетину «Євшан – Семенко», то слід визнати, що обидва із щирим інтересом стежили за розвитком європейської філософії та естетики, аж ніяк не заперечуючи

потенціалу ідей Ф. Ніцше чи З. Фрейда, водночас підкреслюючи помилковість – в умовах початку ХХ століття – орієнтації української культури на народницькі традиції. І Євшан, і Семенко наголошували на значенні індивідуального фактору в художній творчості. Підсумовуючи позицію М. Євшана щодо «особистості творця», О. Решмеділова, зокрема, зазначає: «З точки зору філософської антропології особистість творця, його мотиваційна система (не завжди очевидна й тривіальна), особистісні вади – зумовлюють індивідуальне забарвлення будь-якого творчого процесу» [13, 137].

Сповідуючи творчість як вияв індивідуальних здібностей людини, подекуди наголошуючи на значенні позасвідомих чинників у творчому процесі, Євшан не оминав увагою і соціально-ідеологічну сутність мистецтва, хоча його позиція була більш поміркованою й, так би мовити, спокійною порівняно з «соціальною пафосністю» Семенка. Вочевидь, теоретичні орієнтації цих двох яскравих особистостей помітно розходилися в загальній оцінці процесу творчості, наслідком якого є твір мистецтва, оскільки для Євшана, як підкреслює О. Решмеділова, мистецтво це «особливий поетичний світ, «містична потреба душі», «таємничий наказ» [13, 137]. Що ж стосується позиції Семенка, то він оцінював мистецтво як дієвий засіб перебудови світу та створення нового соціально-культурного простору. Можна припустити, що за інших історичних умов між Євшаном і Семенко відбулася б всього лише плідна теоретична дискусія. Наразі, в умовах середини 10-х років минулого століття поетична збірка Семенка перетворилася на «ворожий» об'єкт і зазнала ніщивної критики.

Не прийняв поезії молодого Семенка і лідер «неокласиків» Микола Зеров (1890–1937), який критикував збірку «PRELUDE», скоріше, у вузько професійному аспекті, ніж в естетичному чи соціально-політичному. Так, М. Зеров означив книжку Семенка як «ніяку», як таку, що «...не викликає ні признання, ні гострого осуду». Адже про неї «нічого не можна сказати ні гарного, ні поганого» [6, 438]. Прочитавши семенкові рядки «...і почув я сум таємний // у душі моїй нудній», М. Зеров досить скептично зауважує: «...ми бачимо щире і цінне признання, якому не можна одмовити в правдивому погляді на річ. Так, поетична душа автора – нудна і безбарвна, душа не творця, а совісного учня, що так уперто і безплідно – повторює «зады» [6, 438]. Написавши «зады» російською мовою, Зеров – тим не менш – посилається на «не-російські» першоджерела, які начеб-то наслідуює Семенко, а згадує конкретні твори Олеся та Старицького.

Зрештою, на думку Зерова, поезії Семенка це лише ремінісценції творів інших авторів. Жорсткий осуд отримує фактично усе, що запропонував читачам Семенко: і ритм, і рими, і мова. Стосовно ж інших «структурних елементів» семенкових творів, критик висловився ще категоричніше: «Елементарність змісту і форми вражаюча зворушуючи навіть» [6, 439]. Заключним «акордом» короткої рецензії М. Зерова на збірку «PRELUDE» є дещо глузливе «побажання авторові на прощання, щоб він розлучився ще з одною мрією юнацькою – бути поетом, і, давши обітницю мовчання, спокутував свій літературний гріх» [6, 439].

М. Зеров не змінив свого ставлення до поезії М. Семенка і у 1918 році, коли виступив з оглядовою статтею щодо тенденцій розвитку «українського письменства», хоча загальний тон його висловлювань став дещо коректнішим. «Неокласик» навіть визнав, що у віршах, розкритикованих ним у 1914 році, «була там якась дрібка мелодійності, траплялись подекуди інтересні, по 6 і 9 рядків строфи» [7, 440]. Наразі, критичний настрій в позиції М. Зерова все ж перемагає. Він дещо іронічно називає засновника українського футуризму «адептом поезії будучого» і вважає, що в плеяді молодих поетів Семенко «найбільш претензійний, хоча й не найталановитіший» [7, 440]. Зеров, з одного боку, визнає, що у збірках, оприлюднених після 1914 року, поет «став значно сміливішим, франтовнішим, набув собі «душу пілота», а з іншого, – просто керується бажанням «дати українську паралель тому, що з'явилося у сусідньому – російському – письменстві» [7, 441].

Ми виокремили позицію М. Зерова як таку, що є прикладом критики за професійні прорахунки Семенка, а не за його естетичну чи політичну точки зору. Проте ця критика, – окрім законного права Зерова оцінювати професійний рівень оприлюднених віршів, – може спрямовуватися й позапрофесійними мотивами. Відомо, що лідер «неокласиків» був прихильником сонетної форми, яку Семенко заперечував. Пізніше, – в літературних дискусіях 1925–1928 років – Зеров стане на бік М. Хвильового, а не Семенка. Викликає певне здивування і той факт, що «неокласик» критикує засновника футуризму за традиціоналізм, за повторення шляху, вже начеб-то пройденого поезією. Оскільки збірка «PRELUDE» вийшла друком у 1913 році, а, власне, футуристом Семенко став від 1914 року, то віддамо поету належне, адже за рік він зробив карколомний стрибок від традиціоналіста до авангардиста.

Намагаючись в умовах перших десятиліть ХХІ століття бути об'єктивними у відтворенні тих колізій, якими жила українська творча інтелігенція сто років тому, ми аж ніяк не сповідуємо шлях «обілення» Семенка за рахунок «очернення» його критиків, у даному разі Зерова, творчо-теоретична

доля котрого виявиться не менш трагічною, ніж у засновника українського футуризму. Водночас, історико-культурні та естетико-художні орієнтири цих двох непересічних особистостей наснажували упередженість як у ставленні до творчості, так і до теоретичних орієнтацій один одного. Згодом, за ущільнену критику збірки «PRELUDE» М. Семенко повністю «розрахується» з М. Зеровим у статті «Що таке деструкція?» (1922).

Соціально-політичний аспект критики М. Семенка базувався на відвертому неприйнятті його захоплення російським футуризмом, що тлумачилося колегами поета як «українофільська московщина». Як зазначає у своїй монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» С. Павличко, «анти-європейськість» українського футуризму, передусім, в особі М. Семенка, дедалі стає все помітнішою, а відтак «поступово напрям, який починався як європейська течія, споріднена з італійським футуризмом і ним наснажена, який у 1922 році публікував роз'яснення своїх мистецьких позицій англійською, французькою та німецькою мовами, в другій половині 20-х рішуче стане на анти-європейські позиції. У 1927 році авангардисти будуть підкреслювати, що «червоний ренесанс» іде не з Заходу, а зі Сходу» [12, 190].

Тези, означені С. Павличко, потребують певного пояснення: по-перше, дослідниця використовує поняття «авангард» та «футуризм» як тотожні, з чим ані ми, ані інші українські дослідники не погоджуються, вважаючи «авангард» значно ширшим, ніж «футуризм» як у формально-логічному, так і в змістовному аспектах. Наше ставлення до процесів, що відбувалися в українській культурі на початку минулого століття, «будується» на підґрунті аналізу футуризму як складової частини досить потужного авангардистського руху.

Важко погодитися і з обвинуваченнями М. Семенка у певній зраді «Заходу» й спрямування руху на «Схід». У попередніх наших статтях «Українська модель футуризму: стан сучасних досліджень» (2015) та «Футуризм у контексті авангардного руху: від італійського досвіду до українських інваріацій» (2015) ми намагалися показати, що М. Семенко, починаючи від 1914 року «будував» саме «українську модель футуризму», уникаючи – скористаємося висловом С. Павличко, – і «Заходу», і «Сходу». Наскільки це йому вдалося, це вже інша проблема, але, враховуючи його контакти з європейськими митцями, теза про «анти-європейськість» поета видається нам вкрай несправедливою.

Питання «європейськості», на думку С. Павличко, виступає й однією з причин поглиблення конфлікту між Семенком та Хвильовим, оскільки останній відстоював відверто «проєвропейську» позицію. С. Павличко акцентує увагу на журналі «Нова генерація», сторінки якого були надані прихильникам семенкової точки зору, та на трансформації світоставлення самого Семенка: від витонченості та елітарності до антиелітаризму. У процесі критики позиції М. Семенка, поступово достатньо чітко виявляється і позиція самої Павличко – пристрасної прихильниці українського модернізму. Саме захищаючи його у публікаціях кінця 90-х років минулого століття, вона дозволяє собі такі характеристики, які повинні знищити, чи, принаймні, затаврувати як Семенка, так і авангардистів у цілому: «Псевдосучасність, антиінтелектуалізм, антифілософізм, антиіндивідуалізм, антиелітаризм, антипсихологізм, нарешті, апологія насильства, характерні для українського авангарду часів журналу «Мистецтво», до кінця 20-х років увиразняться й досить ясно окреслять його як принципово антимодерністичне явище» [12, 190].

Процитовані тези С. Павличко аж ніяк не можна назвати об'єктивними, хоча вона – як і кожний сучасний дослідник – має право на власну точку зору. Вражає інше, а саме, та пристрасність, з якою авангардисти переслідуються і сьогодні. На нашу думку, реконструюючи ситуацію, що склалася в українському культурному просторі на початку минулого століття, немає жодного сенсу приєднуватися хоча і до емоційних, але вкрай упереджених звинувачень С. Павличко.

Навряд чи можна повністю пристати і до тез статті Павла Филиповича (1891–1937) – поета, літературознавця, учасника керівного складу низки творчих організацій 20–30-х років, який – як і М. Зеров – належав до руху «неокласиків». Основний пафос його статті [Про Михайля Семенка] – (саме у такому вигляді вона написана П. Филиповичем – С. Х.) полягає у тому, аби довести наслідувальний характер поезії засновника українського футуризму. На думку П. Филиповича, більшість «поезій» із семенкової збірки «Г'єро задається» (1918) написані під впливом росіян, які «утворили «культ слова як такого». Між іншим, деякі з них дійшли до повної нісенітності, як, наприклад, Кручених, що написав «славетні» вірші – «Дил бур шир» [19, 446].

П. Филипович намагається оцінити російський футуризм якомога об'єктивніше, визнаючи, що у ньому поряд із «прикрим і смішним» було чимало талановитого. На думку П. Филиповича, найбільш «талановитими» стали «Ігор Северянін, (який одначе зв'язаний з футуризмом лише з зовнішнього боку), В. Хлебніков і В. Маяковський» [19, 447]. Важливо, що П. Филипович не лише

фіксує прізвиська російських футуристів, творчість яких вплинула на «поезії» Семенка, а й надає їм як творчі, так і політичні характеристики. Таким чином, його стаття значно розширює обрії сучасного дослідника, дозволяє виразніше уявити тогочасну творчу ситуацію, критерії оцінок, рівень «сприймання» чи «не-сприймання» тих або інших експериментів на теренах як змісту, так і форми футуризму – «мистецтва майбутнього».

Що ж стосується характеристик, які П. Филипович надав російським поетам, то вони такі: «...перший з них (І. Северянін – С. Х.) після «Громокипящего кубка» ішов дуже швидко до занепаду, твори другого (В. Хлебніков – С. Х.) – самого оригінального – мало зрозумілі для широкої публіки, третій (В. Маяковський – С. Х.) – тепер стоїть близько до ватажків «Советской России» і через це накликає ще більшу догану, ніж раніш. Але у всіх цих поетів, зовсім неоднакових, є чому повчитися сучасникові, коли він бажає зробити нові кроки не тільки в поетичній техніці...» [19, 447].

Слід визнати, що П. Филипович не глузує з Семенка, не ображає його, як це робили інші критики, а намагається «підкріпити» власну позицію порівняльним аналізом як написаних віршів Северяніна та Семенка, так і техніки їх «віршобудування»: «Семенко читав Северяніна. Коли той «задався»: «...я повсеместно оэкранен», то і П'єро не відстає:

Я обезсмертвися дочасно» [19, 448].

Спеціальні абзаци у статті [Про Михайля Семенка] присвячені аналізу й критиці принципу словобудування, яким захоплювалися практично всі російські футуристи. П. Филипович негативно оцінює цю практику і у І. Северяніна, і у М. Семенка. Він, зокрема, зазначає, що деякі семенкові «нові дієслова» слід оцінити як невдалі. Серед слів, на які спрямована критика, є низка дійсно «невдалих»: аллеютись, розмeтeрлiнчитись, омагазинити, iнтернaцiональтестeп та iн.. На думку П. Филиповича, «Северянін учинив багато шкоди російській мові, засмітивши її словами чужоземними, особливо французькими, а також словами-термінами. Те ж робить щодо української мови Семенко. Але він відчуває недостачу словесного майстерства:

Слів, слів не хватає у мене» [19, 448].

П. Филипович досить прискіпливо «анатомує» вірші із збірки «П'єро задається» і констатує, що Семенко не вдається так плідно «будувати» слова, як це робив В. Хлебніков – філолог за фахом, що поезії українського футуриста бракує «мелодійності, що так відзначає твори Северяніна, і тої яскравої образності, на яку такий багатий Маяковський» [19, 448].

М. Семенко та П. Филипович фактично одноліткі, але за висновками критика вбачається і краща обізнаність щодо тогочасних літературних процесів, і освіченість, якої бракує Семенку, (П. Филипович – окрім гімназії – закінчив Колегію Павла Галагана, протягом 1910–1915 років навчався на історико-філологічному факультеті Київського університету Святого Володимира та паралельно отримав освіту з правознавства – С. Х.) і справжня зацікавленість майбутнім молодого поета, котрий прожив трохи більше чверті століття, а поезією займається менше десяти років. Оскільки переважна більшість молодих поетів на початку свого творчого шляху тією чи іншою мірою знаходяться під чийось впливом, Семенко лише продовжує традицію, що існує, шукаючи власний шлях. А те, що ці пошуки йшли у вірному напрямку, змушений визнати і П. Филипович, який вибирає з поезій Семенка досить цікаві зразки, котрими «перемішує» теоретичний текст своєї статті. Наведемо хоча б один приклад:

«...шукаю квінтесенцію модерного життя.

Схопить момент переходу, схопить момент історії,

щоб перекинути міст в епоху аеро,

прозрїть у світ де снi прекраснохорі

Чурляніса і Врубеля, Сезана і Гуро» [16, 33].

Нам важко погодитися, що означені рядки не мають «власного обличчя», а є лише наслідуванням чи копіюванням російських футуристів. Вони, скоріше, є логіко-поетичним відбиттям атмосфери часу: Семенко наслідує час, до якого належить, і досить чітко окреслює власні мистецькі уподобання – Чюрльоніс, Врубель, Сезанн, Гуро, які – припустити таку думку цілком доречно – свідомо відокремлені ним від смаків Маяковського чи Северяніна.

На нашу думку, серед критичних статей, що супроводжують початок футуристичної творчості Семенка, стаття П. Филиповича виглядає значно об'єктивнішою, ніж інші. Чимало його претензій до поета ґрунтуються на неприйнятті футуризму як такого, на переконанні, що у 1919 році вже спостерігається занепад цього мистецького напрямку. Як представнику руху «неокласиків», П. Филиповичу важко прийняти футуризм, який вбачається йому «механічною «культурою». Окрім збірки «П'єро задається», критик побіжно торкнувся ще двох поем Семенка, оприлюднених протягом одного року, а саме: «Дві поезофільми» (1919) та «Гов. Сонце». (Ревфутпоема)» (1919). Стосовно

віршів, поміщених у ці збірки, П. Филипович висловлюється більш, так би мовити, спокійно, визнаючи в них «ознаки сучасності», здатність Семенка «одгукнутися на свавільний біг подій», «ліризм», «досить гарні» місця, доречна «іронія». Зрештою, критик починає «говорити» з поетом у більш терпимому та поважному тоні.

Досить чітко зафіксував особистість Семенка як приклад внутрішньої боротьби між поетом і теоретиком один з провідників «Літературно-критичного альманаху» Яків Савченко (1890–1937) – поет, письменник, літературний критик, який, активно дискутуючи з поетом з багатьох питань, тим не менш, здійснював спроби щодо його підтримки та своєрідної «реабілітації». І хоча Савченко не побачив справжньої сутності і самого Семенка, і його манери існування у культурному просторі, він вважав, що Семенко – можливо дещо сумбурно, – але «вибудовував теоретико-практичний паритет між власною творчістю та власною теоретичною програмою. На думку Савченка, сам Семенко сприймав себе як своєрідну «цілісність», здатну «згармонізувати» ці два аспекти своєї людської сутності.

Позитивно оцінюючи ставлення Я. Савченка до творчості молодого Семенка, віддаючи йому належне за підтримку футуристичних експериментів поета, все ж зауважимо, що він був неправий, не відчувши потужного особистісного начала у віршах Семенка, оприлюднених протягом 1918 року – року, коли Я. Савченко написав свою статтю. Вважаємо навести кілька прикладів, подаючи їх у хронологічному порядку, оскільки М. Семенко не тільки позначив рік, а й місяць та день їх написання [17, 51, 62]:

«Нервує чорне з білим вабить остання сторінка впала на темний килим тепла жінка» (22. IV.1918)	«Столики білі. Білі столики, білі. Панно, ви взагалі ухोďte. Мчуть повз вікна – чуть – автомобілі. У мене гірко в роті» (11.V.1918)
---	--

І, нарешті, процитуємо повністю вісім рядків, на нашу думку, показово особистісного вірша «Поет» :

На розі стояв він самотно-колосоно,
кутав шию в синє кашне.
Дивився на женщин і мовчав голосно:
«Ти мені подобаєшся, візьми мене».

Вечір всміхався лихтарно-ніяково,
мінилися недосягаємо опромінені сліди.
І твердив на розі поет маніяково:
«Я – сміливий і молодий» (17.VI.1918) [17, 95].

Приклади семенкової поезії, що була представлена читачеві протягом трьох місяців 1918 року, засвідчують, з одного боку, про неабиякий таланти молодого митця, а з іншого, – виявляють творчо-пошуковий характер його віршів. Зрештою, наведені нами рядки не є футуристичною поезією у, так би мовити, чистому вигляді, проте певні «моделі футуризму» – за висловом Я. Савченка – в цих віршах присутні. Так, М. Семенко «експлуатує» повтори «білого», вживаючи це означення кольору тричі в одному рядку. Образність вірша «будується» на поєднанні того, що, на перший погляд, не поєднується (брутальне звернення до жінки, автомобіль та біль у горлі), вимоги традиційної поезії «руйнують» мовні з'єднання «лихтарно-ніяково» та «самотно-колосоно».

На нашу думку, найбільш гострі критики поезії раннього Семенка не побачили усього творчого розмаїття його поетичних пошуків, а оцінювали – створене ним – за принципом «загалом». У цьому контексті Я. Савченко виявився найбільш професійним поціновувачем віршів Семенка, коли спробував провести бодай якусь градацію у тому – дійсно самотньому й авторському, – що було напрацьоване поетом протягом 1914–1918 років.

На боці Семенка опинився і Дмитро Загул (1890–1944) – поет, літературний критик, літературознавець і перекладач, який – після низки публікацій у газеті «Нова Буковина» – увійшов до української літератури збіркою віршів «Мережка» (1913). Протягом свого творчого життя Д. Загул користувався низкою псевдонімів і власні враження від творів Семенка оприлюднив під прізвиськом Б. Тиверець у статті «Сучасна українська лірика» (1919). Як і П. Филипович, він визнає певний вплив російських футуристів на творчість Семенка, проте – водночас – віддає належне сміливості молодого поета щодо «відкидання правильного метриму, розхитування ритму і вироблення своєрідного вірша». Д. Загул (Б. Тиверець) не лише назвав Семенка «справжнім поетом», а й атрибутував його як «поета міста». На думку Загула (Б. Тиверця), яку він «підкріплює» віршами Семенка, «співець міста мусить співати на його лад. Але пісні його все-таки мусять бути піснями. Поезія мусить бути в усьому» [18]:

«Сонце нечутними набоями
стискує – раниць –
пестить ніжними болями
кольорові майдани –

іскрить на зеленому листі
в грудях міліонами гуків
і капають блиски огнисті,
і простягають руки» [15, 188].

З погляду сучасного дослідника не можна оминати увагою і невелику – неповні чотири сторінки, – але емоційну й «позитивно пафосну» публікацію Володимира Коряка (1889–1937) – літературознавця, критика і педагога, котрий був одним із фундаторів Харківського університету. Стаття «Тарарам (Вражіння)», оприлюднена у журналі «Мистецтво» (1919, № 2), відтворює Коряка-критика, так би мовити, зразка 1919 року, оскільки пізніше він відійшов від підтримки творчості поетів-експериментаторів і став «рупором радянської влади», офіційним партійним дописувачем. В. Коряк брав участь у цькуванні М. Хвильового, відстоюючи ортодоксальну позицію, що все ж не врятувало його самого: він був репресований і розстріляний.

У 1919 році В. Коряк знаходиться серед тих, хто відстоює й позитивно оцінює поезію та поетів за їх здатність «відкривати душу» іншим, ведучи до «якихось нових висот». На нашу думку, буде доречним, зберігаючи стиль і орфографію В. Коряка, повністю процитувати окремі фрагменти його статті, які яскраво відбивають специфіку полеміки, серцевиною якої виявилися вірші Семенка:

«Але ось в українській поезії зчинився
тарарам.

І вчинив його – Михайль Семенко.

Чому, по-перше, Михайль, а не Михайло? І взагалі –
навіщо? Цебто з точки погляду...

Нну – з кожної точки погляду...

Яка не заперечує здоровий глузд.

І користь:

...громадянству.

І чому іменно Семенко? А не хтось інший. Чому всі такі розумні. Розважні. Солідні.
Так шануються о свою кар'єру. Так бояться себе скомпрометувати... А він – як дитина. Хлопчик.

Кривляка.

Задавака» [176, 443].

Водночас, В. Коряк підкреслює, що Семенко «...не простий. Кручений. З проблемами. З теоріями», і, на думку критика, знаходиться «на межі двох до – теперішніх стихій.

Отут – поезія.

Отут – життя» [9, 443].

Треба віддати належне В. Коряку, котрий визнав, принаймні, кілька принципово важливих речей, а саме: 1. Хто – хлопчик, філософ чи божевільний – міг би «на посміховище», «на ганьбу» прийти і покласти свою душу «на розі вулиці»? 2. Хто «під улюлюкання», під гасла про «поезію розкладу. Неврастенії. Занепаду» буде публічно відстоювати своє право називатися футуристом? 3. Хто здатний визначити, «що дорожче...40000 пролетарських поетів чи один поет пролетаріату»? Слід зазначити, що усі, заявлені В. Коряком аспекти, засвідчують не лише підтримку Семенка, а й перетворюють його на «героя свого часу», який – це також позиція В. Коряка – зливається із своїм народом, адже критик вважає, що «теперішній Семенко – це Ви» [9, 445].

На превеликий жаль, уся спадщина Семенка – і практична, і теоретична – була на кілька десятиліть вилучена з логіки розвитку української гуманістики, не посівши в ній відповідного місця.

Наукова новизна статті визначається реконструкцією полеміки, що мала місце в середовищі діячів української культури початку ХХ століття, зокрема, між М. Зеровим та М. Семенком і залучення до аналізу позиції низки провідних тогочасних літературних критиків, що дозволило представити гоніння на молодого Семенка не лише як цілеспрямоване цькування футуристів, а й як наявність глибоких протиріч у середині української літературної спільноти.

Підсумовуючи матеріал статті, доцільно зробити такі висновки:

1. Засвідчено, що експерименти поетів-футуристів не були підтримані вітчизняною літературною елітою, тому становлення «української моделі футуризму» відбувалося в умовах гострої, подекуди, ніщивної критики перших поетичних спроб М. Семенка з боку М. Євшана та

М. Зерова, котрі не сприйняли новаторських пошуків молодого митця. Водночас, низка впливових письменників і літературних критиків – В. Коряк, П. Филипович, Я. Савченко, Д. Загул – тією чи іншою мірою виправдовували поетичні новації М. Семенка, вбачаючи в них дієвий засіб боротьби проти традиційної «селянсько-народницької» української культури, зразки якої були представлені практично в усіх видах мистецтва.

2. Залучено до аналізу ситуації, що склалася в українській літературі від 1914 року, дослідження сучасних культурологів, які вважають, що за інших історичних умов стосунки, наприклад, між Семенком і Євшаном носили б зовсім інший характер, оскільки їх теоретичні погляди, передусім, у розумінні проблем, пов'язаних із процесом створення художніх творів багато у чому співпадали.

3. Спростовано позицію українського літературознавця С. Павличко, яка звинувачувала М. Семенка у зраді «європейського шляху» та надмірному захопленні поезією російських футуристів. Аргументовано, що до російського футуризму український поет мав лише професійно-ремісничий інтерес, постійно нашаровуючи й творчо закріплюючи риси саме «української моделі футуризму».

Практичне значення матеріалу статті полягає у розширенні дослідницької площини процесів культуротворення на початку минулого століття. Проблеми, підняті у цієї статті, здатні поглибити виклад конкретних тем у курсах історії та теорії культури, культурології, естетики, літературознавства та мистецтвознавства.

Література

1. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
2. Білокінь С. І. Закоханий у вроду слів. М. Зеров – доля і книги. Київ : Час, 1990. 56 с.
3. Брюховецький В. С. Микола Зеров : Літературно-критичний нарис. Київ : Рад. письменник, 1990. 309 с.
4. Євшан М. SUPREMA LEX (Слово про культуру українського слова) (фрагмент) // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 433–437.
5. Жадан С. В. Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка : авторефер. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2000. 19 с.
6. Зеров М. Семенко. PRELUDE // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 438–439.
7. Зеров М. Українське письменство в 1918 році (фрагмент) // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 440–441.
8. Ільницький, О. Українська авангардна поезія : повернення до читача // Українська авангардна поезія (1910–1930-ті роки) : Антологія / упор. О. Коцарев, Ю. Стахівська. Київ : Смолоскип, 2014. 816 с.
9. Коряк В. Тарарам (Вражіння) // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 442–445.
10. Левчук Л. Футуризм : історія, теорія, мистецька практика / Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах : зб. наук. пр. К.: видавн. центр КНЛУ, 2009. Вип. 24. С. 3–9.
11. Наливайко Д. С. Українські неокласики і класицизм // Наукові записки «НаУКМА». Т. 4. Філологія. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 1998. С. 3–17.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
13. Решмеділова О. М. Український літературний модерн як нове розуміння творчого процесу // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2008. Вип. 21. С. 134–141.
14. Сацик І. К. Естетична концепція Миколи Зерова в контексті культуротворчого процесу в Україні : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2008. 18 с.
15. Семенко М. Весна. Поезофільм. 1919 // Повна збірка творів : в 4 т. / упоряд. Я. Цимбал. Київ : Темпора, 2017. Т. 3 : Тов. Сонце. С. 171–192.
16. Семенко М. Повна збірка творів : в 4 т. Т. 1. Арії трьох П'єро / упоряд. Я. Цимбал. Київ : Темпора, 2017. 256 с.
17. Семенко М. Повна збірка творів : в 4 т. Т. 3. Тов. Сонце / упоряд. Я. Цимбал. Київ : Темпора, 2017. 256 с.
18. Тиверець Б. Сучасна українська лірика (фрагмент) // Вибрані твори / М. Семенко. Київ, 2010. С. 466–468.
19. Филипович П. [Про Михайля Семенка] // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 446–453.
20. Черниш Г. Український футуризм і довкола нього // Двадцять років : літературні дискусії, полеміки : літературно-критичні статті / упоряд. В. Г. Дончик. Київ : Дніпро, 1991. С. 90–123.

References

1. Bila, A. (2006). Ukrainian literary avant-garde : searches, style movements. Kyiv : Smoloskyp, 464 p. [in Ukrainian]
2. Bilokin', S. (1990). Falling in love with the word beauty. M. Zerov – fate and books. Kyiv :Time, 56 p. [in Ukrainian]
3. Bryukhovetskiy, V. (1990). Mykola Zerov : Literary and critical essay. Kyiv : Russian writer, 309 p. [in Ukrainian].
4. Yevshan, M. (2010). SUPREMA LEX (A word on Ukrainian word culture). In : M. Semen'ko. Selected works, pp. 433–437. Kyiv : Smoloskyp. [in Ukrainian].
5. Zhadan, S. (2000). Philosophical and aesthetics problem of Mihal' Semen'ko. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate in Philology : 10.01.01 Kharkiv, 19 p. [in Ukrainian].
6. Zerov, M. (2010). Semen'ko. PRELUDE. In : M. Semen'ko. Selected works. pp. 438–439. Kyiv : Smoloskyp. [in Ukrainian].
7. Zerov, M. (2010). Ukrainian writers in 1918 (abstract). In : M. Semen'ko. Selected works, pp. 440–441. Kyiv : Smoloskyp. [in Ukrainian].
8. Il'nitskiy, O. (2014). Ukrainian avant-garde poetry : returning to a reader. In : Ukrainian avant-garde poetry (the 1910s–1930s). Antology. O. Kotsarev etc. (Eds.), 816 p. Kyiv : Smoloskyp. [in Ukrainian].
9. Koryak, V. (2010). Tararam (Impressions). In : M. Semen'ko. Selected works, pp. 442–445. Kyiv : Smoloskyp. [in Ukrainian].
10. Levchuk, L.(2009). Futurism : history, theory, creative practice. Relevant philosophical and culturological problems of modernity. (Vol. 24), (pp. 3–9). [in Ukrainian].
11. Nalyvaiko, D. (1998). Ukrainian neo-classicists and classicism. Kyiv Mohyla Academy Academic writings. (Vol. 4 Philology), (pp. 3–17). Kyiv : Publishing House 'Kyiv Mohyla Academy'. [in Ukrainian].
12. Pavlychko, S. (1999). Discourse of modernism in Ukrainian literature. Kyiv : Lybid', 447 p. [in Ukrainian].
13. Reshmedilova, O. M. (2008). Ukrainian literary modern as a new understanding of artistic process. Current philosophical and culturological problems, 21, 131–141. Kyiv : Publishing centre KNLU. [in Ukrainian].
14. Satsik, I. (2008). Aesthetics conception of Mykola Zerov within the context of cultural formation process in Ukraine. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate in Philosophy : 09.00.08 Kyiv, 18 p. [in Ukrainian].
15. Semen'ko, M. (2017). Spring. Poetic film 1919. In : M. Semen'ko. Complete works, (Vol. 3(4)), (pp. 171–192). Ya. Tsymbal (Eds.). Kyiv : Tempora. [in Ukrainian].
16. Semen'ko, M. (2017). Complete works, (Vol. 1(4)), Ya. Tsymbal (Eds.). 256 p. Kyiv : Tempora. [in Ukrainian].
17. Semen'ko, M. (2017). Complete works, (Vol. 3(4)), Ya. Tsymbal (Eds.). 256 p. Kyiv : Tempora. [in Ukrainian].
18. Tivirets, B. (2010). Contemporary Ukrainian lyrics (abstract). In : M. Semen'ko. Selected works, pp. 466–468. Kyiv : Tempora. [in Ukrainian].
19. Philipovich, P. On Mihal' Semen'ko. In : M. Semen'ko. Selected works, pp. 446–453. Kyiv : Tempora. [in Ukrainian].
20. Chernysh, Gh. (1991). Ukrainian futurism and around it. In : The 1920s. Literary discussions, polemics : literary and critical articles. V. Donchik (Eds.), pp. 90–123. Kyiv : Dnipro. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.11.2018 р.

УДК 008:379

Шевченко Наталія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-0645-8648
nataliya-ametist@ukr.net

АКТУАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЯК РЕСУРС МОДЕРНІЗАЦІЇ ТА РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ

Мета статті: характеристика чинників впливу культурної спадщини на розвиток туристичних дестинацій окремих регіонів. **Методологія** дослідження базується на структурно - функціональному підході із застосуванням принципів соціокультурного і системного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше здійснено комплексний аналіз сучасної літератури з досліджуваної тематики, який засвідчив про значний потенціал культурної спадщини з позицій її залучення до туристичного використання та створення нових об'єктів туристичних маршрутів і необхідність визначення напрямів потенційного позиціонування окремих туристичних центрів та заходів щодо підтримки туристичних дестинацій регіонів України засобами культурної спадщини. **Висновки:** встановлено, що використання інновацій в освоєнні культурної спадщини формує елементи впливу культурної інфраструктури на розвиток туристичних територій. Водночас ресурси культурної спадщини як складової сфери туризму, створюють можливості для проектування напрямів соціокультурного розвитку, що має визначальний вплив для формування стратегій збалансованого регіонального розвитку, моделювання картини взаємодії туристичної та соціокультурної діяльності для вироблення пріоритетів модернізації туристичних дестинацій.

Ключові слова: ресурсний потенціал культурної спадщини, інновації в освоєнні культурної спадщини, модернізація туристичних дестинацій.

Шевченко Наталія Александровна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Актуализация культурного наследия как ресурс модернизации и развития туристических дестинаций

Цель статьи: характеристика факторов влияния культурного наследия на развитие туристических дестинаций отдельных регионов. **Методология** исследования базируется на структурно - функциональном подходе с применением принципов социокультурного и системного анализа. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые осуществлен комплексный анализ современной литературы по исследуемой тематике, который свидетельствует о значительном потенциале культурного наследия с позиций его привлечения к туристическому использованию и создания новых объектов туристических маршрутов, необходимости определения направлений потенциального позиционирования отдельных туристических центров и мероприятий по поддержке туристических дестинаций регионов Украины средствами культурного наследия. **Выводы:** установлено, что использование инноваций в освоении культурного наследия формирует элементы влияния культурной инфраструктуры на развитие туристических территорий. В то же время ресурсы культурного наследия как составляющей сферы туризма, создают возможности для проектирования направлений социокультурного развития, что имеет определяющее влияние на формирование стратегий сбалансированного регионального развития, моделирование картины взаимодействия туристической и социокультурной деятельности для выработки приоритетов модернизации туристических дестинаций.

Ключевые слова: ресурсный потенциал культурного наследия, инновации в освоении культурного наследия, модернизация туристических дестинаций.

Shevchenko Nataliia, Ph.D. of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Management and Event Technologies National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Actualization of the cultural heritage as a resource for the modernization and development tourist destinations

Purpose of the article: description of factors influencing cultural heritage on the development of tourist destinations of individual regions. **Methodology** of the research is based on the structural - functional approach with the application of the principles of socio - cultural and system analysis. **Scientific novelty** of the work is that for the first time a comprehensive analysis of modern literature on the subject was carried out, which testified about the significant potential of the cultural heritage from the point of its attraction for tourist use and the creation of new objects of tourist routes and the need to determine the direction of potential positioning of individual tourist centers and measures to support the tourist destinations of Ukraine's regions by means of cultural heritage. **Conclusions:** It is established that the

use of innovations in the development of cultural heritage forms elements of the influence of cultural infrastructure on the development of tourist areas. At the same time, the resources of the cultural heritage as a component of tourism, create opportunities for designing the directions of socio-cultural development, which has a decisive influence on the formation of strategies for balanced regional development, modeling the picture of the interaction of tourism and socio-cultural activities for the development of priorities for the modernization of tourist destinations.

Key words: resource potential of cultural heritage, innovations in the development of cultural heritage, modernization of tourist destinations.

Актуальність теми дослідження. Культурна спадщина кожного з регіонів нашої країни має універсальну цінність, оскільки є яскравим втіленням культурного різноманіття української природи, історії та етнічних особливостей. Тому потрібно не лише зберегти її, але й наповнити новими формами і передавати його майбутнім поколінням. Нове розуміння культурної спадщини розширює перспективи туристичних об'єктів як ресурсу регіонального розвитку, а також збільшує їх вплив на соціокультурну сферу. Використання інновацій в освоєнні туристичних територій дедалі частіше відбувається саме за рахунок культурної спадщини, що має не лише матеріальне втілення у вигляді історико-культурних та природних ресурсів, але й творчий потенціал, оскільки формуючи потоки туристів, сприяє утворенню нового соціокультурного простору за рахунок нових туристичних об'єктів, отримання неповторних вражень та досвіду в місцях проведення креативних заходів.

Значення культурної спадщини в сучасний період полягає насамперед у виявленні культурних констант ідентичності певного регіону. Як поєднання певних детермінант фізичного простору, культурна спадщина часто визначає напрям туристичного маршруту і таким чином впливає на появу нових туристичних дестинацій, що привертає увагу вітчизняних і зарубіжних фахівців у сфері туризму та розвитку культурних індустрій. Це актуалізує питання виявлення її потенціалу, як ресурсу розвитку регіону, та необхідністю вироблення стратегій, пов'язаних з довгостроковим прогнозуванням розвитку території. Зміна підходів до оцінки впливу культурної спадщини на формування пріоритетів на ринку креативних продуктів, значущість інноваційної складової у процесі надання туристичних послуг потребують нових напрямів взаємовідносин в дестинації на регіональному і локальному рівнях, механізмів освоєння культурного капіталу певної території. У цьому контексті вагомим значення набуває необхідність наукового дослідження інноваційних моделей освоєння культурної спадщини в Україні та вироблення пріоритетів модернізації туристичних дестинацій для взаємодії туристичної та соціокультурної діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вітчизняними дослідниками наголошується провідне положення культурологічної складової в структурі туристичної діяльності, однак тема інновацій в освоєнні культурної спадщини за рахунок розширення спектру послуг в туристичних дестинаціях залишається мало дослідженою. Особливості діяльності ЮНЕСКО у сфері охорони культурної спадщини розглядає Ю. Д. Древаль, специфіка державної політики в сфері культури та процес взаємодії її суб'єктів відображені в роботах таких авторів як О.Р. Копієвська і С. П. Кучин, проблеми та перспективи охорони культурної спадщини в Україні досліджує С. І. Кот. Специфіка теоретико-методологічних підходів до визначення ролі туристичних дестинацій в освоєнні культурної спадщини висвітлено в роботах вітчизняних учених, серед яких: О. Є. Гарбера, Т.І.Божук, Т. Ю. Лужанська, які розглядають дестинації як ключовий елемент регіональної туристичної системи, а територіальний брендинг як інструмент підвищення її конкурентоспроможності, особливо акцентуючи увагу на важелях просторової диференціації та орієнтації на певного сегмента споживачів. Таким чином, на перший план виходить та культурно-пізнавальна привабливість, якою володіє дана територія для великої кількості туристів.

Являючи собою специфічний комплексний об'єкт управління, туристичні дестинації дають змогу не тільки отримувати позитивний економічний і соціальний ефект, а й зберігати та приумножувати наявні туристичні ресурси, основу яких складає культурна спадщина. При цьому вирішальна роль належить формуванню та реалізації стратегії розвитку з використанням інноваційних технологій та створення електронних карт обліку всіх видів пам'яток національної культурної спадщини (А.О.Глебова, Т.І.Андрющенко). Саме тому, креативні підходи до використання об'єктів культурної спадщини, що посилюють їх атрактивність та поліфункціональне призначення, створюють додатковий капітал культурного потенціалу окремих територій. Тому метою статті є характеристика культурної спадщини та напрямків її впливу на розвиток туристичних дестинацій окремих регіонів.

Виклад основного матеріалу. Сучасний період відзначений розвитком нових тенденцій в культурному житті, відродженням раніше забутих імен і традицій, переосмисленням ролі історичних подій, переоцінкою наявних ресурсів. Оскільки відкриваються нові джерела знань про українську

історію та нові підходи до формування туристичних маршрутів, є значна перспектива для проголошення нових територій та об'єктів культурної спадщини. І тому для більшості українських регіонів використання культурної спадщини у створенні туристичних дестинацій стає однією з реальних можливостей економічного, соціального і культурного піднесення[2].

Істотну роль в цьому відіграють процеси децентралізації, що відкрили нові можливості для вдосконалення існуючих структур й організацій, що надають культурні й туристичні послуги з метою збереження пам'яті про населені місця та традиції та дозволяють оптимізувати управлінські методи підтримки сучасних творчих та креативних проявів. Оскільки регіони України є колоритними, мають свою ідентичність та велику кількість туристично-рекреаційних ресурсів, модернізації туристичної сфери через соціально-культурний підхід є доцільною для формування стратегій розвитку сучасних територіальних громад та територіально-об'єднаних громад [4]. Це також створює умови для перетворення окремих елементів туристичної інфраструктури на центри культурних змін, здатних надавати необхідні креативні послуги, що передбачають оптимізацію використання культурних ресурсів (етнографічна спадщина, інтелектуальний капітал, творчі індустрії) для регіонального економічного та соціального розвитку. Регіональний туристичний продукт, використовуючи культурну спадщину, має всі шанси стати конкурентоспроможним на міжнародному туристичному ринку за умови управління туристичним потенціалом на місцевому рівні, шляхом формування саме сучасних дестинацій. [10].

Вплив культурних інвестицій в територіальних громадах полягає не лише у захисті матеріальної й нематеріальної спадщини та розвитку найбільш доцільних для даної території видів туризму – це, в першу чергу, забезпечує кроскультурні зв'язки між окремими регіонами країни. Тому держава має виробити стратегію щодо комунікації місцевих органів влади та менеджерів регіональних культурних центрів, стейкхолдерів культурних змін з метою тіснішої взаємодії з туристичною сферою, розгляду управління культурними ресурсами та інвестування в культурну спадщину [7]. При цьому варто пам'ятати, що хоча чимало регіонів України багаті такими унікальними історичними територіями, як стародавні міста, садибні і палацово-паркові ансамблі, комплекси культової архітектури, історичні будівлі, історико-культурні пам'ятки, втім вони не повинні залишатися застиглими утвореннями. При організації сучасних туристичних дестинацій слід поєднувати традиційні форми діяльності, які історично сформувалися на цій території та ґрунтуються на збереженні культурної спадщини, з інноваційними видами популяризації культурних ресурсів, до числа яких відносяться проекти ЮНЕСКО та ультрасучасні концепти креативних індустрій.

У сьогочасній Україні немає виробленої стратегії, яка б охоплював усі аспекти взаємодії туристичної сфери та використання культурної спадщини в проектах розвитку регіональних туристичних дестинацій, але стрижнем її мали б стати закони України «Про культуру», «Про охорону культурної спадщини», «Про охорону археологічної спадщини», «Про регулювання містобудівельної діяльності». Всі культурно-освітні установи в нашій державі функціонально пов'язані, а тому ефективною може стати система територіальних комплексів культурного обслуговування населення, об'єднаних єдністю зони обслуговування і спільністю наявних ресурсів, що створює всі умови для функціонування туристичних дестинацій.

Оптимальним варіантом державної стратегії з охорони та популяризації культурної спадщини на державному рівні, що буде сприяти формуванню нових елементів туристичної інфраструктури, очевидно має бути така стратегія, що передбачає поєднання бюджетної підтримки культури із стимулюванням благодійництва, меценатства, підприємницької активності культурно-мистецьких закладів; поєднання реформи системи органів управління культурною сферою із запровадженням нових, конкурсних і прозорих механізмів фінансування культурно-мистецьких проектів[9]. Принципи та базові поняття, що зафіксовані в міжнародних конвенціях та хартіях, що визначають функціонування системи охорони культурної спадщини в Україні, створюють можливості для туристичного освоєння соціокультурного середовища через інтерактивні форми використання елементів нематеріальної культурної спадщини. До нематеріальної культурної спадщини належать: традиції, звичаї, обряди, свята (святкування), традиційні ремесла, інші форми збереження та демонстрування досвіду, навичок і знань, що мають значення для окремих спільнот і передаються із покоління в покоління[8]. В сучасному світі до культурної спадщини додалися цифрові ресурси, створені в цифровій формі (наприклад, цифрове мистецтво або анімація) або які були цифровими, як спосіб зберегти їх (включаючи текст, зображення, відео, записи). Саме зараз в Україні актуалізувалися питання аналізу всіх видів пам'яток національної культурної спадщини, зокрема, що стосується використання електронних карт в середовищі геоінформаційної системи і внесення додаткових пропозицій до попереднього Списку всесвітньої спадщини [1]. У Загальних

положеннях Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини особлива увага акцентується на тому, що нематеріальна культурна спадщина означає ті форми показу та вираження, знання та навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти й культурні простори, які постійно відтворюються спільнотами та групами під впливом їхнього оточення, їхньої взаємодії з природою та їхньої історії і формують у них почуття самотності й наступності, сприяючи таким чином повазі до культурного різноманіття й творчості людини[6]. Починаючи з 2003-го року ЮНЕСКО започаткувала ряд проєктів, що сприяє збереженню давніх традицій та звичаїв, заносючи їх до списку світової нематеріальної культурної спадщини. З числа об'єктів, розташованих по країнах, Італія є батьківщиною найбільшого числа об'єктів Світової спадщини, за нею іде Китай, Іспанія, Франція, Німеччина, Індія та Мексика [5]. Кожна держава-учасниця, щоб забезпечити підвищення ролі нематеріальної культурної спадщини, наявної на її території, докладає зусиль для забезпечення доступу цієї спадщини для вітчизняних та закордонних туристів та включає її до туристичних маршрутів з дотриманням загальноприйнятої практики її збереження.

Україна, яка у 2008 році приєдналась до Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної, щорічно поповнює її перелік. Нині до національного переліку України включено 14 елементів нематеріальної культурної спадщини, деякі області України представлені в переліку нематеріальної культурної спадщини у кількох галузях. Водночас виявлено ще 43 об'єкти, які можуть бути внесеними найближчим часом. Серед них і гуцульська коляда, і традиційне харківське коцарство, і Боромлянське лозоплетіння, і Малоянисольська говірка румейської мови (мови греків Приазов'я) та багато інших[11]. Наразі, Український центр культурних досліджень створив «Віртуальний музей нематеріальної культурної спадщини», метою якого є відтворення й репрезентація у сучасній і доступній формі нематеріальної культурної спадщини України та збільшення зацікавлених осіб у знайомстві з культурним надбанням нашого народу та вивчення традицій, що сприятиме формуванню єдиного культурного простору України.

Інновації в туризмі, які стосуються творчих підходів до використання культурної спадщини, сприяють створенню нових ідей, продуктів і процесів й одночасно виявляють слабкі місця туристичної діяльності. Зокрема, за час фотоконкурсу пам'яток культурної спадщини «Вікі любить пам'ятки», що тривав у 2014 році було завантажено фотографії понад 14 тисяч об'єктів культурної спадщини усю Україною. Проте найбільш трудомісткою частиною організації конкурсу виявилася підготовка конкурсних списків – в Україні відсутній єдиний реєстр пам'яток, Міністерство культури не володіє повною інформацією, області та районні управління та відділи часто теж не мають готових списків, а деякі навіть вважають, що ця інформація є службовою. Міжнародний досвід відомих туристичних дестинацій, які розвиваються за рахунок створення стратегій територіального брендингу, засвідчив, що успішно створений бренд дає можливість популяризувати регіон в інформаційному просторі, збільшуючи його туристичні та інвестиційні потоки, зміцнюючи та вдосконалюючи культурний та інноваційний потенціал. Зважаючи на те, що економічне благополуччя міста чи регіону, соціальна стабільність, розвиток туризму та культури часто стають результатами нематеріальної складової його розвитку, тематика брендингу на сьогодні є надзвичайно актуальною для сучасних туристичних дестинацій, оскільки може ефективно впливати на розвиток економічної, наукової, туристичної, культурної та інших сфер їхньої життєдіяльності[3].

З 2016 запущена програма з створення Національної мережі туристичних брендів, в рамках якого області, міста та окремі туристичні дестинації формують стратегії територіального брендингу. Ще один проєкт «Місто: Розвиток через туризм» є спільною ініціативою Туристичної асоціації України, Української асоціації активного та екологічного туризму та тренінгового агентства „ASK”, що спрямована на туристичний розвиток малих і середніх міст, сіл і селищ України, трансформацію туристичного простору України. Мета проєкту – перетворення населених пунктів України на конкурентоспроможні на внутрішньому та міжнародному ринках туристичні центри (дестинації) через брендування та просування населеного пункту як туристично привабливої дестинації [10].

Наукова новизна і висновки. Одним з найбільш перспективних напрямків у розвитку туристичних центрів та пов'язаної з ними діяльності є створення дестинацій, що об'єднують пам'ятники природи, історії та культури. У їх складі можуть функціонувати як справжні, так і реконструйовані археологічні, історичні та етнографічні групи об'єктів. Такі природно-історично-культурні центри, по суті, являють собою нову модель діяльності культурних інститутів. Ця модель дозволить модернізувати існуючу в регіоні інфраструктуру туризму та культури. Дестинації починають створювати системи управління туристськими ресурсами і використовувати їх при плануванні територіального розвитку. Розвитку туристичних дестинацій як істотного елемента соціокультурної сфери, особливо на регіональному рівні сприяють пошуки механізмів збільшення

ресурсного потенціалу туризму без руйнування культурної сфери, гармонізація комунікаційної взаємодії зі споживачами із використанням новітніх технологій та оцінка туристичних дестинацій як чинника розвитку креативної економіки регіону. Необхідність вивчення і збереження культурної спадщини в сучасних умовах розвитку технологій та комунікацій не повинна обмежувати діапазон підтримки культурного розвитку у регіонах тільки напрямом народної творчості, а на порядок денний мають виходити креативні підходи до відродження культурної спадщини.

Література

1. Андрущенко Т. І., Бревус С.М., Гальченко С.А. Відображення культурної спадщини України з використанням електронних карт в середовищі геоінформаційної системи МАН України. К.:ТОВ «СІТІПРІНТ», 2013. 120 с.
2. Божук Т. І. Рекреаційно-туристичні дестинації: теорія, методологія, практика: монографія. Львів : Український бестселер, 2014. 468 с.
3. Гарбера О. С. Територіальний брендинг як інструмент підвищення конкурентоспроможності туристичної дестинації. Ефективна економіка.2016. №10. URL : <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=5182> (дата звернення: 18.11.2018).
4. Глебова А.О., Солодовник М.О. Управління туристичним потенціалом регіонів на основі формування туристичних дестинацій. Молодий вчений. 2018. № 6. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/6/88.pdf> (дата звернення: 27.12.2018).
5. Древалю Ю. Д. Діяльність ЮНЕСКО у сфері охорони культурної спадщини. URL : <http://www.kbuapa.kharkov.ua/e-book/db/2014-1/doc/4/02.pdf> (дата звернення: 03.01.2019).
6. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. Законодавство України: веб-сайт. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69 (дата звернення: 05.01.2019).
7. Копієвська О. Р. Культурна політика як процес взаємодії її суб'єктів. Культура і мистецтво у сучасному світі : зб. наук. праць. Київ: КНУКіМ, 2003. Вип. 4. С. 40–45.
8. Кот С.І. Культурна спадщина. Енциклопедія історії України: веб-сайт. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Kulturna_Spadschina (дата звернення: 10.02.2019).
9. Кучин С. П. Особливості державної політики в сфері культури та освіти(соціально-економічний аспект). Зовнішня торгівля: право, економіка, фінанси. 2013. №2. С.40-48.
10. Лужанська Т. Ю. Стратегії розвитку регіональних туристичних дестинацій. Науковий вісник Мукачівського державного університету. Сер. Економіка. 2014. Випуск 2(2). С.175- 180.
11. «Охорона нематеріальної культурної спадщини України є одним з головних чинників сталого розвитку», – голова Комітету Микола Княжицький. Верховна Рада України: офіційний веб-портал. <https://rada.gov.ua/news/Novyny/165888.html> (дата звернення: 23.01.2019).

References

1. Andriushchenko T. I., Brevus S.M., Hal'chenko S.A. Reflection of cultural heritage of Ukraine using electronic maps in the environment of the geographic information system of the Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv: TOV «SITIPRINT», 120 p. [in Ukrainian].
2. Bozhuk T. I. (2014)Recreational and tourist destinations: theory, methodology, practice. Lviv : Ukrainyski bestseler, 468 p. [in Ukrainian].
3. Harbera O. Ye. Territorial branding as a tool for improving the competitiveness of tourist destinations. Retrieved from : <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=5182> [in Ukrainian].
4. Hliebova A.O.& Solodovnyk M.O. (2018)Management of tourist potential of regions on the basis of tourist destinations. Molodyi vchenyi, 6, 394-399. [in Ukrainian].
5. Dreval Yu. D. UNESCO's activities in the field of cultural heritage protection. Retrieved from : <http://www.kbuapa.kharkov.ua/e-book/db/2014-1/doc/4/02.pdf> [in Ukrainian].
6. Convention on the Protection of the Intangible Cultural Heritage. Retrieved from : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69 [in Ukrainian].
7. Kopievskaya O. R. (2003) Cultural policy as a process of interaction of its subjects. Culture and art in the modern world. (Vols. 3), (pp.40-45). Kyiv: KNUKIM [in Ukrainian].
8. Kot S.I. (2008) Cultural heritage. Retrieved from: http://www.history.org.ua/?termin=Kulturna_Spadschina [in Ukrainian].
9. Kuchyn S. P. (2013) Features of state policy in the field of culture and education (socio-economic aspect). Zovnishnia torhivlia: pravo, ekonomika, finansy, 2,40-48[in Ukrainian].
10. Luzhanska T. Yu. (2014) Strategies for the development of regional tourist destinations. Naukovyi visnyk Mukachivskoho derzhavnoho universytetu, Seriya Ekonomika, 2,175- 180 [in Ukrainian].
11. «Protection of the intangible cultural heritage of Ukraine is one of the main factors of sustainable development", - the chairman of the Committee, Mykola Knyazhitsky // Retrieved from <https://rada.gov.ua/news/Novyny/165888.html> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.12.2018 р.

Куцак Світлана Анатоліївна,
асистент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтва
ORCID 0000-0001-7662-0335
star-light@i.ua

КАРНАВАЛ ЯК ЯВИЩЕ СВЯТКОВОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ СВІТІ

Мета роботи – виявити специфічні ознаки сучасного карнавалу як явища святкової культури в глобалізованому світі. Останнім часом стан сучасної культури характеризується як кризовий, симптомом чого називають її «карнавалізацію». Разом з тим сучасний карнавал залишається явищем не дослідженим. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні фактографічного, компаративного та історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє на ґрунті фактографічного аналізу й зіставлення найвідоміших сучасних карнавалів світу, виявити їх спільні ознаки та відмінності, здійснити їх типологію, виокремити особливості кожної з виявлених груп, а також визначити можливість і межі застосування поняття «карнавалізація» до культурних явищ сучасного світу. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні основних рис сучасних карнавалів та зіставленні їх з конститутивними характеристиками «класичних» карнавалів часів Середньовіччя та Ранньомодерної доби. Таке зіставлення дозволило визначити, що коректне застосування поняття «карнавалізація» відсилає передусім до протестного потенціалу «класичного» карнавалу, практично втраченого в карнавалах сучасних. Зроблено **висновки**, що сучасні карнавали можна поділити на три групи за способом їх виникнення та властивостями. Карнавали першої групи, збережені або відроджені на європейських обширах як автентичні за формальними ознаками, зберегли й поодинокі обов'язкові елементи середньовічного карнавалу. Однак загалом вони сьогодні перетворилися на комерційне видовище, в якому майже відсутня сакральна складова, а «заперечення дійсності» втратило його соціальний вимір, залишившись лише у вигляді онтологічного скасування буденності. Карнавали другої групи, пересажені колоністами з Європи на чужий ґрунт, змішалися з автохтонними місцевими традиціями. Такий симбіоз сприяв відродженню їх сакрального складника у місцевих формах. Карнавали третьої групи – «запозичені» – є театралізованою спробою копіювання «чужого», в якій сакральні засновки свята цілковито відсутні. Однак присутнє інше – вкрай важливе сьогодні: діалог культур. Сучасний карнавал зберіг протестний потенціал виключно у формах екзистенційно-діонісійського протесту, втративши соціальний його вимір.

Ключові слова: карнавал, масові свята, карнавалізація, сакральне, культурні зміни.

Куцак Светлана Анатольевна, ассистент кафедры ивент-менеджмента и индустрии досуга Киевского национального университета культуры и искусств

Карнавал как явление праздничной культуры в современном мире

Цель работы – выявить специфические признаки современного карнавала как явления праздничной культуры в глобализирующемся мире. В последнее время состояние современной культуры характеризуется как кризисное, симптомом чего называют ее «карнавалізацію». Вместе с тем современный карнавал остается явлением не исследованным. **Методология** исследования заключается в применении фактографического, сравнительного и историко-логического методов. Указанный подход позволяет на почве фактографического анализа и сопоставления самых известных современных карнавалов мира, выявить их общие признаки и различия, осуществить типологизацию, выделить особенности каждой из выявленных групп, а также определить возможность и пределы применения понятия «карнавалізація» к культурным явлениям современного мира. **Научная новизна** работы заключается в выявлении основных черт современных карнавалов и сопоставлении их с конститутивными характеристиками «классических» карнавалов времен Средневековья и раннего модерна. Такое сопоставление позволило определить, что корректное применение понятия «карнавалізація» отсылает, прежде всего, к протестному потенциалу «классического» карнавала, практически утраченного в карнавалах современных. Сделаны **выводы**, что современные карнавалы можно разделить на три группы по способу их возникновения и свойствам. Карнавалы первой группы, сохраненные или возрожденные на европейских просторах как аутентичные по формальным признакам, сохранили и отдельные обязательные элементы средневекового. Однако в целом они сегодня превратились в коммерческое зрелище, в котором почти отсутствует сакральная составляющая, а «отрицание действительности» потеряло его социальное измерение, оставшись лишь в виде онтологической отмены обыденности. Карнавалы второй группы, пересаженные колонистами из Европы на чужую почву, слились с автохтонными местными традициями. Такой симбиоз способствовал возрождению их сакральной составляющей в местных формах. Карнавалы третьей группы – «заимствованные» – являются театралізованной попыткой копирования «чужого», в которой сакральные предпосылки праздника полностью отсутствуют. Однако присутствует другое

– крайне важное сегодня: диалог культур. Современный карнавал сохранил протестный потенциал исключительно в формах экзистенциально-дионисийского протеста, потеряв социальное его измерение.

Ключевые слова: карнавал, массовые праздники, карнавализация, сакральное, культурные перемены.

Kutsak Svitlana, assistant of the Department of Management and Leisure Industry Kiev National University of Culture and Arts

Carnival as a phenomenon of festive culture in the modern world

The purpose of the article is to identify the specific features of the modern carnival as a phenomenon of festive culture in a globalizing world. Recently, the state of modern culture has been characterized as a crisis, a symptom of which is called its «carnivalization». However, the modern carnival remains a phenomenon not explored. **The methodology** consists of applying factual, comparative, and historical-logical methods. This approach makes it possible, on the basis of factual analysis and comparison of the most famous contemporary carnivals of the world, to identify their common features and differences, to carry out their typology, to identify the particular carnivals of each identified groups, and also to determine the possibility and limits of applying the concept of «carnivalization» to contemporary cultural phenomena of the world. **The scientific novelty** of the work consists in identifying the main features of modern carnivals and comparing them with the constitutive characteristics of the «classic» carnivals of the Middle Ages and the early moderns. Such a comparison allowed to determine that the correct application of the concept of «carnivalization» refers, first of all, to the protest potential of the «classic» carnival, which is almost lost in modern ones. **Conclusions.** It is concluded that modern carnivals can be divided into three groups according to the way they appear and properties. The carnivals of the first group, preserved or revived in European countries as authentic in accordance with formal features, also retained certain obligatory elements of the medieval. However, in general, they today turned into a commercial spectacle, in which the sacral component is almost absent, and the «denial of reality» has lost its social dimension, remaining only in the form of ontological abolition of ordinariness. Carnivals of the second group, transplanted by colonists from Europe to foreign soil, merged with indigenous local traditions. Such a symbiosis promoted the revival of their sacred component in local forms. Carnivals of the third group - «borrowed» - are a theatrical attempt to copy the «alien», in which the sacral prerequisites of the holiday are completely absent. However, there is another - very important today: the dialogue of cultures. The modern carnival has retained its protest potential exclusively in the forms of existential-Dionysian protest, having lost its social dimension.

Key words: carnival, mass holidays, carnivalization, sacred, cultural changes.

Актуальність теми дослідження. Активний поступ України на шляху ствердження себе в європейському та світовому геополітичному й соціокультурному просторі, а також ті реформаційні зусилля, які докладає українське суспільство до здійснення успішної модернізації країни, сприяють її залученню до світових глобалізаційних процесів. Відповідно посилюються впливи зовнішнього культурного середовища, глобального світу на внутрішні культурні реалії нашої країни, що актуалізує проблему дослідження сучасних культурних явищ у світі, виявлення їхніх особливостей та тенденцій подальшого розвитку.

Разом з тим, у наукових дослідженнях останніх десятиліть спостерігається поширення характеристики стану сучасної культури в цілому як кризової. І одним з визначальних симптомів такого кризового, трансгресивного її стану називають «карнавалізацію». Запроваджене в науковий обіг ще в 1960 рр. знаним у світі українським і російським літературознавцем і культурологом М.Бахтіним, це поняття використовувалося ним для означення виявлюваних у культурних феноменах і мистецьких явищах епохи Модерну ознак впливу на них середньовічного карнавалу. Однак нинішнє використання поняття відмінне від першопочаткового. Останнім часом бахтінська карнавалізація починає фігурувати в наукових дослідженнях культурологічного і в цілому соціогуманітарного спрямування як універсальний принцип аналізу, за яким у явищах не лише модерної, а й сучасної культури (і не лише її) виявляються явні чи приховані елементи, складники й властивості, притаманні феномену середньовічного і ранньомодерного карнавалу. Під таким кутом зору сучасна культура в цілому та окремі її ділянки, особливо пов'язані з дозвіллям (спортивні видовища, свята, молодіжні субкультури, туризм тощо) характеризуються як такі, що в постмодерний час набувають карнавальних рис. Лунають і аргументи на користь твердження, що карнавалізації піддається все суспільне життя: елементи карнавалу вбачають у публічній сфері, медіапросторі та комунікації, політичних промовах і заходах, науковій сфері, суспільній свідомості загалом тощо (М. А. Загібалова, Л. Лангман, К. Галтон, В. та Є. Нестерови, Т. А. Федяєва та ін. «Численні прояви карнавалізації в сучасній культурі «Феномен карнавалізації, – пише, наприклад, М. А. Загібалова, – повною мірою відображають перехідність і межовість сучасного соціокультурного стану... У цілому для сучасної соціокультурної ситуації характерною рисою є карнавалізація всіх сфер людського життя (шоу-бізнесу, спорту, релігії, політики тощо), що являє собою карнавалізацію життя – «втрату відмінностей між реальністю і видовищем» [6, 53].

Свою чергою, феномен карнавалізації культури пов'язують з культурними змінами, що відбулися під впливом властивих постмодерну ціннісних засад і постмодерного світобачення, та з того роблять висновок про перебування культури у кризовому стані. У деяких роботах так звана карнавалізація культури оголошується буквально показовим і визначальним симптомом «хаотизації культурного простору» [10, 1, 24] та «дестабілізації дезорганізації, анти нормативності» [6, 12], майже «антропологічної кризи» світової культури. При тому на другий план відходить факт дотеперішнього існування карнавалу як явища святкової культури в сучасному світі. Постає правомірне, хоч і дещо парадоксальне, запитання: якою мірою характеристика карнавалізації стосується нинішнього карнавалу (адже самий термін «карнавалізація» походить від терміну «карнавал» і семантично з ним безпосередньо пов'язаний)? Видається, що до аналізу сучасної культури з позицій виявлення її кризових ознак і характеристик карнавалізації варто чіткіше окреслити застосовувані у зв'язку з даною проблемою поняття та з'ясувати, чи не відбулося їх певної підміни чи змішування при значному розширенні (в порівнянні з бахтінським) самого поняття карнавалізація.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Карнавал – особлива форма масового свята, що отримала поширення в Середньовічній та Ранньомодерній Європі, був підданий фундаментальному аналізу в працях вже згаданого М. Бахтіна, П. Берка, А. Гуревич, а також значною мірою розглядався в роботах В.Топорова в контексті дослідження сакральної компоненти в ньому як типовому масовому святі. У наукових розвідках останніх років карнавалу відведена значна увага в роботах К. Гайдукевич, С. Гуріна, С. Ховарда, Ю. Крістєвої. Водночас, слід зазначити, жодної згадки про сучасний карнавал у цих роботах, як і в тих, у яких використано термін «карнавалізація», немає. Не розглядається (і навіть не згадується) карнавал як явище сучасної культури і в роботах, присвячених аналізу масових свят, зокрема, в працях Н. Авер'янової, Т. Верейтінової, І. Гужової, Г. Карпової, М. Литвинової, А. Мазаєва, Є. Філатової та ін. А проте, карнавал як особливий різновид масового свята зберігся до сьогодні, та, поширившись усім світом, зазнав певної трансформації. Відтак виникає низка проблемних запитань. По-перше, чим, якими сутнісними ознаками вирізняється карнавал серед інших форм і видів масових свят? Вирізняється настільки, що саме його, а не будь-яких масових свят, ознаки шукають у культурних формах для діагностики кризового стану культури? І, по-друге, чи підпадає сучасний карнавал під ознаки «карнавальності», чи є він досі настільки «карнавалізованим», що його типові риси можуть виступати критерієм «культурного занепаду»? Відповіді на ці запитання і дадуть, на наш погляд, можливість судити про правомірність розширеного застосування терміну «карнавалізація» для характеристики сучасних культурних явищ.

Відтак метою цієї роботи є виявлення специфічних ознак сучасного карнавалу як явища святкової культури в глобалізованому світі. Така мета передбачає розв'язання низки завдань: на ґрунті фактографічного аналізу й зіставлення найвідоміших сучасних карнавалів світу виявити їх спільні ознаки та відмінності; типологізувати сучасні карнавали; виокремити особливості карнавалів кожної з виявлених груп; зіставити сучасні карнавали з «класичним» зразком карнавалів Середньовіччя та Ранньомодерної доби; з огляду на виявлене, визначити можливість і межі застосування поняття «карнавалізація» до культурних явищ сучасного світу.

Виклад основного матеріалу. Оскільки карнавал належить до масових свят, йому, по-перше, мають бути властиві характеристики, притаманні будь-якому масовому святку взагалі, а по-друге, й такі, що специфічні лише для нього як особливої форми масового свята. Тому для його аналізу передусім доцільно дати в систематизованому вигляді характеристики масового свята. У сучасній культурологічній літературі найбільш вдало, доволі докладно й вичерпно і, водночас, стисло таку систематизацію здійснено, на наш погляд, К.Гайдукевич у роботі «Масові свята: ретроспектива і перспектива». Спираючись на праці вітчизняних учених (З.Босик, О. Босого, О. Кісь, С.Кримського, С. Лашенко, Н.Лісюк, О. Ліманської, Т. Метельової, М. Поповича, М. Ткача, М. Чумарної, В. Ятченка) та класиків дослідження сакрального складника культури й знавців у сфері культурної антропології (Дж. Фрезера, Ф. Боаса, Б. Спенсера, Б. Малиновського, К. Леві-Строса, Л. Леві-Брюля, С. Аверинцева, М. Бахтіна, Ю. Бородая, А. Гуревича, О. Лосєва, Ю. Лотмана, В. Проппа, С.Токареєва, В. Топорова, М. Еліаде), авторка виділяє наступні риси масового свята: його щільний зв'язок з такими культурними формами як міф і ритуал: «Свято як процедура оновлення-творення світу в його антропних і культурних формах і якостях, приведення його в належний вигляд – таким, за висновком багатьох сучасних науковців, є головна функція свята в усі часи і в усіх історико-культурних регіонах», – пише К. Гайдукевич [4, 35]. А, отже, свята, або його історично вихідній, архаїчній формі, що за своїми визначальними властивостями збереглася практично незмінною й у наш час, властиве: а) апелювання до якоїсь «точки відліку» (сакралізованому приводу, з якого

відбувається свято); б) тематична конотація з життєвим циклом, який відновлюється через символічний статевий акт сакральних сил у святковому ритуалі (в сучасному світі така конотація виражена сублімованою формою – підвищеним насиченням свята еротичною компонентою та символізованими діями), який (акт) «транскрибується водночас і як елемент офірування, принесення божества в жертву» [4, 36]; в) «логіка зворотності, логіка навиворіт» (за термінологією М. Бахтіна), – амбівалентність і семантична інверсія змісту й сенсу ритуальних дій, інверсованість щодо буденного життя. «Своєрідна логіка карнавальної «зворотності», «світу навиворіт», висміюючи і відкидаючи, одночасно відроджує та оновлює», – робить висновок І. Петрова [14, 187. Нарешті те, що С.Гурін назвав «тілесністю свята» [5, 110], під час якого виняткового значення набуває людське тіло – і як зовнішнє уособлення (символізація) хтонічних сил, і як елемент того, на що перетворюються учасники свята, – єдиного колективного цілого. Такі об'єднувальні, консолідовувальні властивості свята додають йому ще одного визначення, сформульованого Г. Карповою: «свято як феномен певної культури і найважливіший соціальний інститут виступає ресурсом родоплемінної ідентичності і внутрішньогрупової згуртованості доіндустріального суспільства...» [8, 22]. І не лише доіндустріального, маємо додати ми, – такі властивості свята зберігаються й у наш час. У підсумку, цитуючи вже згадану К. Гайдукевич, висновуємо: «до конститутивних рис свята в архаїчні, давньосхідні, античні, середньовічні і ренесансні часи належать: сходження до онтологічних й zarazом антропних основ буття, повернення до джерел світобудови – встановлення й ствердження належного, «вихідного» стану світу; зв'язок усіх часів і переплетення їх з вічністю; інверсованість усіх зв'язків як передумова повернення й катарсичного очищення; ритм і повтор як визначальні засоби досягнення належного стану буття» [5, 40]. При тому відзначена інверсованість містить у собі два значущі моменти, а саме: амбівалентність символіки (заперечення й ствердження одного й того ж, проникнення одне в одне смерті й народження, «верзу» й «низу», офірування, принесення в жертву самого сакрального) і наявність у святковому дійстві нисхідної, критичної лінії та лінії ствердження, висхідної, які можуть бути як об'єднані в амбівалентній символіці, так і існувати у відмінних формах з різною символікою. Що ж вирізняє карнавал з-поміж іншими видами й типами масових свят?

Як впливає зі здійсненого М. Бахтіним [1; 2;], а також П. Берком [3] аналізу карнавалу, усі відзначені щодо масових свят риси властиві й карнавалу, принаймні його середньовічній і ранньомодерній формі. Особливо ж значущими, конститутивними дня нього за М. М. Бахтіним, є мотиви відродження й оновлення, заперечення існуючого та інверсивна логіка, на якій він зосереджує основну увагу. «Карнавал ... це особливий стан усього світу, його відродження і оновлення, до якого всі причетні. ...Інші середньовічні свята карнавального типу були в тих чи інших відношеннях обмеженими і втілювали в собі ідею карнавалу в менш повному і чистому вигляді; однак і в них вона була присутня і жваво відчувалася як тимчасовий вихід за межі звичайного (офіційного) ладу життя» [2, 11]. Відтак, як зазначає П. Берк та доводить це, спираючись на історичні факти, і карнавал у цілому, який перебував в опозиції до чинного світу і світопорядку, а отже був заряджений латентним протестним потенціалом, і один з елементів карнавалу – ритуал «шаріварі» (ритуал висловлення ворожого ставлення спільноти до осіб, які вийшли за межі загальноприйнятих норм, що виконував функцію соціального контролю [3, 214-215]) міг переростати й часом переростав у справжні акції протесту, непокори й навіть повстання.

Як доводить П. Гурін, у концепції карнавалу М. Бахтіна невинувато, на його думку, висувається на перший план і навіть абсолютизується протестна, «низхідна частина траєкторії руху, пов'язана з дезінтеграцією, деструкцією, деконструкцією, десакралізацією», натомість зв'язок цього свята з сакральними засновками практично ігнорується, «сакральне скасовується» [5]. Однак здійснене М. Бахтіним зміщення акцентів з «позитивного» складника карнавального дійства, в якому встановлюється й зреалізовується зв'язок профанного й сакрального, нинішнього й позачасового, поточного часу й «першочасу», на складник «негативний», протестний, на наш погляд, є не випадковим, а цілковито виправданим, принаймні з огляду на неспростовні історичні факти, коли деструктивний складник святкового дійства набував реальності справжнього повстання. Є сенс вважати, що таке переважання «десакралізації» й «деструкції» реальності над її сакральним відродженням, уособлюване гротескним світом навиворіт, загальною й наскрізною інверсованістю, і є специфічною ознакою карнавалу як особливого виду масового свята.

Сьогодні карнавали проводяться у більшості країн світу. Переважна більшість з них проходять у традиційний для «класичного» карнавалу період – з середини зими або наприкінці її (у лютому – на початку березня). За способом свого виникнення і, як побачимо далі, за властивими їм рисами, карнавали світу можна поділити на три групи: 1. автентичні європейські, що наслідують

європейську традицію, хоча деякі з них після довгої перерви відновлені вже як суто світські розважальні заходи; 2. карнавали, привнесені з Європи в інші країни світу колоністами та переселенцями; 3. «наслідувальні карнавали», доволі недавно запозичені країнами від інших народів світу, як-от карибський карнавал у Ноттінг-Гілі (Лондон, Велика Британія, відбувається влітку, починаючи з 1966 р.) та карнавал самби («Асакуса Самба») й карибський карнавал у Токіо (Японія).

Серед європейських особливо відомими є: Венеціанський карнавал (Італія), що з перервою на 200 років (відновлений у 1980 р.) зберігся з часів Середньовіччя, а витоки його сягають римських Сатурналій. Вперше згадка про карнавал у Венеції зустрічається ще в 1094 р., а в 1296 р. сенат Венеціанської республіки офіційно оголосив день перед Великим постом святковим.

Карнавал у Ніцці (Франція) відомий з 1294 р., коли він вперше був проведений з ініціативи герцога Анрі Анжуйського. З 1876 р карнавал набув свої особливості – дії під назвою «битва квітів». У наші дні він триває 2 тижні й вражає своїм розмахом.

Офіційне проведення карнавалу в Кельні (Німеччина) було затверджене міською владою в 1823 р. Особливістю його історії те, що, започаткований тут ще в часи пізньої античності римськими легіонерами у вигляді Сатурналій, у Середні віки карнавал у Кельні був заборонений. Лише в 1800 р. заборону було знято. З того часу він відбувався щорічно, за винятком періоду Другої світової війни. У щоденних костюмованих балах і вуличних ходах беруть участь усі мешканці міста, окрім медиків і поліцейських. Розпочинається свято з так званого «бабиного четверга» (і рівно об 11 годині 11 хвилин) – дня, коли жінкам дозволено геть усе: чіплятися до перехожих, «полювати за чоловіками»..

Карнавал у Бінше (Бельгія) веде свій родовід з 1394 р., триває 3 дні й має свої «родзинки» – власного головного персонажа Жіля, або, радше багатьох Жілів – по одному на кожен карнавальну асоціацію, який проганяє зиму, та день (другий день карнавалу), коли повну «владу» отримує молодь. В останній день карнавалу Жілі збираються разом та проводять спільну ходу, кидаючи в натовп апельсини, спіймати такий апельсин – значить забезпечити собі вдачу на цілий рік.

Карнавал Фастнахт у Базелі (Швейцарія) – триденне свято в традиціях Середньовіччя, що веде свій родовід з XVI ст. Його ще називають масляним карнавалом. На відміну від інших карнавалів, базельський проводиться у перший тиждень Великого посту. У Середні віки основною розвагою цього карнавалу були лицарські турніри і костюмована хода, організована міською гільдіями і ремісниками. Нині його зміст дуже відрізняється від тогочасного. Участь у святі беруть геть усі мешканці міста, вбрані у костюми королів, магів, магічних істот відьом, чортів, демонів, персонажів казок та легенд, а також тварин.

Серед карнавалів другої групи слід назвати вже згаданий Марді Гра (Новий Орлеан, США), основна частина якого проходить за день до початку католицького Великого посту. Особливістю карнавалу є принципова відсутність концепції, що робить його одним з найбільш непередбачуваних карнавалів у світі, та час його проведення: він мусить закінчитися рівно опівночі, ні хвилиною пізніше.

Карнавал в Оруро (Болівія) – фольклорний карнавал, що органічно наклався на стародавнє індіанське свято, що відзначалося корінним населенням в доколумбові часи й присвячувалося тоді, як і сьогодні, богині Землі (Пачамама), нині ототожнюваній з Дівою Марією, і богу підземного світу (Тіо-супу).

Наукова новизна роботи полягає у виявленні основних рис сучасних карнавалів та зіставленні їх з конститутивними характеристиками «класичних» карнавалами часів Середньовіччя та Ранньомодерної доби. Таке зіставлення дозволило здійснити типологізацію сучасних карнавалів. Дозволило воно й виявити межі та можливості застосування поняття «карнавалізація» в дослідженнях явищ сучасної культури. Коректне застосування поняття «карнавалізація» відсилає передусім до протестного потенціалу «класичного» карнавалу, практично втраченого в сучасних карнавалах.

Висновки. Специфічною ознакою карнавалу як особливого виду масового свята, на відміну від інших видів свят, є переважання «десакралізації» й «деструкції» реальності над її сакральним відродженням, уособлюване гротескним світом навиворіт, загальною й наскрізною інверсованістю. Якщо для масових свят загалом властиве «онтологічне заперечення» реальності поєднане з її оновленням і, таким чином, новим ствердженням, то в карнавалі в структурі самого «онтологічне заперечення» переважає деструкція, що спричиняє й наявність у ньому латентного соціально-протестного потенціалу.

Здійснений огляд сучасних карнавалів та зіставлення їх з «класичними» карнавалами часів Середньовіччя та Ранньомодерної доби дає можливість побачити, що сучасні карнавали, належні до першої групи, збережені або відроджені на європейських обширах як автентичні за формальними ознаками, зберегли й поодинокі обов'язкові елементи середньовічного карнавалу. Однак загалом

європейські карнавали сьогодні перетворилися передусім на комерційне видовище, в якому майже відсутня сакральна складова, а «заперечення дійсності» втратило його соціальний вимір, залишившись хіба що у вигляді онтологічного скасування протиставлення буденності.

Водночас карнавали другої групи, пересаджені на чужий ґрунт, злилися з автохтонними місцевими традиціями й цей симбіоз дивовижним чином – за всієї нинішньої комерціалізованості свята – сприяв відродженню його сакрального складника у місцевих формах. За визначенням Шарін Тайлор, зробленим щодо карнавалів за межами Європи, сучасні практики карнавалу «закорінено в практиках наших предків» – місцевого населення.

Натомість карнавали третьої групи – це весела й цілком світська та театралізована спроба запозичення у формі копіювання, в якій сакральні засновки свята цілковито відсутні. Однак присутнє інше – вкрай важливе сьогодні: діалог культур.

Відтак, якщо ж під карнавалізацією якогось явища розуміти латентний протестний потенціал, то сучасний карнавал зберіг його виключно у формах екзистенційно-діонісійського протесту, втративши соціальний його вимір.

Література

1. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле». Вопросы философии. 1992. № 1. С. 115-134.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М. : Худож. лит., 1990. 543 с.
3. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / Ред. О. Гриценко. К. : УЦКД, 2001. 376 с.
4. Гайдукевич К. А. Масові свята : ретроспектива і перспектива. Культурно-дозвілєва діяльність у сучасному світі : колективна монографія. – Київ : Видавництво ЛІРА, 2017. С. 28-47.
5. Гурин С. П. Концепция карнавала М. Бахтина и теория архаического праздника В. Топорова. Топос: літературно-філософський журнал. URL: <http://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/konceptsiya-karnavala-m-bahtina-i-teoriya-arhaicheskogo-prazdnika-v> (дата звернення: 01.02.2019).
6. Загибалова М. А. Антропологический аспект границы в современной культуре: карнавалізація и неонмадизм. Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Тула, 2012. С. 50-57.
7. Карапетян Э. С. Феномен Версальських праздників в епоху Людовика XIV. Вестник МГУКИ, 2015. № 2(64). С. 253-257.
8. Карпова Г. Г. Праздник в контексте социальных изменений : автореф. дис. ...канд. социолог. наук. : спец. 22.00.06. Саратов, 2001. 24 с.
9. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц. М. : ИГ Прогресс, 2000. С. 427-457.
10. Мальцева О. В. Модуси сміху в соціокультурній динаміці. Автореф. ...дис.. д.філос.н. спец. 09.00.03. Д., 2018. 38 с.
11. Махлин В. Л. «Невидимый миру смех». Карнавальная анатомия Нового средневековья. Бахтинский сборник II. Бахтин между Россией и Западом. М. : Худож. лит., 1991. С. 162-186.
12. Метельова Т. О. Людина в історії: пошук системних закономірностей. К.: Українська книга, 2002. 448 с.
13. Петрова І. В. Святкова культура в епоху Середньовіччя. Гостинність, сервіс, туризм: досвід, проблеми, інновації : тези доповідей IV Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 27-28 квіт., 2017 р. В 2 ч. Ч.1. К., 2017. С.187-191.
14. Петрова І. В. Становлення та розвиток дозвілля як культурного явища в епоху середньовіччя. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. 36. наук. праць. Вип. 24, 2009. С.212-219.
15. Alienation and the Carnivalization of Society (Routledge Studies in Social and Political Thought) by Jerome Braun, Lauren Langman. Routledge, 2012. 193 p.
16. Curley С. А. Brief History of Carnival in the Caribbean. Tripsavvy. URL: <https://www.tripsavvy.com/brief-history-carnival-in-caribbean-1488004> (дата звернення: 06.02.2019).

References

1. Bakhtin M. M. (1992). Dopolneniya i izmeneniya k «Rable». Voprosy filosofii. № 1. 115-134. [in Russian].
2. Bakhtin M. M. (1990). Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennessansa. 2-ye izd. M. : Khudozh. lit. [in Russian].
3. Berk P. (2001). Populyarna kultura v rannomoderniy Evropi / Red. O. Gritsenko. K. : UTSKD. [in Ukrainian].
4. Haydukevych K. A. (2017). Masovi svyata : retrospektyva i perspektyva. Kulturno-dozvillyeva diyalnist u suchasnomu sviti : kolektyvna monohrafiya. K. : Vydavnytstvo LIRA. 28-47 [in Ukrainian].
5. Gurin S. P. (2000). Marginal'naya antropologiya. Saratov : Izd. tsentr SGSEU [in Russian].
6. Zagibalova M. A. (2012). Antropologicheskiy aspekt granitsy v sovremennoy kul'ture: karnavalizatsiya i neonomadizm. Izvestiya Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnyye nauki. Tula. 50-57 [in Russian].

7. Karapetyan E. S. (2015). Fenomen Versal's'kikh prazdnikov v yepokhu Lyudovika XIV. Vestnik MGUKI. issue 2 (64). 253-257 [in Russian].
8. Karpova G. G. (2001). Prazdnik v kontekste sotsial'nykh izmeneniy : avtoref. dis. ...kand. sotsiolog. nauk. : spets. 22.00.06. Saratov [in Russian].
9. Kristeva Yu. (2000). Bakhtin, slovo, dialog i roman. Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu / Per. s frants. M. : IG Progress. 427-457 [in Russian].
10. Maltseva O. V. (2018). Modusi smikhu v sotsiokulturniy dinamitsi. Avtoref. ...dis.. d.filos.n. spets. 09.00.03. D. [in Ukrainian].
11. Makhlin V. L. (1991). «Nevidimyy miru smekh». Karnaval'naya anatomiya Novogo srednevekov'ya. Bakhtinskiy sbornik II. Bakhtin mezhdou Rossiyey i Zapadom. M. : Khudozh. lit. 162-186 [in Russian].
12. Metelyova T. O. (2002). Lyudyna v istoriyi: poshuk systemnykh zakonmironostey. K.: Ukrayinska knyha., 448 s. [in Ukrainian].
13. Petrova I. V. (2017). Svyatkova kultura v epokhu Serednovichchya. Hostynnist, servis, turyzm: dosvid, problemy, innovatsiyi : tezy dopovidey IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Vol. K. 187-191. [in Ukrainian].
14. Petrova I. V. (2009). Stanovlennya ta rozvytok dozvillya yak kulturnoho yavyscha v epokhu serednovichchya. Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti. Zb. nauk. prats. issue. 212-219. [in Ukrainian].
15. Alienation and the Carnivalization of Society (Routledge Studies in Social and Political Thought) by Jerome Braun, Lauren Langman. Routledge, 2012.
16. Curley C. A. Brief History of Carnival in the Caribbean. Tripsavvy. Retrieved from <https://www.tripsavvy.com/brief-history-carnival-in-caribbean-1488004> (дата звернення: 06.02.2019).

Стаття надійшла до редакції 23.11.2018 р.

УДК 008. 316

Олійник Оксана Миколаївна,
викладач кафедри готельно-ресторанного
і туристичного бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-4687-2408
oksana_oliinyk@ukr.net

МІСТО ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ: У ПОШУКАХ САМОВИЗНАЧЕННЯ

Мета – проаналізувати сутність та основні умови формування міської ідентичності як взаємозалежного від культурно-комунікативного простору міста та самовизначення містянина феномена. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні культурологічного, антропологічного та інтегрального підходів. Така міждисциплінарна методологія дала змогу виявити основні ціннісно-сміслові та змістовно-структурні константи формування міської ідентичності. Додавання бібліографічного методу уможливило інвентаризацію попередніх наукових здобутків. **Наукова новизна** полягає у визначенні міської ідентичності як взаємозалежного від культурно-комунікативного простору міста та особливо від самовизначення містянина феномена, позаяк саме від жителів міста залежить його образ і ідентичність. **Висновки.** Культурно-комунікативна інфраструктура міського простору визначає особливості соціокультурного середовища існування людини, впливаючи на умови її життя, спілкування, особливості поведінки, на вибір пріоритетів тощо, спрямовуючи культурно-духовну ідентифікацію людини у відповідне русло. Її суб'єктивне світосприйняття формує образ міста відповідно до особистих інтересів, асоціацій, переконань. Отже, ідентичністю міста можна назвати те, як містяни розуміють і сприймають своє місто та ідентифікують себе з ним. При цьому антропологічний чинник є визначальним у формуванні будь-якого культурного простору, а відтак саме від жителів міста залежить образ міста і його ідентичність. Завдяки погодженості ідентифікацій місто стає таким, що відповідає потребам людини, особливо екзистенційним, стає «рідним» і сприймається як потенційно безпечне середовище.

Ключові слова: міська ідентичність, ідентифікація, місто, містянин, культурно-комунікативний простір.

Олійник Оксана Николаевна, преподаватель кафедры гостинично-ресторанного и туристического бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств

Город и идентичность: в поисках самоопределения

7. Karapetyan E. S. (2015). Fenomen Versal's'kikh prazdnikov v yepokhu Lyudovika XIV. Vestnik MGUKI. issue 2 (64). 253-257 [in Russian].
8. Karpova G. G. (2001). Prazdnik v kontekste sotsial'nykh izmeneniy : avtoref. dis. ...kand. sotsiolog. nauk. : spets. 22.00.06. Saratov [in Russian].
9. Kristeva Yu. (2000). Bakhtin, slovo, dialog i roman. Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu / Per. s frants. M. : IG Progress. 427-457 [in Russian].
10. Maltseva O. V. (2018). Modusi smikhu v sotsiokulturniy dinamitsi. Avtoref. ...dis.. d.filos.n. spets. 09.00.03. D. [in Ukrainian].
11. Makhlin V. L. (1991). «Nevidimyy miru smekh». Karnaval'naya anatomiya Novogo srednevekov'ya. Bakhtinskiy sbornik II. Bakhtin mezhdou Rossiiyey i Zapadom. M. : Khudozh. lit. 162-186 [in Russian].
12. Metelyova T. O. (2002). Lyudyna v istoriyi: poshuk systemnykh zakonmironostey. K.: Ukrayinska knyha., 448 s. [in Ukrainian].
13. Petrova I. V. (2017). Svyatkova kultura v epokhu Serednovichchya. Hostynnist, servis, turyzm: dosvid, problemy, innovatsiyi : tezy dopovidey IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Vol. K. 187-191. [in Ukrainian].
14. Petrova I. V. (2009). Stanovlennya ta rozvytok dozvillya yak kulturnoho yavyscha v epokhu serednovichchya. Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti. Zb. nauk. prats. issue. 212-219. [in Ukrainian].
15. Alienation and the Carnivalization of Society (Routledge Studies in Social and Political Thought) by Jerome Braun, Lauren Langman. Routledge, 2012.
16. Curley C. A. Brief History of Carnival in the Caribbean. Tripsavvy. Retrieved from <https://www.tripsavvy.com/brief-history-carnival-in-caribbean-1488004> (дата звернення: 06.02.2019).

Стаття надійшла до редакції 23.11.2018 р.

УДК 008. 316

Олійник Оксана Миколаївна,
викладач кафедри готельно-ресторанного
і туристичного бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-4687-2408
oksana_oliinyk@ukr.net

МІСТО ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ: У ПОШУКАХ САМОВИЗНАЧЕННЯ

Мета – проаналізувати сутність та основні умови формування міської ідентичності як взаємозалежного від культурно-комунікативного простору міста та самовизначення містянина феномена. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні культурологічного, антропологічного та інтегрального підходів. Така міждисциплінарна методологія дала змогу виявити основні ціннісно-сміслові та змістовно-структурні константи формування міської ідентичності. Додавання бібліографічного методу уможливило інвентаризацію попередніх наукових здобутків. **Наукова новизна** полягає у визначенні міської ідентичності як взаємозалежного від культурно-комунікативного простору міста та особливо від самовизначення містянина феномена, позаяк саме від жителів міста залежить його образ і ідентичність. **Висновки.** Культурно-комунікативна інфраструктура міського простору визначає особливості соціокультурного середовища існування людини, впливаючи на умови її життя, спілкування, особливості поведінки, на вибір пріоритетів тощо, спрямовуючи культурно-духовну ідентифікацію людини у відповідне русло. Її суб'єктивне світосприйняття формує образ міста відповідно до особистих інтересів, асоціацій, переконань. Отже, ідентичністю міста можна назвати те, як містяни розуміють і сприймають своє місто та ідентифікують себе з ним. При цьому антропологічний чинник є визначальним у формуванні будь-якого культурного простору, а відтак саме від жителів міста залежить образ міста і його ідентичність. Завдяки погодженості ідентифікацій місто стає таким, що відповідає потребам людини, особливо екзистенційним, стає «рідним» і сприймається як потенційно безпечне середовище.

Ключові слова: міська ідентичність, ідентифікація, місто, містянин, культурно-комунікативний простір.

Олейник Оксана Николаевна, преподаватель кафедры гостинично-ресторанного и туристического бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств

Город и идентичность: в поисках самоопределения

Цель – проанализировать сущность и основные условия формирования городской идентичности как взаимосвязанного от культурно-коммуникативного пространства города и самоопределения горожанина феномена. **Методология** исследования основана на использовании культурологического, антропологического и интегрального подходов. Такая междисциплинарная методология позволила выявить основные ценностно-смысловые и содержательно-структурные константы формирования городской идентичности. Добавление библиографического метода позволило инвентаризацию предыдущих научных достижений. **Научная новизна** заключается в определении городской идентичности как взаимосвязанного от культурно-коммуникативного пространства города и особенно от самоопределения горожанина феномена, поскольку именно от жителей города зависит его облик и идентичность. **Выводы.** Культурно-коммуникативная инфраструктура городского пространства определяет особенности социокультурной среды обитания человека, воздействуя на условия его жизни, общения, особенности поведения, на выбор приоритетов и т.п., направляя культурно-духовную идентификацию человека в соответствующее русло. Его субъективное мировосприятие формирует образ города в соответствии с личными интересами, ассоциациями, убеждениями. Итак, идентичностью города можно назвать то, как горожане понимают и воспринимают свой город и идентифицируют себя с ним. При этом антропологический фактор является определяющим в формировании любого культурного пространства, именно от жителей города зависит облик города и его идентичность. Благодаря согласованности идентификаций город становится таким, что отвечает потребностям человека, особенно экзистенциальным, становится «родным» и воспринимается как потенциально безопасная среда.

Ключевые слова: городская идентичность, идентификация, город, горожанин, культурно-коммуникативное пространство.

Oliinyk Oksana, Lecturer, Department of Hotel and Restaurant and Tourism Business, Kyiv National University of Culture and Arts

City and Identity: Seeking Self-Determination

The purpose of the article is to analyze the essence and basic conditions of the formation of the urban identity as interconnected from the cultural and communicative space of the city and the self-determination of the portions of the phenomenon. **The methodology** of the research is based on the use of cultural, anthropological and approaches. Such an interdisciplinary methodology made it possible to identify the main value-semantic and content-structural constants of the formation of urban identity. The addition of the bibliographic method enabled the inventory of previous scientific achievements. **The scientific novelty** consists in determining the urban identity as interconnected from the cultural and communicative space of the city and, in particular, from the self-determination of the pond of the phenomenon, since it is from the inhabitants of the city that the image of the city depends on its identity. **Conclusions.** The cultural and communicative infrastructure of urban space determines the peculiarities of the socio-cultural environment of human existence, influencing the conditions of its life, communication, peculiarities of behavior, the choice of priorities, etc., directing the cultural and spiritual identification of a person in the appropriate direction. Its subjective perception forms the image of the city according to personal interests, associations, beliefs. Consequently, the city's identity can be called the townspeople understanding and perceiving their city and identifying themselves with it. At the same time an anthropological factor is decisive in the formation of any cultural space, and therefore it is from the inhabitants of the city depends on the image of the city and its identity. Due to the coherence of identification, the city becomes one that meets the needs of a person, especially existential, becomes "native" and is perceived as a potentially safe environment.

Key words: urban identity, identification, city, urban, cultural and communicative space.

Актуальність дослідження. Розширення меж соціальної взаємодії в умовах міжкультурних зв'язків та впливу дедалі зростаючих потоків інформації вимагає врахування тих змін, які відбуваються в нормативно-ціннісній системі як кожної людини, так і великих груп людей, соціальна поведінка яких є передумовою продуктивної інтеракції у межах соціокультурного простору всієї країни. Крім того, Україна завжди чи не найбільше потерпала від ідеологічно-духовної невизначеності населення, що проектується у простір питань ідентифікації та ідентичності. Ключову роль у формуванні останньої останнім часом відіграє місто, спільне проживання у межах якого здатне відігравати найбільшу роль у визначенні й закріпленні основних ідентитетів великих груп людей, залучених у спільне культурно-комунікативне поле.

Українські міста завжди були своєрідними центрами, які, з одного боку, акумулюють в собі найкращі соціокультурні здобутки, а з іншого – найбільш яскраво віддзеркалюють ті проблеми і виклики, які постають перед всім суспільством. Відтак, місто можна вважати своєрідним барометром, адже його життєдіяльність засвідчує основні тенденції та трансформації, на які варто орієнтуватися та керуватися у розбудові сучасного соціокультурного і комунікативного простору, що особливо актуально в умовах значних соціокультурних, економічних та політичних змін, які відбуваються в Україні. Мета статті – проаналізувати сутність та основні напрями формування міської ідентичності як взаємозалежного від культурно-комунікативного простору міста та самовизначення містянина феномена.

Ступінь наукового розроблення. Проблемою міської ідентичності цікавляться здебільшого українські соціологи. Зокрема, це пріоритетна тема наукових інтересів О. Мусієздова: «Міська ідентичність та постмодерний урбанізм», «Проблематика міської ідентичності в соціологічній класиці», «Місто та міський спосіб життя: радянська соціологія як втілення веберівського підходу до аналізу міської ідентичності», «Мануель Кастельс і проблематика міської ідентичності», «Ідентичність та місто: досвід одного дослідження», «Пам'ять та міська ідентичність: спроби поєднання у контексті концепції уявлених спільнот», «Три виміри міської ідентичності». Також О. Мусієздов цікавиться проблемою ідентичності окремого міста («Харківська ідентичність: уявлення про місто та його історію як чинники ідентифікації»), як і В. Середа («Львів'янин» – окрема ідентичність чи місце прописки).

Теми міської ідентичності торкається мистецтвознавець А. Єфімова: «Сучасні художні практики в урбаністичних просторах та формування міської ідентичності: приклад Львова та Одеси 1990-2000-х років», «Практики «суспільного замовлення» та конструювання міської ідентичності засобами сучасного мистецтва (досвід Західної Європи і США)», «Меморіальні дошки та формування міської ідентичності в західноукраїнському регіоні наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття».

Серед українських філософів проблемами міської ідентичності займаються М. Карповець («Міська ідентичність як відкритий проект людського буття»), який також увагу цій проблематиці приділяє у дисертаційному дослідженні «Місто як світ людського буття: філософсько-антропологічний аналіз», а також М. Препотенська, в дисертації якої «Буття людини мегаполісу» порушуються дотичні питання.

Особливості розвитку і організації культурно-комунікаційного простору сучасного міста та проблеми регіонально-культурної ідентифікації розглянуто у дисертаційній роботі російського дослідника С. Якишина «Культурно-комунікаційний простір сучасного міста: ідентифікація особистості» [11].

Міждисциплінарне дослідження О. Гриценка «Пам'ять місцевого виробництва. Трансформація символічного простору та історичної пам'яті» присвячене дослідженню процесів пострадянської трансформації символічного простору малих міст України з метою з'ясування впливу змін, що відбуваються в міському просторі, на колективну пам'ять, культурну й національну ідентичність городян. Детально розглянуто практику трансформації міського простору та «культури пам'яті», формування локальних історичних наративів, локальної культури пам'яті та місцевих ідентичностей [2]. Проблема ідентичності цікавляться і соціальні географи, зокрема І. Гукалова: «Просторова ідентичність населення в руслі нових напрямів дослідження у суспільній географії», «До питання осмислення територіальної ідентичності у сучасній соціальній географії» та ін.

Також певний інтерес у контексті дослідження ідентичності міста представляють праці українських і зарубіжних дослідників, у яких аналізуються дотичні феномени: Я. Олійник, О. Гнатюк «Методичні підходи до дослідження територіальної ідентичності населення», О. Карлова «Теорія і методика вивчення територіальної спільності людей «по самоусвідомленню», Я. Котенко «Локальна ідентичність як умова розвитку об'єднаних територіальних громад (навчальний модуль)», Я. Котенко, А. Ткачук «Локальна ідентичність і об'єднані територіальні громади (видання друге, виправлене та доповнене)» І. Янушкевич «Соціальна пам'ять в контексті міста: семіотичний підхід», М. Рабжаєва «Яка ідентичність у жителів Санкт-Петербурга?» та ін.

Виклад матеріалу. Канадська дослідниця М. Гемілтон із залученням методологічних принципів інтегрального підходу в праці «Інтегральне місто: еволюційні інтелекти для людського вулика» («Integral City: Evolutionary Intelligences for the Human Hive») запропонувала поняття «інтегральне місто» (англ. Integral City). Вона розуміє місто як живу людську систему, яка функціонує у межах міського простору і нараховує 5 ключових інтелектуальних контекстів: екологічно-емерджентний, індивідуальний у внутрішньому та зовнішньому вимірах, колективний (культурний і структурний), стратегічний (мешворкінг та навігація), еволюційний, фактично простежуючи еволюцію системного, стратегічного, соціального і будівельного інтелектів міста. Дослідниця відстежує ці еволюційні умови за допомогою трьох взаємопов'язаних образів: інтегральна карта, мешворк колективного інтелекту, еволюційний людський вулик [12]. Інтегральне місто, на думку М. Гемілтон, діє багато в чому як складна адаптивна людська система, яка концентрує місце проживання людей так, як бджолиний вулик концентрує місце проживання бджіл [12]. Фактично, на думку дослідниці, місто – це «живе» об'єднання людей спільними умовами проживання та спільними цілями виживання.

Український дослідник О. Мусієздов вибудовує уявлення про міську ідентичність на основі категорії пам'яті та концепції «уявленої спільноти», яка має своїм ідентитетом саме місто: оскільки

умови постсучасного суспільства унеможливають існування міської спільноти як «моральної єдності», міська ідентичність не може інтерпретуватися в традиційному ключі як результат приналежності до спільноти. Тобто має йтися про відтворення міської спільноти за допомогою уявлень, і категорія пам'яті в цьому контексті виявляється більш ніж слушною. Це зумовлено тим, що ідентичність означає, в тому числі, визначеність і безперервність суб'єкта в часі: «я нинішній є тим самим (хоча, можливо, і не таким самим), ким я був у минулому, і зміни, які відбуваються зі мною – це зміни, що відбуваються з тією самою людиною». Отже, пам'ять як уявлення про минуле з погляду ідентичності є конститутивним елементом [8, 58].

М. Карповець взагалі наголошує, що людські й міське тіла діалектично пов'язані, а принцип їх доповнення відіграє ключову у формуванні світогляду в контексті відкритості людини світу міста, індивідуального переживання і набуття досвіду. Адже сам феномен міської ідентичності є проектом людського буття, в основі якого перебуває формування образу городянина і водночас організація світу міста [3].

Поняття ідентичності, на думку О. Мусієздова, зазнало змін, позаяк раніше воно позначало унікальність, суб'єктивність та індивідуальність, а нині стало категорією групи. Так само, як і пам'ять, ідентичність в сучасному світі стала обов'язком [8, 60]. Фактично суголосною є позиція Я. Котенко, який вважає локальну ідентичність характерною рисою спільноти, зокрема громади, що є результатом ототожнення її членів з певним місцем фізичного простору, яке має символічну і ціннісну значущість та специфічну культуру. Вона формується під впливом колективного та індивідуального досвіду і взаємодії у межах локальної спільноти [6].

Так місто у межах культурно-комунікативного простору модифікувало у людини поняття ідентичності в інтерпретацію фізичного зв'язку з ним та відчуття почасті ціннісно-ментальної єдності зі значущим об'єднанням людей.

При цьому зрозуміло, що у феномені міської ідентичності питання особистої ідентифікації та ідентифікації міста тісно пов'язані. Саме через ідентифікацію людей з ним відбувається ідентифікація міста як конкретного культурно-комунікаційного середовища, і навпаки - через ідентифікацію з відповідним культурно-комунікаційним простором як вмістилищем характерного світогляду, естетичних і моральних норм, зразків поведінки та особливостей комунікування відбувається ідентифікація людини. При цьому вплив міста на ідентифікацію людини має низку особливостей та інколи носить відверто деструктивний характер через змішання різних культурних зразків, почасті агресивних субкультур, які змушені вибудовувати специфічні форми комунікацій на рівні побуту, на рівні міжсуб'єктної взаємодії та соціально-стратифікаційної системи.

Варто також наголосити, що соціальний простір сучасного міста - це культурно-комунікаційне поле зіткнення різних процесів як глобального, так і локального характеру. Традиції і цінності етнічної культури в умовах хаотизації комунікацій у соціокультурному просторі міста суттєво трансформувалися під різновекторним впливом безлічі нових культурних форм та їх представників, інтереси яких часто суперечливі. На ці процеси нашаровуються глобалізаційні тенденції, пов'язані з вестернізацією, уніфікацією, інтеграцією, акультурацією, мультикультуралізмом і под. Відтак, стрімкі глобалізаційні процеси, уніфікація та стандартизація, модернізуючи комунікації сучасного культурного ландшафту міста, розмивають його індивідуальність, порушують проблеми ідентифікації. Міста втрачають самотність, родову пам'ять, культурно-історичне та архітектурне обличчя.

Глобальна інформаційно-комунікаційна система сучасного міста кардинально змінила умови для культурного обміну і міжособистісного спілкування, що є найважливішою тенденцією розвитку сучасного міста. Вона успішно стирає просторові, тимчасові, соціальні, мовні та інші бар'єри. Саме тому комунікативна складова сучасного міського простору є домінуючою у формуванні культурної ідентифікації сучасного містянина [11].

Але у будь-якому випадку ці процеси призводять до вироблення специфічних патернів поведінки, стереотипів тощо, а в кінцевому підсумку – до становлення особливої форми культури – міської, а також до формування особливого типу людини - містянина.

Так, М. Гемілтон констатує, що інтегральне місто динамічне, адаптивне і чуттєве як щодо своїх внутрішніх, так і щодо зовнішніх життєвих умов. Як природна система воно стикається з тими ж проблемами і викликами, які впливають на концентрацію життя в інших контекстах: підтримка потоків інформації, матерії та енергії для виживання людського життя. Незважаючи на те, що місто – це простір відмінностей у цілях, інтересах і преференціях людей, вони у його межах здатні навчитися адаптуватися і більш ефективно співналаштовувати свої енергії і устремління, щоб виробляти більш узгоджений, цілісний, такий, що еволюційно розвивається, досвід життя для всіх жителів [9].

Ідентифікація міста відбувається шляхом виокремлення низки його параметрів як системи з властивими йому рисами цілісного автономного і функціонального, але відкритого, діалогічного і мобільного щодо сприйняття зовнішніх смислів простору.

Д. Візгалов виокремлює п'ять складових міської ідентичності: унікальність міста; ідентифікація, «ототожнення» міста; лояльність і любов до міста, інтерес до нього; соціальна згуртованість і земляцтво; практичний потенціал ідентичності [1, 39].

Американський архітектор К. Лінч у праці «Образ міста» виокремлює п'ять основних елементів, за допомогою яких людина формує «каркас» міста: шляхи, кордони, вузли, зони, орієнтири. Шляхи – це комунікації, уздовж яких людина переміщується – вулиці, автомагістралі, залізниці, канали. У процесі переміщення відбувається взаємодія з міським середовищем. Межі міста є лінійними елементами середовища, що знаходяться на стику двох станів середовища. Зонами є частини міста або району. Вузлами – стратегічні точки міста, в які людина може вільно потрапити. Орієнтири – це точки міста, які залишаються зовнішніми щодо людини – будівлі, пам'ятники, знаки, фасади, гори тощо. Саме виокремивши ці елементи можна сформуванати образ міста. З іншого боку, він наголошує, що саме особисте сприйняття городян робить образ міста живим, оживляє минуле міста, робить його доступним, близьким, викликає любов, а в підсумку формує патріотизм [7].

Структура міста – це фактично відносини між усіма складниками міського простору. У місті складаються різні соціокультурні інституції, які підтримують зв'язок між середовищем і населенням: інститути місцевої влади, освіти, дозвілля культури, бізнесу і под., які наповнюють міський простір різноманітними соціальними і культурними практиками.

При цьому культурний простір міста є не сумою форм діяльності, а саме системою, яка організовується і сприймається людиною, взаємопов'язану у всіх її частинах і елементах, живу, пульсуючу, що розвивається як цілісність і представляє складову життя міста як повноцінний культурний процес [10, 59].

Л. Коган виокремив чотири специфічних чинники, які визначають культурне життя міста: географічний, природний; соціальний статус міста і основна спрямованість діяльності його жителів; архітектурний, що має на увазі просторову художню організацію міста; естетично-художній, що включає і архітектурний образ міста, але має ширший зміст – включає і природне середовище, і художню культуру. Різне поєднання цих чинників надає місту неповторності, оригінальності, самобутності та дає змогу стверджувати про правомірність висновку про самобутність будь-якого міста і його культури [5, 19-21].

Розвинена культурно-комунікативна інфраструктура міського простору визначає особливості соціокультурного середовища існування людини, впливаючи на умови її життя, спілкування, особливості поведінки, на вибір пріоритетів, популярних трендів, фактично спрямовуючи культурно-духовну ідентифікацію людини у відповідне русло. А вже її суб'єктивне світосприйняття формує образ будь-якого міста відповідно до особистих інтересів, асоціацій, переконань. У широкому сенсі, ідентичністю міста можна назвати те, як городяни розуміють і сприймають своє місто та ідентифікують себе з ним.

Антропогенний формат міста визначається також тим, що воно розуміється як простір особистого життя, а водночас чинник соціалізації, сфера духовної самореалізації і траєкторія прояву індивідуальності [4].

Серед смислів взаємозв'язку міста з його населенням актуально звернути увагу також на те, що місто є індикатором розвитку суспільства, фокусом духовних викликів цивілізації, простором життя, що відображає соціальні процеси конкретної території [4].

Водночас антропологічний чинник, на нашу думку, в будь-якому випадку все ж таки пріоритетний у впливі на соціокультурний простір міста, а тому першочергову увагу варто приділити питанню культурної ідентифікації особистості в межах сучасного міста.

Висновки. Антропологічний чинник є визначальним у формуванні будь-якого культурного простору, а відтак саме від жителів міста залежить образ міста і його ідентичність. Завдяки погодженості ідентифікацій місто стає таким, що відповідає потребам людини, особливо екзистенційним, стає «рідним» і сприймається як потенційно безпечне середовище.

В таких умовах важливу роль відіграють чітко визначені пріоритети і виражена культурна політика і на регіональному, і на загальнодержавному місті як підґрунтя пошуку ідентичності у просторі концептуальних культурних значень, символів і смислів міського культурно-комунікативного простору. Так, чим більше у місті фестивалів, конкурсів, концертів та інших культурних заходів, як і культурних і освітніх установ, тим більш наповненим є не тільки життя

містянина, а й яскравішою є візуалізація образу самого міста. Так елементи культури стають домінуючими у створенні структури візуального міського образу та в формування його ідентичності.

Література

1. Визгалов Д. В. Брендинг города / [предисл. Л. В. Смирнягина]. Москва : Фонд «Институт экономики города», 2011. 160 с.
2. Гриценко О. Пам'ять місцевого виробництва. Трансформація символічного простору та історичної пам'яті в малих містах України. Київ: Видавництво «К.І.С.», 2014. 352 с.
3. Карповець М. Місто як світ людського буття: філософсько-антропологічний аналіз: автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04. Київ, 2-13. 17 с.
4. Касаткина С. С. Семиотический подход к исследованию города как системы. URL: http://e-notabene.ru/fr/article_22944.html.
5. Коган Л. Б. Городская культура и пространство: проблема «центральнойности» // Развитие городской культуры и формирование пространственной среды : сборник научных трудов / Центральный научно-исследовательский и проектный институт по градостроительству ; под ред. канд. архитектуры Л. Б. Когана. Москва : ЦНИИП градостроительства, 1976. С. 6–7.
6. Котенко Я. Локальна (місцева) ідентичність та її роль у формуванні спроможних територіальних громад. URL: <https://www.slideshare.net/CSIUKRAINE/ss-62334855>.
7. Линч К. Образ города / пер. с английского В. Л. Глазычев ; составитель А. В. Иконников ; под редакцией А. В. Иконникова. Москва : Стройиздат, 1982. 328 с.
8. Мусієздов О. О. Пам'ять та міська ідентичність: спроба поєднання у контексті концепції уявлених спільнот / Вісник Львівського університету. Серія соціологічна. 2015. Вип. 9. С. 57–66.
9. Хэмильтон М. Интегральный город: эволюционные интеллекты человеческого улья»: ООО «Ориенталия»; Москва; 2013. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9237195.
10. Шилехина М.С. Культурное пространство города как его идентификационное лицо: сущность и формирование / Вестник МГУКИ. 2017. Вып. 3 (77) май – июнь. С. 52–62.
11. Якишин С. В. Культурно-коммуникационное пространство современного города: идентификация личности : дисс ... канд. филос. н. : 24.00.01. Нижний Новгород, 2013. 202 с.
12. Hamilton, M. Approaching Homelessness: An Integral Reframe. [Philosophy]. World Futures: The Journal of General Evolution, Volume 63(2). P. 107–126.

Reference

1. Vizgalov D.V. (2011). Branding of the city / [predlad. L.V. Smyrnyagina]. Moscow: The Institute of City Economics Foundation [in russian].
2. Gritsenko O. (2014). Memory of local production. Transformation of symbolic space and historical memory in small cities of Ukraine. Kyiv: Publishing House "KIIS". [in Ukrainian].
3. Karpovets M. (2013). City as the World of Human Being: Philosophical-Anthropological Analysis: Author's Resume. dis ... Candidate Philosophy Sciences: 09.00.04. Kyiv. [in Ukrainian].
4. Kasatkina S. S. Semiotic approach to the study of the city as a system. URL: http://e-notabene.ru/fr/article_22944.html. [in russian].
5. Kogan L. B. City culture and space: the problem of "centralization // Development of urban culture and the formation of a spatial environment: a collection of scientific works / Central Research and Design Institute for Urban Planning; ed. Cand. Architecture by L. B. Kogan. Moscow: Central Research Institute of Urban Planning, 1976, 6-7. [in russian].
6. Kotenko Y. Local (local) identity and its role in the formation of capable territorial communities. URL: <https://www.slideshare.net/CSIUKRAINE/ss-62334855>. [in Ukrainian].
7. Lynch K. (1982). The image of the city / per. from English VL Glazychev; compiler A.V. Iconikov; edited by AV Ikonnikov. Moscow: Stroyizdat. [in russian].
8. Museydzov O. O. Memory and Urban Identity: An Attempt to Combine in the Context of the Concept of Represented Communities / Visnyk of Lviv University. The series is sociological. 2015. Issue 9, 57-66. [in Ukrainian].
9. Hamilton M. Integral City: The Evolutionary Intellectuals of a Human Hive»: LLC Orientali; Moscow. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9237195. [in russian].
10. Shilehina M.S. Cultural space of the city as its identification person: essence and formation / Bulletin of Moscow State University. 2017. Issue 3 (77) May – June, 52-62. [in russian].
11. Yakishin S.V. (2013). Cultural and communicative space of a modern city: identification of personality: diss ... : 24.00.01. Nizhny Novgorod [in russian].
12. Hamilton, M. Approaching Homelessness: An Integral Reframe. [Philosophy]. World Futures: The Journal of General Evolution, 63(2), 107–126 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.02.2019 р.

ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНА ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО СТАНУ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета роботи – виокремити в контексті сучасних цивілізаційних трансформацій, опосередкованих глобалізацією, культурну складову, опосередковану інформаційним чинником як одним з головних каталізаторів цих процесів. **Методологія** роботи включає застосування культурологічного, аксіологічного методів для з'ясування сутності інформаційно-культурної глобалізації в контексті цивілізаційних трансформацій сучасності; аналітичний – для дослідження перебігу глобалізаційних процесів з огляду на актуалізацію інформаційного чинника у глобалізації культури. **Наукова новизна** полягає в взаємопов'язаному акцентуванні уваги на інформаційно-культурній складовій глобалізації у викликаних трансформаційних змінах. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що глобальні інформаційні процеси роблять неминучим інтенсивний міжкультурний обмін, діалог культур, в результаті якого формується «ядро» загальнолюдської культури, що синтезує конкретно-історичний, соціокультурний, релігійний та інший досвід різних народів і держав. Теоретично в цьому діалозі жодна культура не повинна претендувати на пріоритет, на монополію винятковості. На практиці така глобалізація культури відбувається у вигляді експансії західних культурних продуктів і зразків, що оцінюється як «культурний імперіалізм». Національні звичаї, церемонії, ритуали, форми поведінки, традиційні норми, цінності, які колись визначали фольклорне і етнографічне розмаїття людства, поступово відходять у минуле, позаяк значна частина населення окремих країн починає сповідувати цінності глобалізованої культури.

Ключові слова: культура, глобалізація, міжкультурний діалог, інформаційна глобалізація, мережеве суспільство, гомогенізована культура, екранна культура.

Струтинский Богдан Дмитриевич, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Информационно-культурная глобализация как феномен современного состояния цивилизационных трансформаций

Цель работы – выделить в контексте современных цивилизационных трансформаций, опосредованных глобализацией, культурную составляющую, опосредованную информационным фактором как одним из главных катализаторов этих процессов. **Методология** работы включает применение культурологического, аксиологического методов для выяснения сущности информационно-культурной глобализации в контексте цивилизационных трансформаций современности; аналитический – для исследования течения глобализационных процессов с учетом актуализации информационного фактора в глобализации культуры. **Научная новизна** заключается в взаимосвязанном акцентировании внимания на информационно-культурной составляющей глобализации в вызванных трансформационных изменениях. **Выводы.** В результате проведенного исследования установлено, что глобальные информационные процессы делают неизбежным интенсивный межкультурный обмен, диалог культур, в результате которого формируется «ядро» общечеловеческой культуры, синтезирует конкретно-исторический, социокультурный, религиозный и другой опыт разных народов и государств. Теоретически в этом диалоге ни одна культура не должна претендовать на пріоритет, на монополию исключительности. На практике такая глобализация культуры происходит в виде экспансии западных культурных продуктов и образцов, оценивается как «культурный империализм». Национальные обычаи, церемонии, ритуалы, формы поведения, традиционные нормы, ценности, которые когда-то определяли фольклорное и этнографическое разнообразие человечества, постепенно уходят в прошлое, поскольку значительная часть населения отдельных стран начинает исповедовать ценности глобализированной культуры.

Ключевые слова: культура, глобализация, межкультурный диалог, информационная глобализация, сетевое общество, гомогенизированный культура, экранная культура.

Stroutynsky Bogdan, Applicant of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Information and cultural globalization as a phenomenon of a modern set of civilizational transformations

The purpose of the work is to distinguish in the context of modern civilization transformations, mediated by globalization, cultural component, mediated by the information factor as one of the main catalysts of these processes. **The methodology** of work involves the use of culturological, axiological methods to clarify the essence of informational and cultural globalization in the context of modern civilizational transformations; analytical - to study the course of globalization processes in view of the actualization of the information factor in the globalization of culture.

Scientific novelty is the interrelated emphasis on the informational and cultural component of globalization in the caused transformational changes. **Conclusions.** As a result of the study, it was found that global information processes make an inevitable intensive intercultural exchange, a dialogue of cultures, which forms the "core" of universal culture, which synthesizes the concrete historical, socio-cultural, religious and other experiences of different peoples and states. In theory, in this dialogue, no culture should pretend to be a monopoly of exclusivity. In practice, such globalization of culture takes the form of the expansion of western cultural products and samples, which is estimated as "cultural imperialism". National customs, ceremonies, rituals, forms of behavior, traditional norms, values that once determined folklore and ethnographic diversity of mankind, gradually go back into the past, as a significant part of the population of individual countries begins to profess the values of a globalized culture.

Key words: culture, globalization, intercultural dialogue, information globalization, network society, homogenized culture, screen culture.

Актуальність теми дослідження. Починаючи з ХХ ст., феномен глобалізації став предметом багатьох наукових досліджень, що насамперед пояснюється формуванням світової економіки та стрімким розвитком новітніх технологій. Відтак, глобалізація почала впливати на трансформацію всіх сфер життя людини – від фінансової до культурної і духовної [9, 530].

Завдяки глобалізаційним процесам відбулися докорінні зміни у способі життя і побутування мільйонів людей, які почасти змушені орієнтуватися на універсальні стандарти споживання, освітньо-виховні зразки та тенденції, форми проведення дозвілля, родинні стосунки, правові приписи тощо, загалом на ті базові ментально-ціннісні диспозиції та експектації, які характерні для культур, що виникли в процесі становлення насамперед, як зрозуміло з вищевикладеного, західної цивілізації. Також варто наголосити, що з 90-х років ХХ століття розпочався інший, який можна вважати принципово новим, період глобалізації, для якого характерні особливі ознаки, які водночас тісно пов'язані з охарактеризованими нами вище передумовами та наслідками.

Аналіз досліджень і публікацій. Образ глобалізованого світу та бачення майбутнього представлені в працях таких західних теоретиків, як З.Бжезінський, Ж.Бодрійяр, І.Валлерстайн, Е.Геллнер, М.Кастельс, Дж.Нейсбіт, Ф.Фукуяма, С.Хантінгтон та ін. Центральною темою їхніх досліджень є становлення глобальної людської цивілізації, діалог цивілізацій, стратегії партнерства, політичні та фінансово-економічні трансформації світу, нарощування темпів технізації та інформатизації. Значна частина теоретичних розробок аналізує й визначає специфіку сучасної доби через концепції інформаційного суспільства: Д.Белл, Є.Масуда, Дж.Пентан, Х.Аванс, М.Маклюен, Е.Тоффлер.

Мета роботи – виокремити в контексті сучасних цивілізаційних трансформацій, опосередкованих глобалізацією, культурну складову, опосередковану інформаційним чинником як одним з головних каталізаторів цих процесів.

Виклад основного матеріалу. Так, досягнення науково-технічної революції у сфері інформатики та зв'язку, розширення міжнародних контактів, особливо бурхливий розвиток інтернету, призвели до створення глобального світового співтовариства. За такого інформаційного «перевороту» національні кордони дедалі більше стають умовностями. У будь-якому разі, збереження закритих, авторитарних суспільств, обмеження щодо передавання знань, інформації, експорту товарів та пересування людей стають практично неможливими. Як слушно зазначає У. Бек, глобалізація знаходить безліч варіантів проникнення, насамперед це відбувається завдяки знищенню звичних кордонів повсякденного життя у сферах інформації, екології, техніки, господарювання, транскультурних контактів та громадянського суспільства. Формуються небажані й почасти незрозумілі транснаціональні форми життя [1].

Тому дослідження культурологічних аспектів глобалізації неможливе без урахування ще одного чинника - причини-наслідку, тісно пов'язаного зі становленням *інформаційного суспільства*, що провокує переосмислення культурної глобалізації дещо в іншій площині, на якій ми й зупинимо свою дослідницьку увагу.

Суголосною є позиція і російських вчених: «Глобалізація – це взаємодія держав, народів, етносів, соціальних спільностей у єдиній системі відносин на планетарному рівні; система відкритого культурного обміну, запозичення зразків поведінки та адаптації культурних стереотипів; розширення меж спілкування (...) виникнення єдиного економічного, екологічного, інформаційного простору ...» – наголошують вони у колективній монографії «Населення і глобалізація» [8, 9].

Відтак, з другої половини ХХ ст. саме досягнення у сфері новітніх інформаційних технологій прискорили та активізували процеси акультурації та асиміляції, підвищили інтенсивність обміну елементами не лише матеріальної, а й духовної культури, формуючи різноманітні транснаціональні

медіа засоби, які втягують світові культури в єдину інформаційну мережу транснаціональних феноменів.

Дедалі активніше здійснюється глобалізація інформаційно-культурних потоків, що підвищує інтенсивність взаємодії у різних сферах людської життєдіяльності. Поширення інформаційних і комп'ютерних технологій дало змогу усунути просторово-часові бар'єри на шляху взаємодії народів, етносів та навіть окремих особистостей. Так, технічний прогрес останніх десятиліть призвів до зміни *комунікаційних можливостей* людини і суспільства у просторі й часі, що стало результатом одвічного прагнення індивідуумів ще зі стародавніх часів розширити власні можливості за рахунок, насамперед, наукового прогресу.

Повільно, протягом століть тривав процес так званого комунікаційного стиснення світу, перетворення його на «глобальне село» (М. Мак-Люен), до якого починають входити всі культури, формуючи єдине глобальне суспільство. Цьому, зрозуміло, сприяла низка фундаментальних відкриттів і досягнень. В результаті відбулося просторово-часове стиснення світу, яке «зменшило» не лише фізичні, а й соціально-культурні дистанції, поставило людей багатьох верств і класів на планеті у відносно однакові умови життєснування, підпорядковані загальносвітовим тенденціям.

Вважається, що саме М. Мак-Люену належить ідея про розгляд еволюції суспільства в контексті поділу на усне, рукописне, книгодрукарське та електронне [11]. Поява телебачення сприяла формуванню «глобального села», в якому, як і в будь-якому невеликому просторі, всі про все і всіх знають, оскільки інформація стає доступною кожному і розноситься практично миттєво.

Вперше цей термін вжито 1962 р. згаданим канадським теоретиком у праці «Галактика Гутенберга», яка вийшла в українському перекладі у серії «Зміна парадигми» у 2008 р. [7]. Крім того, глобалізація доволі часто розглядається як *мережевий процес*, а сучасну суспільно-культурну організацію дослідники починають розуміти як своєрідне підтвердження «мережизації», або формування мереж як організаційних структур. Наприклад, Е. Тоффлер у всесвітньовідомій праці «Третя хвиля» говорить про «відкрити, а не замкнену систему», заперечуючи, що «світ поділений чи буде поділений між групою транснаціональних корпорацій» [12]. Відтак, динаміка розвитку суспільства, що глобалізується, зумовлена здебільшого мережевими процесами, саме тому таке суспільство, власне, й характеризують як «*мережеве суспільство*», або «суспільство мережевих структур».

Вперше термін «мережеве суспільство» запропонував використовувати теоретик інформаційного суспільства іспанський соціолог М. Кастельс у тритомній праці «The Information Age: Economy, Society and Culture», яка в англійському варіанті вийшла друком у 1996-1998 р. У 2000 р. з'явився її російський переклад [5], до якого, як зазначається у рецензії, увійшов повністю том перший «Підйом мережевого суспільства» та частина тому «Кінець тисячоліття». Другий том «Влада ідентичності» ще не отримав російського чи українського перекладу.

На думку М. Кастельса, в мережевому суспільстві найбільшу роль починають відгравати різноманітні соціальні мережі, недоліком чого, щоправда, стає так званий «виключаючий розвиток», за якого певні території та соціальні прошарки випадають із загальної системи інформаційних зв'язків, що, відповідно, в інформаційно-глобалізованому суспільстві негативно впливає на всі аспекти їхнього розвитку, зокрема культурний.

Тому загалом зрозуміло, чому дуже поширеною на сьогодні є думка, що найбільш впливовими чинниками, що визначають зміст сучасної культурної трансформації, виступають, з одного боку, – уніфікація, інтеграція, масовізація тощо, а з іншого, – науково-технічна революція, інтернет та інші мас-медіа.

Водночас інформатизація, будучи важливим чинником глобалізації, має для культури *суперчливі ознаки та наслідки*, що призводять до цивілізаційних антиномій. Серед них дослідники виокремлюють і негативні, і позитивні.

Зупинимося на них більш ґрунтовно, починаючи з позитивних.

По-перше, інформатизація узаконила та розширила певний культурний стандарт. Відповідно до розуміння останнього людина в умовах інформаційного суспільства повинна володіти кількома іноземними мовами, вміти користуватися персональним комп'ютером, здійснювати процес комунікації з представниками інших культурних світів, розуміти основні тенденції розвитку сучасного мистецтва, літератури, філософії тощо. Комп'ютеризація, на думку російського дослідника В. Курбатова, створює технологічну основу інформатизації суспільства, в якому інформатика та володіння ЕОМ визначена другою грамотністю, яка підвищує інтелектуальні здатності людини. У свою чергу, формування інтелектуально-технологічних систем призводить до принципово нового

зіткнення цивілізацій і управління сферою культури — до глобального гіперінтелекту (індустрії даних і знань) [6, 255-256].

По-друге, інформаційна глобалізація посилила інтенсивність культурних обмінів, зробила «прозорими» кордони для проникнення талантів, а результати творчості видатних митців стали доступними не лише певній культурі, до якої вони належать, а й здобутком усього людства.

По-третє, інформаційна глобалізація створює передумови для виходу національних культур за межі своїх локально-територіальних утворень. Завдяки новим інформаційним технологіям різноманітні ідеї, символи, знання, вміння та практичні навички, накопичені тим чи іншим етносом, отримують поширення в інших культурних світах, сприяючи формуванню у представників інших націй і народів більш точного уявлення про те, що собою являє та чи інша культура, яку роль (часто унікальну) вона відіграє серед безлічі національних та етнічних культур тощо.

По-четверте, завдяки новим інформаційним технологіям людина глобального співтовариства отримала можливість ознайомитися з низкою артефактів, раніше недоступних людям індустріального суспільства почасти через відсутність можливості подорожувати світом і користуватися послугами знаменитих «сховищ» культурних цінностей, в яких зосереджена значна частина світового культурного спадку.

Сьогодні це стало можливим не лише завдяки розвитку та можливостям масового туризму, а й поширенню такого явища, як віртуалізація культури. Останнє дедалі частіше привертає дослідницьку увагу. *Віртуалізація культури* породжує своєрідний новий різновид культури - віртуальну культуру. Завдяки інформатизації культура дедалі більше «...занурюється в раніше не існуючий багатовимірний кіберпростір, який умовно можна назвати віртуальним» [4]. Віртуальні музеї, віртуальні бібліотеки, віртуальні концертні зали, навіть віртуальні театри, які функціонують в інтернеті, дають можливість ознайомитися з тим, що було створено в різних країнах різними митцями протягом століть. Це теж можна з упевненістю віднести до п'ятого позитивного аспекту інформаційної глобалізації, хоча й не настільки однозначного, на чому ми ще наголосимо нижче.

Принагідно зазначимо, що сам термін «віртуальна реальність» вперше з'явився у США ще наприкінці 70-х років ХХ ст. і використовувався насамперед для характеристики тривимірних моделей реальності. Згодом він вийшов далеко за межі комп'ютерних технологій. Так, сьогодні явище «віртуалізації культури» розуміється дослідниками як «процес зображення елементів культури засобами цифрового моделювання у сфері віртуальної реальності» [10, 127].

По-шосте, оцінюючи загалом позитивне значення інформаційних технологій (ІТ), варто відзначити, що досягнення у цій сфері дали змогу інтенсифікувати не лише обмін різноманітними товарами, а й обмін новітніми ідеями, ідеалами, цінностями, художніми образами тощо.

Відбувається формування так званої *екранної культури*, яка значно розширює інтелектуальні можливості людини.

Найбільш ґрунтовно дослідження екранної культури представлено у праці українських дослідниць І. Зубавіної «Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі)» [3], в якій вона її виникнення пов'язує з одвічним прагненням людини заволодіти часом і підкорити простір, та Г. Чміль «Екранна культура: плюральність проявів» [14] (2003 р.).

Загалом екранна культура є наслідком інформаційного прогресу людства, оскільки забезпечує передавання світового соціокультурного досвіду мультимедійними засобами, що не могло не відобразитися на формуванні картини світу кожної людини, в якій починають домінувати загальнозначущі норми та стандарти поведінки та комунікацій.

Недарма дослідники називають екранну культуру – культурою ХХІ століття, яка знайшла своє відображення і в дизайні побуту, одягу, техніки, автомобілів, і навіть у виборі породи домашніх улюбленців. Загалом російський дослідник В. Головашин визначає екранну культуру як логічний, закономірний етап розвитку книжкової, писемної культури. Він наголошує в цілому на трьох основних етапах розвитку культури: етнічної, національної і масової. Етнічна (народна культура, фольклор) є усною, оскільки в умовах відсутності писемності саме вона стала основним засобом трансляції культурного досвіду. Наступним носієм кодів культури стала книга, а засобом їх трансляції - освіта, яка, власне, у процесі соціалізації і формує вміння читати і писати. На сучасному етапі основним засобом трансляції масової культури стали засоби масової інформації, тому її тип можна визначити як екранний [13].

Відтак, екранну культуру сьогодні можна визначити як культуру масову, формування якої також можна пов'язати з певними негативними наслідками, які впливають на традиційну народну культуру, зразки якої поступово і закономірно витісняються з активного вжитку.

Тому поряд з позитивними наслідками впровадження інформаційних технологій існують, як ми вже наголошували вище, й негативні. По-перше, зростає небезпека маніпулятивного впливу нових інформаційних потоків на масову та індивідуальну свідомість, актуалізуються проблеми збереження та захисту інформації, виникають своєрідні інформаційні війни тощо.

При цьому варто наголосити, що не останню роль у цьому відіграє і таке явище, як «екранна культура», з якою дослідники пов'язують можливості формування міфологічної реальності. «Маніпулятивна «геніальність» цього сучасного способу формування міфологічного образу світу полягає в тому, що людина не бачить штучності створених інформаційних повідомлень» [13, 252], що у свою чергу, дає змогу ЗМІ не тільки міфологізувати культурні цінності, а й перетворюватися на засоби інформаційної експансії, позаяк міф надто важко раціоналізувати і довести за допомогою відомих засобів доказовості [2, 252-253].

В умовах домінування екранної культури, яка насамперед тісно пов'язана зі становленням кінематографа та телебачення, людина не лише починає відчувати себе частиною цілого - глобального. Некритичне ставлення до продукованих масовою теле- та кіноіндустрією зразків призводить, з одного боку, до можливості нав'язування певних культурно- поведінкових стереотипів, а з іншого – неправдивої інтерпретації тих подій, які відбуваються у світі. Останні можуть стати штучно сконструйованими, не говорячи вже про можливість їх інтерпретувати на користь того, хто їх виробляє або просто прагне перекрутити.

По-друге, нові глобальні інфраструктури генерують величезні можливості для проникнення інокультурних потоків крізь національні кордони. Підвищується інтенсивність, обсяг і швидкість культурних взаємодій, збільшується щільність соціокультурних зв'язків. Це, у свою чергу, прискорює процеси інтеграції та уніфікації, які на сьогодні не отримали однозначного трактування щодо своєї корисності.

Висновки. Планетарний характер інформаційних процесів робить неминучим інтенсивний міжкультурний обмін, діалог культур, в результаті якого формується «ядро» загальнолюдської культури, що синтезує конкретно-історичний, соціокультурний, релігійний та інший досвід різних народів і держав. Теоретично в цьому діалозі жодна культура не повинна претендувати на пріоритет, на монополію винятковості. На практиці така глобалізація культури відбувається у вигляді експансії західних культурних продуктів і зразків, що оцінюється як «культурний імперіалізм». Національні звичаї, церемонії, ритуали, форми поведінки, традиційні норми, цінності, які колись визначали фольклорне і етнографічне розмаїття людства, поступово відходять у минуле, позаяк значна частина населення окремих країн починає сповідувати цінності глобалізованої культури.

Література

1. Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию / пер. с нем. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 303 с.
2. Гулимова А.Н. Экранная культура как форма существования современной мифологии. Знание. Понимание. Умение. 2011. №1. С.252-256.
3. Зубавіна І.Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі). Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.
4. Карденахлишвили Т.Д. Виртуализация современной культуры: природа, сущность, форма проявления. URL <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualizatsiya-sovremennoy-kultury> (дата звернення: квітень 2019).
5. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / Пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. М.: ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.
6. Курбатов В.И. Современная западная социология. Аналитический обзор концепций: учеб. пособие. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. 416 с.
7. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги. Київ: Ніка-Центр, 2008. 392 с.
8. Население и глобализация: 2-е изд. / Н.М.Ромашевская, В.Ф.Галецкий, А.А. Овсянников и др. М.: Наука, 2004. 322 с.
9. Петик М. Україна у сучасних глобалізаційних процесах. Формування ринкової економіки в Україні. 2009. Вип. 19. С.530-539
10. Свищ І. Поняття процесу «віртуалізація культури» як категорія наукового дослідження. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. XII. К. : Міленіум, 2004. С.83-88.
11. Современный философский словарь / под общ. ред. В.Е.Кемерова. Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Москва, Минск: Панпринт, 1999. 1064 с.
12. Тоффлер Э. Третья волна. Москва: АСТ, 2010. 784 с.
13. Экранная культура – культура XXI века / В.А.Головашин. Очерки истории мировой культуры: 4-е изд. перераб и доп. Тамбов: ТГТУ, 2004. 248 с.

14. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність проявів / Харківський держ. педагогічний ун-т ім. Г.С.Сковороди. Харків: Крук, 2003. 336 с.

References

1. Beck, W. (2001). What is globalization? Errors of globalism - the answers to globalization. M.: Progress-Tradition [in Russian].
2. Gulimov, A.N. (2011). Screen culture as a form of existence of modern mythology. Knowledge. Understanding. Skill, 1, 252-256 [in Russian].
3. Zubavina, I.B. (2006). Ekranna culture: partly model the art of reality (time and hour at the math). Kiev: Intertekhnologiya [in Ukrainian].
4. Kardenakhlishvili, T.D. Virtualization of modern culture: nature, essence, form of manifestation. URL <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualizatsiya-sovremennoy-kultury> [in Russian].
5. Castells, M. (2000). Information Age: Economy, Society and Culture. M.: State University Higher School of Economics [in Russian].
6. Kurbatov, V.I. (2001). Modern Western Sociology. Analytical review of concepts: studies. allowance. Rostov-on-Don: Phoenix [in Russian].
7. McLuen, M. (2008). Galactica Gutenberg: becoming the people of the Drukovo book. Kiev: Nika-Center [in Russian].
8. Population and Globalization. (2004). Moscow: Nauka [in Russian].
9. Petik, M. (2009). Ukraine in the current globalization processes. Formula rinkovo economics in Ukraine, 19, 530-539 [in Ukrainian].
10. Fistula, I. (2004). Understanding the process of "virtual culture" yak category naukovogo doslidzhennya. Actual problems of history, theory and practice of artistic culture. Vip XII. K.: Mileneum, 83-88 [in Ukrainian].
11. Modern philosophical dictionary. (1999). London, Frankfurt am Main, Paris, Moscow, Minsk: Panprint [in Russian].
12. Toffler, E. (2010). The Third Wave. Moscow: AST [in Russian].
13. Screen culture - the culture of the XXI century. (2004). Essays on the history of world culture: 4th ed. pererab and add. Tambov: TSTU [in Russian].
14. Chmil, G. P. (2003). Ekranna culture: plurality of manifestations. Kharkov: Kruk [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.11.2018 р.

УДК 316.733

Недзельський Роман Стефанович,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-7229-0906

РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ЗМІН СУЧАСНОСТІ

Мета статті – проаналізувати концептуально етапи формування національного культурного простору, з огляду на паралелі загальнокультурного світового розвитку. **Методологія** статті ґрунтується на міждисциплінарному підході, що передбачає застосування таких наукових методів, як аналіз для розкриття основних елементів формування національного культурного простору; синтез – для обґрунтування особливостей розвитку національного культурного простору в межах конкретної етнонаціональної спільноти. **Наукова новизна** полягає у дослідженні процесу розвитку етнокультурного простору синхронно процесів загальноцивілізаційного культурного поступу. **Висновки.** Культура в сучасному суспільстві виступає й усвідомлюється не тільки як результат соціально-економічного та політичного розвитку, а й як необхідна умова, ключовий фактор розвитку, моральний стрижень особистості й суспільства. Як об'єкт державного управління культура - це цілісний комплексний процес, головним орієнтиром якого є людина, її безумовний духовний (моральний і інтелектуальний) розвиток і вдосконалення. Адже стан культурного розвитку тієї чи іншої країни є одним із найбільш об'єктивних показників не тільки духовного здоров'я суспільства, але й повноти вирішення тих проблем, в першу чергу, політичних й економічних, які стоять перед ним. Політику держави в галузі культури доцільно розглядати як феномен єднання теорії та практики, що має свої особливості, пов'язані з живим безперервним культурним процесом, спрямованим на адаптацію її імперативів до соціокультурних реалій сучасності. Державна культурна політика має охоплювати культурні аспекти всіх державних програм економічного, екологічного, соціального, національного розвитку, а також фактора безпеки держави й особистості. Змістом культурної політики є виявлення пріоритетних напрямів розвитку культури

14. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність проявів / Харківський держ. педагогічний ун-т ім. Г.С.Сковороди. Харків: Крук, 2003. 336 с.

References

1. Beck, W. (2001). What is globalization? Errors of globalism - the answers to globalization. M.: Progress-Tradition [in Russian].
2. Gulimov, A.N. (2011). Screen culture as a form of existence of modern mythology. Knowledge. Understanding. Skill, 1, 252-256 [in Russian].
3. Zubavina, I.B. (2006). Ekranna culture: partly model the art of reality (time and hour at the math). Kiev: Intertekhnologiya [in Ukrainian].
4. Kardenakhlishvili, T.D. Virtualization of modern culture: nature, essence, form of manifestation. URL <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualizatsiya-sovremennoy-kultury> [in Russian].
5. Castells, M. (2000). Information Age: Economy, Society and Culture. M.: State University Higher School of Economics [in Russian].
6. Kurbatov, V.I. (2001). Modern Western Sociology. Analytical review of concepts: studies. allowance. Rostov-on-Don: Phoenix [in Russian].
7. McLuen, M. (2008). Galactica Gutenberg: becoming the people of the Drukovo book. Kiev: Nika-Center [in Russian].
8. Population and Globalization. (2004). Moscow: Nauka [in Russian].
9. Petik, M. (2009). Ukraine in the current globalization processes. Formula rinkovo economics in Ukraine, 19, 530-539 [in Ukrainian].
10. Fistula, I. (2004). Understanding the process of "virtual culture" yak category naukovogo doslidzhennya. Actual problems of history, theory and practice of artistic culture. Vip XII. K.: Mileneum, 83-88 [in Ukrainian].
11. Modern philosophical dictionary. (1999). London, Frankfurt am Main, Paris, Moscow, Minsk: Panprint [in Russian].
12. Toffler, E. (2010). The Third Wave. Moscow: AST [in Russian].
13. Screen culture - the culture of the XXI century. (2004). Essays on the history of world culture: 4th ed. pererab and add. Tambov: TSTU [in Russian].
14. Chmil, G. P. (2003). Ekranna culture: plurality of manifestations. Kharkov: Kruk [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.11.2018 р.

УДК 316.733

Недзельський Роман Стефанович,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-7229-0906

РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ЗМІН СУЧАСНОСТІ

Мета статті – проаналізувати концептуально етапи формування національного культурного простору, з огляду на паралелі загальнокультурного світового розвитку. **Методологія** статті ґрунтується на міждисциплінарному підході, що передбачає застосування таких наукових методів, як аналіз для розкриття основних елементів формування національного культурного простору; синтез – для обґрунтування особливостей розвитку національного культурного простору в межах конкретної етнонаціональної спільноти. **Наукова новизна** полягає у дослідженні процесу розвитку етнокультурного простору синхронно процесів загальноцивілізаційного культурного поступу. **Висновки.** Культура в сучасному суспільстві виступає й усвідомлюється не тільки як результат соціально-економічного та політичного розвитку, а й як необхідна умова, ключовий фактор розвитку, моральний стрижень особистості й суспільства. Як об'єкт державного управління культура - це цілісний комплексний процес, головним орієнтиром якого є людина, її безумовний духовний (моральний і інтелектуальний) розвиток і вдосконалення. Адже стан культурного розвитку тієї чи іншої країни є одним із найбільш об'єктивних показників не тільки духовного здоров'я суспільства, але й повноти вирішення тих проблем, в першу чергу, політичних й економічних, які стоять перед ним. Політику держави в галузі культури доцільно розглядати як феномен єднання теорії та практики, що має свої особливості, пов'язані з живим безперервним культурним процесом, спрямованим на адаптацію її імперативів до соціокультурних реалій сучасності. Державна культурна політика має охоплювати культурні аспекти всіх державних програм економічного, екологічного, соціального, національного розвитку, а також фактора безпеки держави й особистості. Змістом культурної політики є виявлення пріоритетних напрямів розвитку культури

відповідно до визначеного рівня культурного життя та реальних проблем; розроблення або ініціацію відповідно до пріоритетів різноманітних соціокультурних програм; підтримка та реалізація соціокультурних програм шляхом розподілу різного роду ресурсів.

Ключові слова: національний культурний простір, культурна політика, трансформаційні зміни.

Недзельский Роман Стефанович, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Развитие национального культурного пространства в условиях трансформационных изменений современности

Цель статьи – проанализировать концептуально этапы формирования национального культурного пространства, учитывая параллели общекультурного мирового развития. **Методология** статьи основывается на междисциплинарном подходе, что предусматривает применение таких научных методов, как анализ для раскрытия основных элементов формирования национального культурного пространства; синтез - для обоснования особенностей развития национального культурного пространства в пределах конкретного этнонационального сообщества. **Научная новизна** заключается в исследовании процесса развития этнокультурного пространства синхронно процессов цивилизационного культурного развития. **Выводы.** Культура в современном обществе выступает и осознается не только как результат социально-экономического и политического развития, но и как необходимое условие, ключевой фактор развития, нравственный стержень личности и общества. В качестве объекта государственного управления культура - это целостный комплексный процесс, главным ориентиром которого является человек, его безусловный духовное (моральное и интеллектуальное) развитие и совершенствование. Ведь состояние культурного развития той или иной страны является одним из самых объективных показателей не только духовного здоровья общества, но и полноты решения тех проблем, в первую очередь, политических и экономических, которые стоят перед ним. Политику государства в области культуры целесообразно рассматривать как феномен единения теории и практики, имеет свои особенности, связанные с живым культурным процессом, направленным на адаптацию ее императивов к соціокультурним реаліям сучасності. Государственная культурная политика должна охватывать культурные аспекты всех государственных программ экономического, экологического, социального, национального развития, а также фактора безопасности государства и личности. Содержанием культурной политики является выявление приоритетных направлений развития культуры в соответствии с определенным уровнем культурной жизни и реальных проблем; разработку или инициацию в соответствии с приоритетами различных соціокультурних програм; поддержка и реалізація соціокультурних програм путем распределения различного рода ресурсов.

Ключевые слова: национальное культурное пространство, культурная политика, трансформационные изменения.

Nedzelsky Roman, Applicant of the National Academy of Managerial Staff of Cultural and Arts

Development of the national cultural space in the conditions of the transformational changes of the present

The purpose of the article is to analyze conceptually the stages of formation of the national cultural space, taking into account the parallels of the general cultural development of the world. **The methodology** of the paper is based on an interdisciplinary approach involving the use of such scientific methods as analysis for the disclosure of the basic elements of the formation of a national cultural space; synthesis - to substantiate the peculiarities of the development of the national cultural space within a specific ethno-national community. **Scientific novelty** consists in the study of the development of the ethnocultural space of synchronous processes of general civilization cultural progress. **Conclusions.** Culture in today's society is advocated and understood not only as a result of socio-economic and political development, but also as a necessary condition, a key factor of development, the moral core of personality and society. As an object of public administration, culture is an integral complex process, the main guideline of which is a person, its unconditional spiritual (moral and intellectual) development and perfection. After all, the state of cultural development of one or another country is one of the most objective indicators not only of the spiritual health of society, but also the completeness of solving those problems, first of all, political and economic, facing it. The state policy in the field of culture should be regarded as a phenomenon of the unification of theory and practice, which has its own peculiarities connected with a living, continuous cultural process, aimed at adapting its imperatives to the socio-cultural realities of our time. The state cultural policy should cover the cultural aspects of all state programs of economic, ecological, social, national development, as well as the safety factor of state and personality. The content of cultural policy is the identification of the priority directions of cultural development according to a certain level of cultural life and real problems; development or initiation in accordance with the priorities of various socio-cultural programs; support and implementation of socio-cultural programs through the distribution of various kinds of resources.

Key words: national cultural space, cultural policy, transformational changes.

Актуальність теми дослідження. Впродовж історичного розвитку співвідношення соціальних інститутів культури змінювалося залежно від ступеня диференціації суспільного життя і переходу від аграрного до індустріального, згодом – до постіндустріального суспільства. В різні історичні епохи

існував різний підхід до підтримки культури, а також духовного і художнього виробництва. Скажімо, на ранніх етапах розвитку суспільства, у малодиференційованому соціокультурному середовищі, культурна діяльність ще не виокремлена в самостійну і тому не спирається на особливі соціальні інститути.

У процесі трудової діяльності, побутового спілкування, або ж відповідно до обрядів (народження дитини, брак, смерть, сезонні свята), що склалися, зазвичай відсутній чіткий розподіл на виконавців і слухачів. В архаїчних племінних культурах усі дорослі члени (хоч і розділені на тендерні групи) спільно влаштовують колективні церемонії, а вождь виконує одночасно функції жерця.

Проте і на такому рівні, і в такому середовищі відбувається виділення функціональних "посад" жерця, шамана, ворожбита та знахаря, які виконують особливі функції (хоча переважно "за сумісництвом" з іншими формами діяльності, загальними для решти членів племені). Разом із цим, первинним синкретичним осередком соціалізації є сім'я, в якій батьки і всі дорослі члени так чи інакше вводять підростаюче покоління до кола культурних норм, сенсів, знань і цінностей.

У подальшому, починаючи зі стародавніх рабовласницьких держав і до сучасних часів, загалом прийнято визначати такі основні типи соціальних інститутів, спрямованих на підтримку культурної сфери:

- 1) церковний, такий, що спирається на підтримку релігійного інституту;
- 2) державний, підлеглий централізованому апарату влади;
- 3) меценатський, або патронажний, при якому знать і заможні люди утримували й одаровували поетів, літераторів, музикантів, архітекторів тощо;
- 4) ремісничий (підприємницький), коли предмет прикладного або монументального мистецтва виготовлявся на місцевий ринок або на замовлення;
- 5) комерційний, такий, що виникає вже в доіндустріальному суспільстві та пов'язаний з ринковими відносинами;
- 6) самозабезпечення культури через самостійні інститути (церква, освіта, творчі організації, індустрія культури) [2, 52].

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика дослідження культурного простору має міждисциплінарний характер: концептуальні питання простору розглядали у своїй працях С. Бабенко, О. Гриценко, Р. Кісь, О. Кравченко, М. Рябчук, О. Степанова, О. Суліменко. Питання культури і смислів культурного простору досліджували Є. Бистрицький, М. Жулинський, М. Закович, Т. Злобіна, І. Зязюн, Ж. Денисюк, В. Личковах, С. Кримський, Б. Парохонський, В. Полікарпова, М. Попович, В. Табачковський.

Мета роботи – проаналізувати концептуально етапи формування національного культурного простору, з огляду на паралелі загальнокультурного світового розвитку.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі процес самозабезпечення культури здійснюється через самостійні інститути (церква, освіта, творчі організації, індустрія культури). У процесі *саморегуляції культурної діяльності* зазвичай виокремлюють три основні типи: субординація, координація та конкурентна змагальність. Субординація як підпорядкування єдиному началу має місце між столичним центром і периферією, центрами різного профілю та філіалами. Без координації, як узгодження дій учасників, не може бути налаштоване жодне мистецтво, що потребує злагодженої взаємодії багатьох виконавців (театр, кіно, телебачення тощо). Важливого значення набуває і принцип змагальності, що означає взаємодію незалежних суб'єктів і відбір найкращих через механізм, нейтральний щодо кожного учасника. Змагальність припускає усунення монополізму певних течій, шкіл або груп, спрямованих на збереження клановості, або бюрократизації та надмірної централізації. Зазвичай цей механізм реалізується як конкурс, за наслідками якого визначаються місця, присуджуються призи, премії.

До системи премій, що присуджуються за досягнення в різних галузях культури і науки, підключаються фінансові можливості як державних органів, так і ділових кіл, творчих об'єднань, суспільних інститутів тощо. Преміальна система, як правило, засновується на конкурсному відборі кращих творів і в такому ракурсі втілює демократичні принципи (хоча численна критика упустила і зловживань з боку комітетів з премій свідчить, що в налагодженні цієї системи виникає багато проблем). Преміальну систему в галузі культури можна розділити на такі варіанти: премії, що присуджуються державними органами, корпораціями, філантропічними об'єднаннями, науковими суспільствами й академіями, індивідуальними донорами та ін.

На початковому етапі свого становлення культурна політика багатьох економічно розвинених країн мала централізований характер, провідна роль відводилася державі. В основу такої політики

було поставлено споживання культурного продукту, розширення мережі установ культури, які і створювалися, і спрямовувалися центральною владою.

У Новітній час формуються й інші моделі державної культурної політики. Приміром, після Другої світової війни (1939-1945 рр.), із становленням постіндустріального суспільства, широкого розповсюдження набула ідея культурної демократії або рівного доступу всіх членів суспільства до здобутків культури. За цим лежали не тільки культурні, а й політичні цілі держави, яка хотіла впливати на населення за допомогою ушляхетнюючої ролі культури. До 60-х років ХХ ст. посилення впливу держави будь-якого політичного забарвлення у сфері культури пояснювалося "старим добрим" уявленням про цивілізаційну та ушляхетнюючу роль мистецтва і про демократизацію доступу до нього як до суспільного блага. Звідси пріоритетом культурної політики того часу стає щонайширший доступ населення до культурних цінностей через спеціальні освітні програми, безкоштовний доступ до музеїв, популяризація культури на державних теле- та радіоканалах і таке ін. Така тенденція зберігалася упродовж вельми тривалого часу, не зважаючи на певні приливи та відливи політичної й культурної моди" [3, 115].

Виходячи із наведеного вище, можемо стверджувати, що, з одного боку, тут культура і мистецтво трактується як суспільне благо, що припускає забезпечення широкого доступу до нього силами державної політики, з іншого – піклується сама ідея *самоцінності мистецтва*.

Широке розуміння культури, прийняте багатьма урядами в той час, вмещувало освіту, засоби масової комунікації, туризм, соціальне обслуговування, виховання молоді. Зрозуміло, що управління такими різними та широкими сферами має реалізовуватися різними відомствами, для координації діяльності яких створювалися комітети із зв'язків між урядовими відомствами або парламентські комісії.

У 60-70-х роках у багатьох країнах з'явилися міністерства культури, проте галузь їхньої діяльності обмежувалася певними напрямками.

Разом із загальнодержавними установами значне місце в культурному житті зайняли неурядові організації як національні, так і міжнародні.

Різноманітні асоціації, письменницькі та журналістські організації, творчі колективи й асоціації, приватні видавництва, кіностудії, музеї і таке інше створюють широку мережу, що забезпечує культурну діяльність країни. Це відіграє важливу роль під час виділення коштів на розвиток галузі. Адже методи фінансування культури різні і визначити фактичні витрати на культуру й освіту важко. Тільки багаті країни можуть собі дозволити значні витрати на офіційно субсидійовану освіту, створення мережі культурних центрів тощо. Країни, позбавлені великих доходів, частіше покладаються на участь громадських організацій, іноземну допомогу, сприяння культурних агентств і різних місій з інших країн.

Проте, на початку 70-х років підхід, при якому культурі та мистецтву відводилася "ушляхетнююча суспільна роль", опинився під вогнем критики. Вважалося, що державна політика, яка заздалегідь визначає набір культурних цінностей і художніх форм, не відповідає принципам демократії, а є нав'язуванням більшості населення культури елітарної меншини, яка ігнорує більшість нових або нетрадиційних форм виразу та самосвідомості [3, 117].

Саме тому з початку 70-х років у культурній політиці більшості країн проявилася нова методологія демократизації культури: на зміну гаслу "культура для всіх" (культурна демократія) прийшло гасло демократизації культури – "культура для кожного". По-перше, це означало ширшу інтерпретацію поняття розвитку: воно вже не відображало тільки кількісний приріст, що створювався й управлявся центральними властями. Акцент перемістився в царину розвитку людських якостей в поєднанні з історичними, соціальними та культурними чинниками.

Головною метою стало посилення місцевої ідентичності й участь у культурному житті на місцевому рівні. По-друге, розширилися межі самого секторального поняття "культура". Увага приділялася не стільки споживанню культурного продукту, скільки особистій діяльності з виготовлення культурного продукту. По-третє, стало зрозумілим, що сучасний етап розвитку диктує переміщення центру культурної політики із центру (який "не встигає") до активнішого включення ресурсів регіонального та місцевого рівнів. А це, у свою чергу, припускало децентралізацію управління культурою.

Абсолютно природно, що 80-і роки стали десятиліттям нової моделі суспільного адміністрування на принципах децентралізації, яка стала певною формою партнерства державної влади та регіонів [5, 47].

Саме поняття "децентралізація" може тлумачитися по-різному. У культурній політиці, скажімо, цей термін може означати:

- 1) децентралізацію культурної діяльності;
- 2) децентралізацію повноважень ухвалення рішень;
- 3) ухвалення рішень в галузі регіональної культурної політики повністю належить регіональній адміністрації.

У США з середини 50-х років відбувався процес активізації втручання держави в регуляцію культурного життя. Особливо помітним він став у період правління президента Дж. Ф. Кеннеді, з розширенням системи органів, що здійснюють культурну політику під контролем як федерального уряду, так і конгресу. Запровадження американським урядом раніше не властивих йому функцій зустріло серйозну опозицію.

Проте після тривалих дебатів у конгресі та широкій дискусії у країні 1965 р. був створений Національний фонд мистецтв і гуманітарних наук як основний урядовий орган, який розподіляє державні субсидії, виробляє рекомендаційні програми в галузі культури і бере участь у проведенні культурної політики. Аналогічну офіційну та координуючу культурну політику за кордоном здійснює Інформаційне агентство США. У 80-х роках пріоритетною моделлю державної політики США став "новий федералізм". Він запровадив тенденцію до децентралізації управління різними сферами діяльності, у тому числі і сфери культури, зменшення масштабів втручання держави у духовну сферу, перекладання завдань на різні ділові та суспільні інститути [2, 52].

У кінці 80-х – на початку 90-х років зароджується інструментальний підхід до культурної політики. Змістом такого підходу стало використання здатності культури служити різним політичним цілям і стратегіям, спрямованим на суспільний розвиток або вирішення соціальних проблем. Це було визнано в доповідях ЮНЕСКО ("Наше творче розмаїття", 1996 р.) і Ради Європи ("Прагнення до цілісності", 1997 р.) за наслідками дослідження цілої низки країн, зокрема Франції та Великої Британії. Названі документи, як вже було зазначено, зробили певний внесок у розвиток концепції культури як засобу розвитку суспільства. Під цим розуміється передусім застосування культури для досягнення мети, безпосередньо з нею не пов'язаної – наприклад, використання театральних постановок і вечорів для дорослих для пропаганди здорового способу життя. Проте ретельніший аналіз свідчить, що будь-яка культурна діяльність і, відповідно, будь-які інвестиції в культуру мають неминучий соціально-економічний ефект і йдуть на благо суспільства в цілому" [3, 112].

Децентралізація й інструментальна культурна політика активізувала діяльність у культурній царині представників інших сфер: приватного сектора економіки (бізнесмени); державного управління, безпосередньо не пов'язаного з культурою. На думку шведського дослідника Гейра Вестхейма, за допомогою так званих "проектів змішаного використання" і співпраці приватні інвестори, державні адміністратори та представники культури намагалися досягти мети – кожний по-своєму. Приватні інвестори бажали знайти способи створення нового ринкового профілю і використовувати культуру для залучення спроможних клієнтів. Владні структури (не культурні, а керівники місцевого рівня) хотіли зробити свої регіони привабливішими; працівники культури та їхні організації використовували можливість прямого впливу на владу і розраховували отримати фінансовий ресурс як від приватних, так і державних інвесторів [4, 232].

У сучасних розвинених в економічному сенсі країнах різні сфери бізнесу, а також мережа філантропічних установ беруть на себе певну частку фінансової участі в регуляції культурної сфери: внески в художню культуру через створення культурних центрів, музеїв, виставок, інтер'єрів, запровадження грантів, стипендій і таке ін.

Така участь має передусім цілком певну економічну мету, пов'язану з такими критеріями: а) підвищення культурного рівня персоналу фірм і корпорацій; б) громадський престиж "патрона мистецтв" сприяє зміцненню віри в добротність фірми, призводить до зростання її рентабельності та прибутку; в) сприяння процвітанню мистецтв так чи інакше збагачує духовне життя суспільства і знижує гостроту соціальної та політичної ангажованості; г) розширення культурної діяльності дає могутній стимул і для зростання ділової і соціальної активності, що і привело до створення "індустрії масової культури"; д) сприяння збалансування господарської та культурної сфер, підтримки оптимального рівня культури, не зважаючи на економічну обумовленість самого виробництва.

У такому контексті варто зазначити, що характерним зрушенням у механізмі комерційної регуляції художнього життя наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. стало широке підключення бізнесу до масової культури і навіть до різних напрямів контркультури (молодіжна, рухи "зелених", за "альтернативний спосіб життя"), руху національних меншин і таке ін. Безумовно, розвиток засобів масової комунікації помітно змінив комерційні пропорції. Простежується значне розширення видовишно-драматичних видів мистецтва й аудіовізуальних засобів комунікації. З одного боку, великий бізнес, повертаючись обличчям до творчих прагнень культурної еліти, послабляє критику на

свою адресу з боку радикальної налаштованої творчої інтелігенції. З іншого боку, задовольняючи потреби у "масових ідолах" і нав'язуючи ці потреби, адаптує широкі верстви населення до функціонування в умовах суспільства масового споживання постіндустріальної доби.

У кінці ХХ ст. світові глобалізаційні й інтеграційні процеси поставили на порядок денний важливість діяльності у сфері регуляції культури не тільки з боку відомих наднаціональних структур (ООН, ЮНЕСКО, Європейського парламенту, різних міжнародних культурних і мистецьких організацій), а також транснаціональних корпорацій і міжнародних фондів, що поширюють свою діяльність на різні куточки земної кулі.

На зміну традиційній концепції економічного розвитку, згідно з якою економічне зростання розглядалося як поліпшення матеріальних умов життя населення, прийшла ширша концепція розвитку, де культурі відводиться одне з центральних місць у загальному процесі поліпшення якості життя. Як вже зазначалося, це знайшло своє відображення у "Плані дій з використання культурної політики в інтересах розвитку" – підсумковій декларації Стокгольмської конференції ЮНЕСКО (1998 р.). А Світовий банк на зустрічі 1999 року у Флоренції проголосив, що виділятиме позики країнам, що розвиваються, в тому випадку, якщо в їхніх програмах будуть задіяні культурні чинники.

Зрозуміло, що переміщення культурної політики до центру людського розвитку не здатне забезпечуватися лише політичними заявами, а має супроводжуватися розробкою нових концепцій управління сферою культури. Нині уявлення про те, що культурна політика є компетенцією передусім тих, хто ухвалює рішення на національному рівні, змінюються концепцією так званого "креативного управління" [5, 48].

У країнах Північної Європи децентралізація культури здійснювалася за першим типом. Для забезпечення доступу до високої культури на всій території і для всіх соціальних прошарків були створені спеціальні національні установи з організації гастролей у сфері театру і музики, обміну художніми виставками. Проте ефективність такої політики була обмеженою.

У Західній Європі, навпаки, формувалися тенденції переходу до децентралізації повноважень ухвалення рішень, проте форми і спрямування цього процесу були різними, залежно від політичних і адміністративних традицій. Наприклад, у Франції, децентралізація означала скорочення в центральних структурах, працівники яких були переміщені на регіональний рівень, до новостворених регіональних дирекцій у справах культури, що підлягали центру.

В інших європейських країнах, особливо в Швеції, Фінляндії, Данії, децентралізація означала передачу повноважень ухвалення рішень регіональним або місцевим виборним органам. При цьому держава зберігала відповідальність за основні напрями розвитку культурної політики та її найважливіші сфери.

Приміром, на державному рівні створювалися національні інститути культури, які стимулювали діяльність творчих працівників, здійснювалася міжнародна культурна політика, забезпечувалося збереження історико-культурної спадщини. Основною метою такої децентралізації стало чітке розмежування обов'язків між різними адміністративними рівнями.

Як зазначають Ф. Матарассо і Ч. Лендрі, "у 80-х роках політики і діячі мистецтва зацікавилися перспективами інвестицій в культуру. Виявилось, що поживлення культурної діяльності сприяє соціальному й економічному розвитку та процвітанню, у тому числі і на місцях.

Така участь має передусім цілком певну економічну мету, пов'язану з такими критеріями: а) підвищення культурного рівня персоналу фірм і корпорацій; б) громадський престиж "патрона мистецтв" сприяє зміцненню віри в добротність фірми, призводить до зростання її рентабельності та прибутку; в) сприяння процвітанню мистецтв так чи інакше збагачує духовне життя суспільства і знижує гостроту соціальної та політичної ангажованості; г) розширення культурної діяльності дає могутній стимул і для зростання ділової і соціальної активності, що і привело до створення "індустрії масової культури"; д) сприяння збалансування господарської та культурної сфер, підтримки оптимального рівня культури, не зважаючи на економічну обумовленість самого виробництва.

У такому контексті варто зазначити, що характерним зрушенням у механізмі комерційної регуляції художнього життя наприкінці ХХ - на початку ХХІ ст. стало широке підключення бізнесу до масової культури і навіть до різних напрямів контркультури (молодіжна, рухи "зелених", за "альтернативний спосіб життя"), руху національних меншин і таке ін. Безумовно, розвиток засобів масової комунікації помітно змінив комерційні пропорції. Простежується значне розширення видовишно-драматичних видів мистецтва й аудіовізуальних засобів комунікації. З одного боку, великий бізнес, повертаючись обличчям до творчих прагнень культурної еліти, послабляє критику на свою адресу з боку радикальної налаштованої творчої інтелігенції. З іншого боку, задовольняючи

потреби у "масових ідолах" і нав'язуючи ці потреби, адаптує широкі верстви населення до функціонування в умовах суспільства масового споживання постіндустріальної доби.

У кінці ХХ ст. світові глобалізаційні й інтеграційні процеси поставили на порядок денний важливість діяльності у сфері регуляції культури не тільки з боку відомих наднаціональних структур (ООН, ЮНЕСКО, Європейського парламенту, різних міжнародних культурних і мистецьких організацій), а також транснаціональних корпорацій і міжнародних фондів, що поширюють свою діяльність на різні куточки земної кулі.

Загалом у сучасних умовах в розвинених постіндустріальних державах можна виокремити три найголовніші моделі взаємовідносин держави з культурною сферою: американську, британську і французьку. Вони відрізняються рівнем державного втручання у процеси підтримки культури, обсягами та механізмами недержавної підтримки митців і мистецьких заходів.

Американська модель відзначається децентралізацією підтримки культури, провідною роллю приватних спонсорів і фондаций, високим рівнем власної господарської ефективності культурно-мистецьких закладів.

Британська модель передбачає підтримку культури держави за принципом "витагнутої руки", розподілом бюджетних коштів через автономні недержавні й напівдержавні інституції.

Французька модель зорієнтована на потужну й централізовану підтримку національної культури.

Порівняльний аналіз специфічних особливостей таких трьох моделей державної політики в галузі культури дозволив відокремити їхні спільні риси: відстороненість держави від жорсткого впливу на об'єкти регулювання, їхня підтримка (фінансова, пільгова, податкова), стимулювання добродійності й меценатства, сприяння розвитку мережі недержавних організацій, що впливають на розвиток культури. Обов'язковою умовою ефективного функціонування сфери культури є досконала законодавча база, що відповідає вимогам часу, прийняття нормативних актів спеціального характеру, внесення змін і доповнень до чинних законів загального характеру.

Усі держави Європейського Союзу та США проводять добре продуману політику залучення до розвитку культури недержавних коштів. Тут є суттєві податкові пільги не лише для приватних спонсорів, а й для активного спонукання митців до їхнього пошуку, запроваджено різноманітні схеми так званих "доповнюючих гарантів". Приміром, отримавши певну суму від приватного спонсора, митець одержує і певну доплату від держави. З початку 90-х років ХХ ст. сфера культури щороку завдяки спонсорства одержувала приблизно 60 млн. фунтів стерлінгів у Великій Британії, майже 700 млн. франків у Франції, 300 млн. марок у Німеччині [6].

Висновки. На наш погляд, культура в сучасному суспільстві виступає й усвідомлюється не тільки як результат соціально-економічного та політичного розвитку, а й як необхідна умова, ключовий фактор розвитку, моральний стержень особистості й суспільства. Як об'єкт державного управління культура – це цілісний комплексний процес, головним орієнтиром якого є людина, її безумовний духовний (моральний і інтелектуальний) розвиток і вдосконалення. Адже стан культурного розвитку тієї чи іншої країни є одним із найбільш об'єктивних показників не тільки духовного здоров'я суспільства, але й повноти вирішення тих проблем, в першу чергу, політичних й економічних, які стоять перед ним. Політику держави в галузі культури доцільно розглядати як феномен єднання теорії та практики, що має свої особливості, пов'язані з живим безперервним культурним процесом, спрямованим на адаптацію її імперативів до соціокультурних реалій сучасності. Державна культурна політика має охоплювати культурні аспекти всіх державних програм економічного, екологічного, соціального, національного розвитку, а також фактора безпеки держави й особистості. В контексті зазначеного вище, змістом культурної політики є: виявлення пріоритетних напрямів розвитку культури відповідно до визначеного рівня культурного життя та реальних проблем; розроблення або ініціацію відповідно до пріоритетів різноманітних соціокультурних програм; підтримка та реалізація соціокультурних програм шляхом розподілу різного роду ресурсів.

Література

1. Сенченко М.І. «Культурна революція» в Україні, або Управління деградацією. К.: МАУП, 2004. 312 с.
2. Стріха М. Українська держава і культура: спроба пошуків взаємодії на тлі світового досвіду. Розбудова держави. 1996. № 11. С. 50-53
3. Сладкий Д. Національна ідентичність як фактор національної та міжнародної безпеки. Політичний менеджмент. 2008. № 2. С. 110-119.
4. Рубан Ю.Г. Концептуальні засади гуманітарного розвитку України: стратегічні пріоритети державної політики. Стратегічні пріоритети: [наук.-аналіт. щокварт. зб.]. 2009. № 3 (12). 248 с.

5. Савельев В.В. Регионализация как условие повышения эффективности культурной политики. Ориентиры культурной политики. М.: ГИВЦ, 2003. С.46-61.
6. Adorno T. W. Kultur und Vervalutug. Szoilogishe Schrifien I. Frankfurt a. M. 1972.

References

1. Senchenko, M.I.(2004).The "cultural revolution" in Ukraine, or the management of degradation. К .: МАУР [in Ukrainian].
2. Strika, M. (1996).Ukrainian state and culture: an attempt to search for interaction on the background of world experience. State building, 11, 50-53 [in Ukrainian].
3. Sweet, D. (2008). National identity as a factor of national and international security. Political management, 2, 110-119 [in Ukrainian].
4. Ruban, Yu.G. (2009). Conceptual principles of humanitarian development of Ukraine: strategic priorities of state policy. Strategic Priorities: [sci. Analyst. every quarter Sb.], 3 (12) [in Ukrainian].
5. Cavelev, V.V . (2003). Regionalization as a condition for increasing the effectiveness of cultural policy. Cultural Policymakers. М .: GIVS, 46-61 [in Ukrainian].
6. Adorno, T. W. (1972). Kultur und Vervalutug. Szoilogishe Schrifien I. Frankfurt a. M. [in English].

Стаття надійшла до редакції 19.11.2018 р.

УДК 008: 130.2 "19/20"

Айгістова Аміна Аскярівна,
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7927-0454

СХІД І ЗАХІД У ЗВУКООБРАЗАХ СВІТОВОЇ ГАРМОНІЇ: ДИХОТОМІЯ ТА ДУАЛІЗМ КУЛЬТУР

Метою статті є дослідження специфіки моделювання звукообразів світової гармонії у філософсько-культурологічних аспектах репрезентації проблематики «Схід–Захід» у музичній культурі. **Методологія.** Застосовано сукупність методів та методологічних підходів культурологічного, текстологічного, компаративного, культур-герменевтичного аналізу. **Наукова новизна.** Проведене дослідження дозволило, з одного боку, увиразнити конкретні змістові та мовно-виражальні напрями репрезентації звукообразів культур східного та західного цивілізаційного типу, а з іншого боку, констатувати доцентрові тенденції інтерпретації мовно-інтонаційного образу світу – від дихотомії до дуалізму східної та західної культур крізь призму відображення звукообразу тиші як художньо-музичного уособлення світової гармонії. **Висновки.** Сучасні глобально-цивілізаційні виклики актуалізують проблематику діалогу східної і західної культур (азійського та європейського, північно-американського ареалу). З одного боку, загострюються культурні протиріччя, а з іншого, – пришвидшуються потоки міжкультурної комунікації за лініями східно-західного партнерства. Ці процеси знаходять безпосереднє виявлення в європейській музичній культурі, де філософсько-культурологічна специфіка репрезентації діалогової вісі «Схід–Захід» знаходить відображення у звукообразах як «художньо-змістових концептах», що віддзеркалюють вектори протиставлення, віддалення, наближення та дуалізму культур. Останнє, виражається у звукообразах тиші, моделювання яких відповідає світоглядній парадигмі східного та західного мислення, уособлюючи ідеальний звуковий образ світової гармонії, що в умовах постмодерної парадигми є точкою культурного зближення двох антиномних світів.

Ключові слова: Схід–Захід, діалог культур, дихотомія культур, дуалізм культур, художній образ, звукообраз, гармонія, світова гармонія, звуковий образ світу.

Айгістова Аміна Аскярівна, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств

Восток и Запад в звукообразах мировой гармонии: дихотомия и дуализм культур

Цель работы. Целью статьи является исследование специфики моделирования звукообразов мировой гармонии в философско-культурологических аспектах репрезентации проблематики «Восток–Запад» в музыкальной культуре. **Методология.** Применена совокупность методов и методологических подходов культурологического, текстологического, компаративного, культур-герменевтического анализа. **Научная новизна.** Проведенное исследование позволило, с одной стороны, подчеркнуть конкретные содержательные и выразительно-языковые направления репрезентации звукообразов культур восточного и западного цивилизационного типа, а с другой стороны – констатировать центростремительные тенденции интерпретации интонационно-языкового образа мира – от дихотомии к дуализму восточной и западной культур сквозь призму

5. Савельев В.В. Регионализация как условие повышения эффективности культурной политики. Ориентиры культурной политики. М.: ГИВЦ, 2003. С.46-61.
6. Adorno T. W. Kultur und Vervalutug. Szoilogishe Schrifien I. Frankfurt a. M. 1972.

References

1. Senchenko, M.I.(2004).The "cultural revolution" in Ukraine, or the management of degradation. К .: МАУР [in Ukrainian].
2. Strika, M. (1996).Ukrainian state and culture: an attempt to search for interaction on the background of world experience. State building, 11, 50-53 [in Ukrainian].
3. Sweet, D. (2008). National identity as a factor of national and international security. Political management, 2, 110-119 [in Ukrainian].
4. Ruban, Yu.G. (2009). Conceptual principles of humanitarian development of Ukraine: strategic priorities of state policy. Strategic Priorities: [sci. Analyst. every quarter Sb.], 3 (12) [in Ukrainian].
5. Cavelev, V.V . (2003). Regionalization as a condition for increasing the effectiveness of cultural policy. Cultural Policymakers. М .: GIVS, 46-61 [in Ukrainian].
6. Adorno, T. W. (1972). Kultur und Vervalutug. Szoilogishe Schrifien I. Frankfurt a. M. [in English].

Стаття надійшла до редакції 19.11.2018 р.

УДК 008: 130.2 "19/20"

Айгістова Аміна Аскярівна,
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7927-0454

СХІД І ЗАХІД У ЗВУКООБРАЗАХ СВІТОВОЇ ГАРМОНІЇ: ДИХОТОМІЯ ТА ДУАЛІЗМ КУЛЬТУР

Метою статті є дослідження специфіки моделювання звукообразів світової гармонії у філософсько-культурологічних аспектах репрезентації проблематики «Схід–Захід» у музичній культурі. **Методологія.** Застосовано сукупність методів та методологічних підходів культурологічного, текстологічного, компаративного, культур-герменевтичного аналізу. **Наукова новизна.** Проведене дослідження дозволило, з одного боку, увиразнити конкретні змістові та мовно-виражальні напрями репрезентації звукообразів культур східного та західного цивілізаційного типу, а з іншого боку, констатувати доцентрові тенденції інтерпретації мовно-інтонаційного образу світу – від дихотомії до дуалізму східної та західної культур крізь призму відображення звукообразу тиші як художньо-музичного уособлення світової гармонії. **Висновки.** Сучасні глобально-цивілізаційні виклики актуалізують проблематику діалогу східної і західної культур (азійського та європейського, північно-американського ареалу). З одного боку, загострюються культурні протиріччя, а з іншого, – пришвидшуються потоки міжкультурної комунікації за лініями східно-західного партнерства. Ці процеси знаходять безпосереднє виявлення в європейській музичній культурі, де філософсько-культурологічна специфіка репрезентації діалогової вісі «Схід–Захід» знаходить відображення у звукообразах як «художньо-змістових концептах», що віддзеркалюють вектори протиставлення, віддалення, наближення та дуалізму культур. Останнє, виражається у звукообразах тиші, моделювання яких відповідає світоглядній парадигмі східного та західного мислення, уособлюючи ідеальний звуковий образ світової гармонії, що в умовах постмодерної парадигми є точкою культурного зближення двох антиномних світів.

Ключові слова: Схід–Захід, діалог культур, дихотомія культур, дуалізм культур, художній образ, звукообраз, гармонія, світова гармонія, звуковий образ світу.

Айгістова Аміна Аскярівна, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств

Восток и Запад в звукообразах мировой гармонии: дихотомия и дуализм культур

Цель работы. Целью статьи является исследование специфики моделирования звукообразов мировой гармонии в философско-культурологических аспектах репрезентации проблематики «Восток–Запад» в музыкальной культуре. **Методология.** Применена совокупность методов и методологических подходов культурологического, текстологического, компаративного, культур-герменевтического анализа. **Научная новизна.** Проведенное исследование позволило, с одной стороны, подчеркнуть конкретные содержательные и выразительно-языковые направления репрезентации звукообразов культур восточного и западного цивилизационного типа, а с другой стороны – констатировать центростремительные тенденции интерпретации интонационно-языкового образа мира – от дихотомии к дуализму восточной и западной культур сквозь призму

отражения звукообраза тишины как художественно-музыкального олицетворения мировой гармонии. **Выводы.** Современные глобально-цивилизационные вызовы актуализируют проблематику диалога восточной и западной культур (азиатского и европейского, североамериканского ареала). С одной стороны, обостряются культурные противоречия, а с другой – ускоряются потоки межкультурной коммуникации по линиям восточно-западного партнерства. Эти процессы находят непосредственное отражение в европейской музыкальной культуре, где философско-культурологическая специфика репрезентации диалоговой оси «Восток-Запад» воплощается в звукообразах как «художественно-смысловых концептах», которые отражают векторы противопоставления, отдаления, приближения и дуализма культур. Последнее выражается в звукообразах тишины, моделирование которых соответствует мировоззренческой парадигме восточного и западного мышления, олицетворяя идеальный звуковой образ мировой гармонии, что в условиях постмодернистской парадигмы является точкой культурного сближения двух антиномных миров.

Ключевые слова: Восток–Запад, диалог культур, дихотомия культур, дуализм культур, художественный образ, звукообраз, гармония, мировая гармония, звуковой образ мира.

Aygistova Amina, applicant of the Kiev National University of Culture and Arts

East and West in the sound images of world harmony: the dichotomy and dualism of cultures

Purpose of the article. The purpose of the article is to study the specifics of modeling sound images of world harmony in the philosophical and cultural aspects of the reflection of «East–West» problematic in musical culture. **Methodology.** The set of methods and methodological approaches of cultural, textological, comparative, cultural-hermeneutical analysis was applied. **Scientific novelty.** This study allowed, on the one hand, to emphasize specific meaningful and intonation-expressive directions of representation of sound images of cultures of the eastern and western civilization type, and on the other hand, to state the centripetal tendencies of interpretation of the sound image of the world – from the dichotomy to the dualism of Eastern and Western cultures through the prism of the reflection of the sound image of silence as the artistic and musical embodiment of world harmony. **Conclusions.** Modern global civilization challenges actualize the problems of dialogue between Eastern and Western cultures (Asian and European, North American area). On the one hand, cultural contradictions are exacerbated, and on the other hand, the flow of intercultural communication along the lines of the East-West partnership is accelerating. These processes are directly reflected in European musical culture, where the philosophical and cultural specificity of the representation of the dialogue axis «East-West» is embodied in the sound images as "artistic and semantic concepts" that reflect the vectors of opposition, distancing, approximation and dualism of cultures. The latter is expressed in the sound images of silence, the modeling of which corresponds to the ideological paradigm of Eastern and Western thinking, personifying the ideal sound image of world harmony, which in the postmodern paradigm is a point of cultural convergence of two antinomous worlds.

Keywords: East-West, a dialogue of cultures, a dichotomy of cultures, a dualism of cultures, artistic image, sound image, harmony, world harmony, sound image of the world.

Актуальність теми дослідження. В сучасній гуманітаристиці проблематика діалогу культур є достатньо артикульованою у естетико-філософському та історико-культурологічному дискурсі, у тому числі на обширній емпірико-аналітичній базі компаративістських дослідницьких студій матеріальної та нематеріальної спадщини східної (азійської) та західної (європейської, північно-американської) художньої культури. Водночас, питання паралелізму та культурних опозицій у діалоговому контексті моделювання звукообразів Сходу і Заходу в музиці залишаються практично поза увагою музичної культурології, що не заперечує актуальності самої теми дослідження, а скоріше зумовлено перебуванням даної інтегративної науки на стадії свого функціонально-категоріального становлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На разі процеси предметної, структурно-змістової конкретизації, як видається, неосяжного проблемного поля музичної культурології розгортаються на міждисциплінарному стику культурології, музикознавства, філософії та естетики «у справжній музикальній гармонійності нового дискурсу науки» [4, 131]. Кожен з цих комплементарно-інтелектуальних полюсів асимілює розмаїття культурних форм, що на думку Т. Гуменюк та С.Тишка, «створює "квітучу складність" загальної картини розвитку світу, місця і ролі в ньому людини, надає змогу з'ясувати, хай і приблизно, в якому напрямі еволюціонує світ і які можливі наслідки людської поведінки для цієї еволюції» [4, 134].

У зв'язку з цим зазначимо, що осмислення специфіки відображення проблематики «Схід–Захід» у творах музичного мистецтва час до часу фігурує у працях музикознавчого спрямування. Головним чином, ретельному дослідженню піддаються механізми когнітивних процедур, що притаманні східному і західному стилям художньо-музичного мислення (зазвичай у контексті їх розрізнення як полярних типів). Також, розглядаються пов'язані з цим змістові аспекти організації музичної матерії (згадаємо, приміром, наукові праці О. Алкон [1]). Паралельно здійснюється детальне музикознавче вивчення семантики конструктивних елементів музичної мови – мелодики, гармонії,

тембру, динаміки, реєстровки, ритміки, фактури тощо у контексті виокремлення відмінних ознак мови і мовлення західного та східного зразка їх системно-структурної організації (Г. Завгородня [9]).

Відтак, при комплексному опануванні властивостей та своєрідності мовно-інтонаційних моделей східної та західної музичних культур, що знаходять своє безпосереднє виявлення у творчості видатних композиторів і виконавців, дедалі частіше набуває актуалізації потенціал філософії музичного аналізу (А. Кравченко [5]). Це поступово виводить музикознавство на новий якісний рівень філософсько-культурологічних узагальнень, що наближає до розуміння фундаментальних підоснов та окреслення перспектив музичної культурології як міждисциплінарної галузі наукового знання, яка перебуває на стадії кристалізації свого теоретико-методологічного інструментарію.

Разом з тим підкреслимо, що попри музикознавче осягнення техніко-композиційних особливостей творення інтонаційно забарвлених у східній чи західній стилістиці звукових комплексів, окреслена проблематика досі не отримала належного висвітлення зі світоглядних позицій музичної культурології. Останнє передбачає синтезування концептуальних настанов культурології і музикознавства у поглибленому опануванні, з одного боку, цивілізаційних засад східної та західної культур, а з іншого – «інтонаційного образу світу» (Ю. Чекан) цих культур, що конденсується в музичних композиціях у конкретних звукових образах.

Метою статті є дослідження специфіки моделювання звукообразів світової гармонії у філософсько-культурологічних аспектах репрезентації проблематики Схід–Захід у музичній культурі.

Виклад основного матеріалу. Протягом останніх десятиліть спостерігаємо неабиякий інтерес до побудови культурологічних концепцій глобально-цивілізаційних засад світової культури. Зокрема й тих, що окреслюють ієрархічні вісі «центр – напівпериферія – периферія», визначаючи культурно-історичний статус різних регіонів світу у ході трансформаційної мінливості процесів культурогенезу. Серед них, увиразнюються праці, де аналізуються тенденції балансу / дисбалансу, поліпшення / загострення історичних, економічних, військово-політичних, соціальних релігійних, культурно-мистецьких відносин і протиріч між Заходом і Сходом – цивілізаціями, які «незважаючи на багатоміліардну історію взаємин, <...> так і не подолали світоглядного паралелізму і залишаються антиномними системами» [3, 4].

На думку багатьох авторитетних вчених, коріння цих та інших фундаментальних розбіжностей криється у психологічних особливостях східного та західного менталітету і темпераменту, як інтраверсійного та екстраверсійного за своїм типом. «Інтроверсія, якщо можна так висловитися, є "стилем" Сходу, звичною та колективною установкою, так само як екстраверсія є "стилем" Заходу», пише К. Г. Юнг [8, 234]. Це пояснює альтернативність, антитетичність культурно-світоглядних позицій та наявних проблем міжкультурної взаємодії, що подекуди набувають загострення в умовах глобалізації. Західна культура зазвичай асоціюється з раціональною свідомістю, впровадженням науково-технічних інновацій, культивуванням демократичних цінностей, громадянських прав і свобод, а східна, навпаки, – сприймається як така, що орієнтована на колективно-общинні пріоритети, традиційний міфо-релігійний досвід, інтуїтивізм та спиритуалізм світовідчуття, пошуки світової гармонії тощо.

Незважаючи на постульовану дихотомію східних та західних культурно-історичних традицій, на сучасному етапі відбувається інтенсифікація міжкультурної комунікації в полінаціональному культурному середовищі. Під дією глобалізаційних процесів у культурі «миттєва усесосисність та загальнодоступність інформаційних потоків спричиняє поступове усталення незнаних досі культурним традиціям явищ синхронізації культуротворчих процесів, конвергенції та наступу тотального уніформізму» [7, 6–7]. Безпосередньо це стосується й європейської музичної культури, де співпричетність до вільного діалогу культур та супутня мобільність інтернаціоналізації художнього мислення є потужним креативним ресурсом художньо-музичної творчості.

У зв'язку з цим постають питання, яким чином цивілізаційні засади східної та західної культур екстраполюються на мову музичного мистецтва? А також, у якій семантичній якості перекодована у відповідний техніко-композиційний спосіб культурна інформація постає у новому мовно-знаковому контексті?

Аналізуючи у цьому ракурсі мистецький доробок європейських композиторів ХХ – початку ХХІ століть, зокрема і українських, спостерігаємо інтенсифікацію процесів «імпорту» деяких образно-тематичних концепцій та мовно-інтонаційного «словника» музики неспоріднених культур східного ареалу з подальшим їх творчим переосмисленням-асиміляцією. У результаті це веде до створення оригінального художньо-мистецького продукту інтелектуальної творчості, що привертає увагу аудиторії та, водночас, поволі розширює горизонти місцевих музичних традицій і смаків, збагачуючи слуховий досвід реципієнтів.

Так, у творах європейського музичного мистецтва проблематика «Схід–Захід» знаходить відбиття у конкретних звукообразах, кожен з яких, з точки зору музичної культурології, постає «сисловою моделлю, яка інтегрує (узагальнює) фонологічне (звуковисотне, темброве, ритмічне, динамічне), образно-інтонаційне (інтонаційне, ладове, метричне, гармонійне), логіко-конструктивне (фактурне, синтаксичне, жанрово-семантичне) мислення на вищому – звукосимволічному – рівні художнього цілого як художньо-змістовий концепт» [6, 185].

При цьому необхідною умовою моделювання подібних звукообразів виступає свідоме або несвідоме закладання відповідних культурних кодів – міфологічних, фольклорних, релігійних. Насамперед, це пов'язано не тільки з «процесом встановлення семіотичних, семантичних, асоціативних, психологічних зв'язків між різними кодомовними системами музичного, хореографічного та образотворчого видів мистецтва» [2, 286], а й з тією роллю «провідника» етніонаціональної характерності, що виконують культурні коди, надаючи музиці бажаного семантико-семіотичного колориту (стилістичного, мелодико-гармонійного, ритмічного, ідейно-образного та ін.).

Впродовж XX та на початку XXI століть мовно-інтонаційна специфіка музики західної культурної традиції набуває все більш експериментально-інноваційних рис (радикальне оновлення музичної мови, бурхливий розвиток мистецьких технологій, впровадження розмаїття аудіовізуальних видовищних форм художньо-музичного висловлювання тощо). Останнє напряму пов'язане з раціоналізмом, лібералізмом та «відкритістю» західного мислення, що віддзеркалює звуковий еталон культури окресленого історичного періоду. Згадаємо, приміром, музичну творчість французьких урбаністів (Артюр Онегер «Пасіфік–231»), серіалістів дармштадської школи (Карлхайнц Хтокхаузен «Мікстура»), українських авангардистів-шістдесятників (Леонід Грабовський «Мікроструктури») та ін.

Натомість, уявлення європейських композиторів про культуру Сходу, зазвичай, передається за допомоги художніх прийомів цитації, алюзії, ремінісценції, квазі-/ нео-фольклорної стилізації східних ритмо- та мелодико-гармонійних формул. Вони викликають стійкі відчуття орієнталізму в музиці, асоціативно відсилаючи до тих чи інших ладо-інтонаційних архетипів індійської, японської, китайської, арабської музичних культур [див.: 1]. Серед прикладів, наведемо такі твори іноземних та українських композиторів, як: «Morgen-Raga» Рауля де Смета, «Рубайят» Софії Губайдуліної, «Симург-квінтет» Вікторії Польової, «З японської поезії» Сергія Пілютикова та ін, де опосередковано передається авторське відчуття східної культури – уповільненого плину часу, медитативного споглядання, сакрального пошуку «гармонії зі світом, що несе спокій людині, яка є часткою природи» [9, 285] тощо.

Нерідко в творах європейських композиторів зустрічаємо й такі ідейно-програмні й семіотичні конфігурації, де переплетення західних та східних культурних кодів в образності та музичній стилістиці відбувається в межах однієї композиції (наприклад, Арво Пярт «Orient and Occident», Світлана Азарова «East–West»). Тут найчастіше перетинаються два протилежних типи художньо-музичного мислення – континуальне та дискретне, відтак звукообрази витонченого, духовно-просвітленого, медитатуючого Сходу протиставляються звукообразами жорсткого, урбаністичного, технократичного Заходу.

Водночас сучасні концепції музичних композицій презентують не тільки антагоністичне віддалення неспоріднених культурних традицій Сходу і Заходу, але й констатують їх нерозривну першоджерельну єдність. У цьому контексті була докладно проаналізована творчість композиторів української школи, яка «протягом останнього півстоліття вельми різноаспектно розкривається у вимірах своєї еволюції від натурфілософського, піфагорійського розуміння музичної образності та структури до філософії медитації, відображення світоглядних систем Сходу та озвучених платонівських ідей у музиці» [5, 48].

Яскравим прикладом тут слугує творчість Валентина Сильвестрова, який відмовившись від популярної нині постмодерної техніки музичного письма і застосовуючи в останні роки виключно мовно-інтонаційну палітру європейської класики, культивує саме ті образи, що увиразнюють непомітні, на перший погляд, зв'язки двох культур. Останнє виявляється у інтровертивній заглибленості музики Валентина Сильвестрова, прагненні до пошуку внутрішньої і зовнішньої гармонії, спокою і духовної тиші, естетичного споглядання вічного і прекрасного у неквапливому розгортанні музичного часу і простору («Post Scriptum», «Багателі», «Метамузіка»). Все це втілює в музиці ті ідеї світової гармонії, які проявляються, здебільшого, крізь призму звукообразів тиші та є одночасно близькими як східним, так і західним світоглядним настановам і духовним прагненням. Тим самим, Валентин Сильвестров постулює не дихотомію, а дуалізм культур Сходу і Заходу у нерозривному, глибинному взаємозв'язку їх традицій.

Наукова новизна. Тож, проведене дослідження специфіки моделювання звукообразів світової гармонії у філософсько-культурологічних аспектах віддзеркалення проблематики «Схід–Захід» у музичній культурі дозволило, з одного боку, увиразнити конкретні змістові та мовно-виражальні напрями репрезентації звукообразів культур східного та західного цивілізаційного типу, а з іншого боку, констатувати доцентрові тенденції інтерпретації мовно-інтонаційного образу світу – від дихотомії до дуалізму східної та західної культур крізь призму відображення звукообразу тиші як художньо-музичного уособлення світової гармонії.

Висновки. У підсумку зазначимо, що сучасні глобально-цивілізаційні виклики актуалізують проблематику діалогу східної і західної культур (азійського та європейського, північно-американського ареалу). З одного боку, загострюються культурні протиріччя, а з іншого, – пришвидшуються потоки міжкультурної комунікації за лініями східно-західного партнерства. Ці процеси знаходять безпосереднє виявлення в європейській музичній культурі, де філософсько-культурологічна специфіка репрезентації діалогової вісі «Схід–Захід» знаходить відображення у звукообразах як «художньо-змістових концептах», що віддзеркалюють вектори протиставлення, віддалення, наближення та дуалізму культур. Останнє, виражається у звукообразах тиші, моделювання яких відповідає світоглядній парадигмі східного та західного мислення, уособлюючи ідеальний звуковий образ світової гармонії, що в умовах постмодерної парадигми є точкою культурного зближення двох антиномних світів.

Література

1. Алкон Е. М. Континуальное и дискретное в музыкальном мышлении Востока и Запада. Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. С. 112–133.
2. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
3. Герчанівська П. Е. Дихотомія Схід–Захід: історико-культурологічний аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 1. С. 3–8.
4. Гуменюк Т. С., Тишко С. В. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 1 (38). С. 128–139.
5. Кравченко А. І. Філософська проблематика музичного мислення українських композиторів (від авангарду 60-х до сучасності). Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку : зб. наук. праць XXI Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф., 5–6 березня, 2016 р. Переяслав-Хмельницький : Державний вищий навчальний заклад «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», 2016. С. 46–48.
6. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : наук. журнал. 2015. Вип. II (5). С. 181–187.
7. Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці : дослідження. Сер. «Музика вчора, сьогодні і завтра». Кн. 2. Київ : УБСП «Комора», 2006. 65 с.
8. Юнг К. Г. Различие между восточным и западным мышлением. О психологии восточных религий и философий / Сост. В. Бакусев. М. : «МЕДИУМ», 1994. 258 с. URL: http://www.nhatnam.ru/biblio/yung/vostok_i_zapad.html (дата звернення: 28.04.2019).
9. Zavgorodnyaya G. Semantics of musical language elements as an indicator of differences of Western and Eastern thinking. Music arts and culture, 2014. № 20. P. 283–294.

References

1. Alkon E. M. (1998). Continual and discrete in the musical thinking of the East and the West. The interaction of artistic cultures of the East and West. Moscow: State Institute of Art Studies, pp. 112–133 [in Russian].
2. Afonina O. S. (2017). Codes of culture and «double coding» in art. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
3. Gerchanovskaya P. E. (2019). Dichotomy East–West: Historical-Cultural Aspect. Herald of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts: quarterly journal, 1, 3–8 [in Ukrainian].
4. Gumenyuk T. S., Tyshko S. V. (2018). Musical cultural studies in the coordinates of humanitarian thinking. A journal of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1 (38). 128–139 [in Ukrainian].
5. Kravchenko A. I. (2016). Philosophical problems of musical thinking of Ukrainian composers (from the avant-garde of the 60's to the present). Proceeding from XXI All Ukraine scientific and practical conference «Ukrainian science at the turn of the epoch: problems and prospects of development». (pp. 46–48). Pereyaslav-Khmelnytsky: State Higher Educational Institution «Pereyaslav-Khmelnytsky State Pedagogical University named after Gregory Skovoroda» [in Ukrainian].
6. Ryabukha N.O. (2015). Sound as a category of musical thinking: ontological and epistemological aspects. International Bulletin: Culturology, Philology, Musicology: scientific journal, II (5). 181–187 [in Ukrainian].

7. Siuta B. (2006). Globalization and peripheral processes in culture as a factor in the organization of artistic integrity in contemporary music: Kn. 2. Kyiv: UBSP «Komora» [in Ukrainian].
8. Jung K. G. (1994). The Difference Between Oriental and Western Thinking. About the Psychology of Eastern Religions and Philosophy. Retrieved from http://www.nhat-nam.ru/biblio/yung/vostok_i_zapad.html
9. Zavgorodnyaya G. (2014). Semantics of musical language elements as an indicator of differences of Western and Eastern thinking. Music arts and culture, 20, 283–294 [in English].

Стаття надійшла до редакції 24.01.2019 р.

УДК 012+(911.375.1:130.2)

Боголюбова Ірина Владиславівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1154-122X
avena9@outlook.com

УРБАНИСТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ПОЧУТИ ОБРАЗ МІСТА (ЧАСТИНА I)

Мета роботи полягає у розробці бінарної системи образу міста: колективне-індивідуальне й конкретне-абстрактне. Визначенні особливостей дослідження образу міста через призму саундскейпу. Узагальненні сучасного світового досвіду репрезентації результатів застосування саундскейпу в культурних практиках. В даній розвідці задіяно структурно-функціональний, термінологічний **методи**, інтерв'ю, контент-аналіз, метод моделювання. **Наукова новизна** полягає у вперше проведеному в українській культурологічній думці дослідженні методу саундскейпу й інтерпретації феномену образу міста в аудіо композиціях, створених на основі філд-рекордінгу. **Висновки.** Через призму саундскейпу науковці спроможні зафіксувати динаміку змін як міста, так і його соціокультурного простору; трансформації в його «житті» і розвитку, виділити проблемні зони, інволюцію соціокультурних субзон. Підкреслюємо, що саундскейп має перевагу в дослідженні образу міста через те, що прослуховування звукового ландшафту надає головну інформацію – достеменно вести оповідь безпосередньо знаходячись на місці.

Ключові слова: саундскейп, філд-рекордінг, звуковий ландшафт, образ міста, міське середовище, місто.

Боголюбова Ірина Владиславівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Урбанистическая культурология: услышать образ города

Цель работы является в разработке бинарной системы образа города: коллективное-индивидуальное и конкретное-абстрактное. Определении особенностей исследования образа города через призму саундскейпа. Обобщении мирового опыта репрезентации результатов применения саундскейпа в культурных практиках. В данной разработке задействованы структурно-функциональный, терминологический **методы**, интервью, контент-анализ, метод моделирования. **Научная новизна** заключается в впервые проведенном в украинской культурологической мысли исследовании метода саундскейпа, а также интерпретации феномена образа города в аудио композициях, созданных на основе филд-рекординга. **Выводы.** Через призму саундскейпа исследователи способны зафиксировать динамику изменений как города, так и его социокультурного пространства; трансформации в его «жизни» и развитии, выделить проблемные зоны, инволюцию субкультурных зон. Подчеркиваем, саундскейп имеет приоритет в исследовании образа города, поскольку прослушивание звукового ландшафта предоставляет главную информацию – истинно вести описание непосредственно находясь на месте.

Ключевые слова: саундскейп, филд-рекордінг, звуковой ландшафт, образ города, городское пространство, город.

Boholiubova Iryna, Graduate student, National Academy of Culture and Arts

Urban Cultural Studies: to hear the image of the city

The purpose of the article is to develop a binary system of the image of the city: collective-individual and concrete-abstract. Determining the features of the study of the image of the city through the prism of the soundscape. Generalization of the world experience of representation of the results of soundscape application in cultural practices. **Methodology.** This development involves structural and functional, terminological methods, interviews, content analysis, modeling method. **Scientific novelty** lies in the research of the soundscape method for the first time in Ukrainian cultural thought, as well as in the interpretation of the phenomenon of the image of the city in audio compositions created on the basis of field-recording. **Conclusions.** Through the prism of the soundscape, researchers are able to record the dynamics of changes in both the city and its socio-cultural space; transformation in its "life" and

7. Siuta B. (2006). Globalization and peripheral processes in culture as a factor in the organization of artistic integrity in contemporary music: Kn. 2. Kyiv: UBSP «Komora» [in Ukrainian].
8. Jung K. G. (1994). The Difference Between Oriental and Western Thinking. About the Psychology of Eastern Religions and Philosophy. Retrieved from http://www.nhat-nam.ru/biblio/yung/vostok_i_zapad.html
9. Zavgorodnyaya G. (2014). Semantics of musical language elements as an indicator of differences of Western and Eastern thinking. Music arts and culture, 20, 283–294 [in English].

Стаття надійшла до редакції 24.01.2019 р.

УДК 012+(911.375.1:130.2)

Боголюбова Ірина Владиславівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1154-122X
avena9@outlook.com

УРБАНИСТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ПОЧУТИ ОБРАЗ МІСТА (ЧАСТИНА I)

Мета роботи полягає у розробці бінарної системи образу міста: колективне-індивідуальне й конкретне-абстрактне. Визначенні особливостей дослідження образу міста через призму саундскейпу. Узагальненні сучасного світового досвіду репрезентації результатів застосування саундскейпу в культурних практиках. В даній розвідці задіяно структурно-функціональний, термінологічний **методи**, інтерв'ю, контент-аналіз, метод моделювання. **Наукова новизна** полягає у вперше проведеному в українській культурологічній думці дослідженні методу саундскейпу й інтерпретації феномену образу міста в аудіо композиціях, створених на основі філд-рекордінгу. **Висновки.** Через призму саундскейпу науковці спроможні зафіксувати динаміку змін як міста, так і його соціокультурного простору; трансформації в його «житті» і розвитку, виділити проблемні зони, інволюцію соціокультурних субзон. Підкреслюємо, що саундскейп має перевагу в дослідженні образу міста через те, що прослуховування звукового ландшафту надає головну інформацію – достеменно вести оповідь безпосередньо знаходячись на місці.

Ключові слова: саундскейп, філд-рекордінг, звуковий ландшафт, образ міста, міське середовище, місто.

Боголюбова Ірина Владиславівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Урбанистическая культурология: услышать образ города

Цель работы является в разработке бинарной системы образа города: коллективное-индивидуальное и конкретное-абстрактное. Определении особенностей исследования образа города через призму саундскейпа. Обобщении мирового опыта репрезентации результатов применения саундскейпа в культурных практиках. В данной разработке задействованы структурно-функциональный, терминологический **методы**, интервью, контент-анализ, метод моделирования. **Научная новизна** заключается в впервые проведенном в украинской культурологической мысли исследовании метода саундскейпа, а также интерпретации феномена образа города в аудио композициях, созданных на основе филд-рекординга. **Выводы.** Через призму саундскейпа исследователи способны зафиксировать динамику изменений как города, так и его социокультурного пространства; трансформации в его «жизни» и развитии, выделить проблемные зоны, инволюцию субкультурных зон. Подчеркиваем, саундскейп имеет приоритет в исследовании образа города, поскольку прослушивание звукового ландшафта предоставляет главную информацию – истинно вести описание непосредственно находясь на месте.

Ключевые слова: саундскейп, филд-рекординг, звуковой ландшафт, образ города, городское пространство, город.

Boholiubova Iryna, Graduate student, National Academy of Culture and Arts

Urban Cultural Studies: to hear the image of the city

The purpose of the article is to develop a binary system of the image of the city: collective-individual and concrete-abstract. Determining the features of the study of the image of the city through the prism of the soundscape. Generalization of the world experience of representation of the results of soundscape application in cultural practices. **Methodology.** This development involves structural and functional, terminological methods, interviews, content analysis, modeling method. **Scientific novelty** lies in the research of the soundscape method for the first time in Ukrainian cultural thought, as well as in the interpretation of the phenomenon of the image of the city in audio compositions created on the basis of field-recording. **Conclusions.** Through the prism of the soundscape, researchers are able to record the dynamics of changes in both the city and its socio-cultural space; transformation in its "life" and

development, identify problem areas, involution of subcultural zones. We emphasize that the soundscape has a priority in the study of the image of the city, as listening to the sound landscape provides the main information – to truly keep the description directly on the spot.

Key words: soundscape, field-recording, soundscape, city image, urban space, city.

Актуальність теми дослідження. В другій половині ХХ століття канадський композитор-енвіронменталіст Реймонд Мюррей Шейфер започатковує напрям саундскейпу з метою дослідження навколишнього середовища. При цьому приділяючи особливу увагу вивченню міського середовища й екології. Закордонні фахівці з ентузіазмом приймають новий виклик, так Америка і Європа за майже 30 років утворила цілу школу зі спостереження звукового ландшафту міста. Однак не тасмниця, що українські науковці й фахівці країн колишнього СРСР практично не доклали зусиль до розвитку подібного напрямку. В той час, як Західний світ проводить конференції, емпіричні дослідження, майстер-класи, арт-проекти, створює звукові мапи міст тощо.

Мета дослідження полягає у розробці бінарної системи образу міста: колективне-індивідуальне й конкретне-абстрактне. Визначенні особливостей дослідження образу міста через призму саундскейпу. А також узагальнення сучасного світового досвіду репрезентації результатів застосування саундскейпу в культурних практиках.

Головними дослідниками саундскейпу світ визнав Р.М. Шейфера, Б. Труакса, Б. Девіса, Д.Ньюа. Також феномен саундскейпу досліджували К. Бредсол, Д. Калогіанні, В. Томас, М. Квінтон, І. МакГрегор, М. Рефат, Я. Ейсса, А. Карлайл, Дж.Л. Бенто-Коельйо, А. Лобо Соарес, А. Лоуренс, І.Екічі, Б. Сміт, Д. Трегубова, М. Чубукова, А. Возьянов, А. Рясов та ін. Серед них композитори А.Сарокін, Н. Черний, Д. Ладзес, Я. Кіркегаард, П. Кьюсак. Над темою образу міста працювали К.Лінч, О. Трубіна, Ш. Зукін, А. Борін, Д. Земляний, Ю. Лобанова, Ю. Кузовенкова, Л.Трушина, Л.Набілкіна, Ю.Черкасова, С. Ляхова, М. Паламарчук, Я. Верменич та ін.

Виклад основного матеріалу. Урбаністична культурологія продовжує експериментувати із дослідженнями трансформаційних процесів під впливом набуття все більшої актуальності урбаністичних тематик в Україні. На сьогоднішній день в цій сфері існує, окрім загальновідомої методології, специфічні методи й підходи дослідження образу міста. Кожен з них особливим чином впливає на оновлення меж пізнання структури міського середовища. А подекуди результати цих методів перетворюються в справжні культурні практики. В постіндустріальному суспільстві наука продовжує свій розвиток в пошуках нових методів досліджень, які зможуть значно допомогти заглибитись до невіданих раніше систем, процесів їх взаємозв'язків й синтезу. Дійсно, розвиток цифрових можливостей і творче мислення людини в другій половині ХХ століття презентували світові нову дисципліну – акустичну екологію, яка поклала початок такому підходу, як саундскейп (від англ. soundscape – звуковий ландшафт). Оригінальність дисципліни в тому, що процеси й результати взаємодії людини з навколишнім середовищем досліджуються через призму звуку [23]. Оскільки винахідник дисципліни, Реймонд Мюррей Шейфер – і композитор, і захисник навколишнього середовища, застосування методів акустичної екології знайшли себе в різних сферах діяльності людини: від наукових проектів різноманітних галузей до творів мистецтва. Головний філософський концепт Р. М. Шейфер вбачав в шумовій забрудненості й представив його так, ніби звуковий ландшафт – музичний твір, за якість наповнення якого ми несемо відповідальність. Дослідження звуку і «слухання» здатні збагатити й змінити наше розуміння різних аспектів життя особистості, суспільства [7; 6].

Кожен із сучасних композиторів, окрім визначеного засновниками інтерпретування саундскейпу, мають особисту думку відносно концептуального змісту даного підходу. Із особистого інтерв'ю з датським саунд-арт-художником Якобом Кіркегаардом і білоруським композитором Антоном Сарокіним вдалося з'ясувати наступне. Я. Кіркегаард говорить: «Саундскейп – в більшості, це все навкруги нас. Мюррей Шейфер перший (я думаю), хто визначив ідею саундскейпу і пейзажу. Так що я б порівняв це з пейзажем. Навкруги таке різноманіття пейзажів. Як індустріальні, так і внутрішні тощо. Так само і звуковий ландшафт – це звуки навколо нас. Або звуки на горизонті. Близько і далеко, вище й нижче». А ось А. Сарокін не пов'язує саундскейп ні з якими інтерпретаціями в його прямому значенні. «Це як термін – звуковий ландшафт і звуковий ландшафт. Які підходи стосовно нього можуть бути, принципи роботи, організації звукового простору і т. д. – це дискусійні питання. А сам термін, як і філд-рекордінг, усталений».

Р. М. Шейфер створив класифікацію саундскейпу, який він поділяє на три види: «природний звуковий пейзаж», що утворюється водою, вітром, лісами, лугами, птахами й тваринами певної місцевості. Він має найбільш глибокий та всеосяжний позитивний вплив на поведінку, настрій, на

формування культури людини. «Сільський звуковий пейзаж» – звуки пасовищ, ферм, де звуковою домінантою є відносна тиша, яка протистоїть шуму. За характером впливу на людину близький до природного. «Міський звуковий пейзаж» – квінтесенція штучного звуку, тобто утвореного діяльністю людини, складається з електромеханічних звуків, медіа й утворює інформаційний шум [12]. Або ж, як трактують екологи навколишнього ландшафту: біофонія – звуки, які генеруються живими організмами, геофонія – небіологічні звуки (вітер в лісі, рухи тектонічних плит тощо), антропофонія (антропогенний шум) – звуки, які генерує людина.

Основа саундскейпу – філд-рекордінг (від англ. field recording). Це польові записи звуку, зафіксовані поза межами «стерильної» студії звукозапису [18]. Неодмінність фіксації звукового середовища в польових умовах являється особливо цінною для науки, зокрема урбаністичної культурології. Зумовлено це найбільш реальною наближеністю до об'єкта дослідження через звукову композицію, викликаючи ефект присутності. Культуролог Т. Кривошея такий метод порівнює із традиційною етнографічною фіксацією в тексті або інших носіях певних артефактів чи відомостей про них. Але з певною відмінністю – у саундскейпі усувається дослідницький «коментар» або інтерпретація даних. Інакше кажучи – це не збирання дослідником матеріалу, а промовляння матеріалу самого за себе [8].

У цій розробці ми приділяємо детальну увагу антропофонії, а саме міському звуковому пейзажу. Справа в тому, що, так би мовити, «антропофонічний саундскейп» в 70-х роках ХХ сторіччя сформувався в окремий підхід вивчення міста. Перша робота в даному напрямі дістала назву «Звуковий ландшафт Ванкувера», згодом яка стала першою звуковою картою, про що йтиметься далі, створена першовідкривачами дисципліни: Баррі Труаксом, Брюсом Девісом і Реймондом Мюрреєм Шейфером. Вже 1975 року саундскейпери реалізували проект із записом звукового ландшафту п'яти населених пунктів у Франції, Швеції, Італії, Німеччині, Шотландії. А в 2000-му році відбувся повторний звукозапис з метою проаналізувати 20-ти річні зміни культурного ландшафту [8]. На сьогодні, майже через півсторіччя, можна говорити, вивчення міст через призму саундскейпу – новий сформований підхід в урбаністичній культурології. А окремо цікавого і визначного результату даний підхід має змогу надати при аналізі феномену образу міста. Проте, зауважимо, у вітчизняній науковій думці саундскейп не застосовується емпірично, хіба що подекуди в теоретичних працях.

У середині 90-х років ХХ століття дослідниця в сфері музикознавства Сара Коен запропонувала розглядати музику як концептуальну і символічну практику, яка спроможна через колективну й індивідуальну інтерпретацію конструювати образ певного місця [1; 290]. Тому, автор даного дослідження пропонує класифікувати феномен образу міста за трьома іманентними ознаками. По-перше, це конкретний образ міста, тобто реальність, яка в індивідуума викликає певні суб'єктивні абстрактні образи. По-друге, такий суб'єктивний абстрактний образ може як різнитися, так і викликати однаково симетричні образи у декількох споглядачів. По-третє, абстрактний образ міста може мати колективну форму. Наведемо теоретичну схему запропонованої класифікації.

1. Індивідуальна форма сприйняття. 10 осіб споглядають конкретний образ міста і 10 із них мають абсолютно різні один від одного, індивідуальні абстрактні відображення. Тобто, ми маємо 10 не схожих один на одного абстрактних образів у свідомості.

2. Індивідуально-симетричні образи. 10 осіб споглядають конкретний образ міста і в 4 осіб абстрактні образи однакові, а у 6 осіб вони абсолютно різняться. Тобто, маємо ознаку перехідної стадії від індивідуального до колективного сприйняття.

3. Колективна форма сприйняття. 10 осіб споглядають конкретний образ міста і 10 із них мають абсолютно однакові абстрактні образи у свідомості. Тобто, маємо колективну форму сприйняття, коли вся група реагує однаковими відображеннями реальності.

Індивідуальна форма сприйняття, пояснює білоруський художник Антон Сарокін [5], пояснюється тим, що в кожного своя персональна «оптика», своє місто, сприймання міста в цілому й подій, які в ньому відбуваються. Кожен об'єкт міста, з усього його різноманіття, несе в собі унікальний індивідуальний контекст коли він сприймається такою ж індивідуальною «оптикою». Проте, А. Сарокін образ міста розглядає як колективний, напряду пов'язуючи його з пам'яттю. До того ж часто наше індивідуальне сприйняття залежить від колективних рамок соціального досвіду, – більш детально розкриває проблематику художник в особистому інтерв'ю із автором даної розробки. Далі наводимо ілюстративний приклад, як бінарна опозиція конкретного й абстрактного образу взаємодіє між собою. Він демонструє, як значною мірою контекст конкретного образу міста впливає на сприйняття людини.

Коли місто звучить само по собі, створюючи колективний образ, А. Сарокін описує процес наступним чином: «...те, що грало з намету «Азарэнне», відмінно поєднувалося з тим, що

відбувалося навколо неї під час Дня міста □...□ так само і з усім іншим» [5]. «Це квінтесенція Білорусі в мініатюрі: намет з минулого, який намагається продавати якісь нові речі і каву з собою. «Азарэнне» – це державний бренд роздрібною торгівлі, він не належить корпораціям і великим капіталістичним мережам. Його існування неконкурентоспроможне і можливе лише за підтримки держави. <...> разом з цим не сказати, що «Азарэнне» – абсолютно негативно заряджене явище. Формально, навпаки, чудово – це приклад остаточно чогось з минулого, сильно зарядженого емоційно, по суті така соціалістична річ. <...> а навколо неї звучало приблизно те, що ти собі уявляєш в такому місці: суміш шансону і «Пісні року». Навряд чи можна сказати, що це все не щире або неприродне. Навпаки, дуже гармонічно. Хоча зі сторони іноді й нагадає фантазмагорію», – розповідає А. Сарокін в інтерв'ю. Варто пояснити, чому художник застосовує вираз «соціалістична річ». Справа в тому, що організація «Азарэнне» – це результат реорганізації в 1992-му році радянського Фрунзенського Райхарчоторгу [11].

Теоретично, за класифікацією білоруського історика Олексія Браточкіна [3] можна назвати вищевикладений опис побаченого й почутого А. Сарокіним матеріальним місцем пам'яті зі смисловим контекстом в міському просторі. За рахунок синтезу візуального й аудіального сприйняття (палатка і музика), мислення щодо сприйнятої інформації (через призму сталих паттернів відносно «радянського») та інтуїтивного поєднання (накладання) їх в смисловий контекст утворилась основа для закладання образу вищевказаного простору і його відтворення в подальшому. Припускаємо, що саме за рахунок усталених паттернів мислення відносно радянської ідентичності у реципієнта сформувався абстрактний образ на соціалістичний лад. Що ймовірно в більшій кількості реципієнтів буде колективною формою сприйняття. Всебічна трансформація абстрактного образу до індивідуальної форми сприйняття може корелюватися за рахунок таких чинників, як психологічні травми, особливості мислення й сприйняття індивіду, пережиті сильні емоції в певний час й в певному місці тощо.

На даному етапі дослідження ми пояснимо, як сприйнятий конкретний образ трансформується в твір мистецтва, який в свою чергу народжений бути опорною точкою для утворення абстрактного образу міста. Базуючись на емпіричному матеріалі білоруського композитора Ніка Чорного автор даної статті описує процес, як Н.Черний індивідуально сприйнятий образа міста видозмінює від конкретного через абстрактне і до аудіального через призму саундскейпу.

Нік Черний перебуваючи на вулиці Жовтневій міста Мінськ пізнає конкретний образ через сенсорну систему (об'єктивна реальність), в той час, як в нього підсвідомо відбувається формування образу цієї вулиці (процеси мислення), що визначально-описово реалізується в абстрактному образі міста. З кінця ХІХ століття вулиця Жовтнева займала позиції виключно виробничого осередку, на якій в ті часи розташувалися: Дріжджово-винокурний завод, Мінський верстатобудівний завод імені Жовтневої революції, шкіряні майстерні, деякі заклади було модернізовано, об'єднано та перейменовано, проте на початок ХХІ століття вона залишилася найбільш промисловою зоною, на сьогодні вже як понад сто двадцять років.

Композитор, відчуваючи Мінськ як пульсацію, зрозумів, пульсація – саме цей промисловий осередок. Обов'язково зазначаючи таку специфіку, як звучання не працюючих верстатів, а обладнання, що переганяє пляшки, адже винокурний завод, нині «Мінськ Кристал» спеціалізується на виготовленні продукції, яка розливається по скляних пляшках. І цей процес звучить як своєрідний скляний ритм. Автор уточнює, самої музики там почути, звісно, неможливо, але це звук міста вже який в його мисленневому процесі вимальовує музичне звучання міста. «Ось я вловив пульсацію, записав вулицю. Намагався відтворити свої відчуття і доповнив певні звуки, які записував: звук вулиці, розмови в кафе. У самих ритмах використовував звуки заводів, підкладав їх під основний сольний барабан. За рахунок цього він вийшов «жирніше», - говорить Нік Черний [5]. За словами Ніка Чорного образ міста Мінська виглядає досить монотонним, він не сприймає його як поєднання субкультур, які намагаються трансформувати Мінськ в приємне європейське місто. Сукупність почуттів від нього композитор описує словами, як «...чітке, спокійне, впорядковане життя, що йде роками. Люди їздять на роботу, у вихідні – на дачу. Така мікросхема» [5].

Білоруський культурний менеджер, саунд-арт-художник Дмитро Ладзес поділяє точку зору стосовно даного образу міста з композитором Ніком Черним. Це приклад того, що суб'єктивний образ міста різних спостерігачів може мати симетричну форму. Як і Н. Черний Д. Ладзес стверджує, образ Мінська досить статичний. Розмірковуючи над тим, який же він – образ міста Мінська, художник порівнює різний проміжок часу й вказує, раніше в місті було багато жінок і воно вирізнялося цоканням жіночих каблуків, особливо відчутно це було в людних місцях, як от підземних

переходах. Й аналізуючи сьогодення відмічає: «Тепер ці звуки зустрічаються зрідка, вже не так «кидаються» на слух. Звук міста становиться середньостатистичним»[5].

У сучасному місті не існує тиші [6; 53]. Місто – простір активності різноманітних об'єктів різних масштабів, ритмів і скоростей, траєкторії руху яких іноді перетинаються в деяких точках. Й в цих місцях міського простору вони вступають в контакт, взаємодіють і конкурують між собою, а їх зміни і дотики утворюють шум. В результаті в місті шум виступає як тотальне акустичне середовище повсякденності [13; 149]. Олександр Сарна поділяє шум на візуальний і звуковий, презентуючи «зорове» й «акустичне» ізольовано, автономно або спільно як взаємодоповнюючі виміри нашої діяльності [13; 151-152]. І разом з тим зазначимо, в міському звуковому пейзажі можуть поєднуватись всі три категорії звукового ландшафту: біофонія, геофонія, антропофонія. Відсотковий показник складових міського звукового ландшафту змінюється від географічного розташування міста, його біологічного різноманіття, специфіки міста тощо. Ґрунтовно продемонструвати таку взаємодію елементів здатні звукові мапи міст.

Дослідження саундскейперів всього світу утворили інтерактивну мережу звукових образів – звукові мапи міст. Це супутникова карта на якій позначені геолокаційні точки, кожна з них містить філд-рекордінг, тобто звукозапис навколишнього ландшафту. Наприклад, проект Aporee [15] – звукова карта світу, присвячена звуку міста й природи. Кожен бажаючий має змогу ввести до бази даних свої аудіо записи того чи іншого простору. Так, в проекті ми маємо змогу почути американський метрополітен, музей мистецтва в Шанхаї, Національний королівський парк Австралії і навіть естонські маяки.

В інформаційно-культурному просторі існує декілька подібних міських звукових мап. Один з передових композиторів, хто підтримує створення звукових мап – Пітер Кюсак. На сьогодні він має в своєму арсеналі звукові мапи Лондона, Токіо, Чикаго, Пекіна й Берліна. П. Кюсак досліджує і звукові трансформації природи, саме на яку відбувається вплив людини – Чорнобиль, нафтові родовища Азербайджану, Сибір тощо. Особливо виділяє Берлін і його портрет під назвою «Місця Берліну, які звучать», оскільки за дослідженнями Кюсака – це одне з міст, яке постійно потерпає змін [21].

А от організатори англійської звукової мапи Лондону - London Sound Survey, створили проект для розуміння як же насправді звучить Лондон під назвою «12 Tones of London» (12 тонів Лондона) [20]. Їх головна ціль – розуміти звук як засіб досягнення цілей, щоб усвідомити більше про минулу й нинішню природу міста, про те, що означає жити в ньому. Й от фахівцями відбувається запис міських вулиць і громадських міст, далі застосовується метод статистичного аналізу, обирається 12 з 32 лондонських муніципальних округів, в надії, що їх «звукові профілі» можуть бути узагальненими. Такі дослідження стають базовими для аналізу демографічних факторів, таких як класи, етнічна приналежність, вік населення. При цьому, спеціалісти проекту відмічають, існують похибки в результатах, тому необхідні додаткові дослідження [20]. Відповісти на типові питання: «Як звучить місто?» виявляється досить складно. Чому? Сукупна міра по одному виміру відштовхує велику кількість інформації. Відбувається різниця в процесі відбору певної заданої міри, сукупність якої буде давати хиткі результати, вважають спеціалісти проекту «12 Tones of London» [20]. Подібний інструмент дозволив кожному з нас займатися фіксацією неповторних миттєвостей звукових ландшафтів світу [9].

У підсумку ми можемо говорити, що komponуючи між собою абстрактні образи жителів міста, дослідники спроможні зафіксувати динаміку змін як міста, так і його соціокультурного простору. Такий метод дослідження як саундскейп ставлячи за мету вивчити звуковий ландшафт міста надає змогу побачити навколишнє середовище під досить незвичним, але змістовним кутом зору. Слухати і чути місто – нашу домівку, допоможе глибинно проникнутися його сутністю. Почути й усвідомити трансформації в його «житті» і розвитку, виділити проблемні зони, інволюцію соціокультурних субзон. Підкреслюємо, що саундскейп має перевагу в дослідженні образу міста через те, що прослуховування звукового ландшафту надає головну інформацію – достеменно вести оповідь безпосередньо знаходячись на місці.

Література

1. Алексеевский М. Музыка нашего города. Версия 2.0. Антропологический форум. 2011, №15, С.288-329.
2. Большаков В.П. Культурные практики эстетического и художественного освоения человеком мира. Вестник СПбГУКИ. 2017, №1 (30) март, С.36-39.

3. Браточкин А. Работа с прошлым в городском пространстве: специфика Беларуси // Европейское кафе. URL: <http://eurocafe.by/lecture/2015/06/07/rabota-s-proshlym-v-gorodskom-prostranstve-specifika-belarusi> (дата обращения: 15.02.2019).
4. Буцко А. Музыка Чернобыля и звуки Берлина // DW. URL: <https://tinyurl.com/ya8fn7hh> (дата обращения: 15.01.2019).
5. «Главный звук в городе – цоканье каблучков». Музыканты, которые делают электронные проекты со звуками Минска // CityDog. URL: <https://citydog.by/post/muzyka-minska/> (дата обращения: 10.01.2019).
6. Горных А. О фетишизации звука. Топос. 2018, №1, С.46-65.
7. Б. Коўп, П. Няхаеў. Прадмова. Топос. 2018, №1 С. 5–7.
8. Кривошея Т.О. Візуальна антропологія в системі культурологічного знання. Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць. 2013, №72, С.508-513.
9. Лук in me. Филд-рекординг: the art of sound-hunting // Look at me. URL: <https://tinyurl.com/y7ltdup4> (дата обращения: 16.01.2019).
10. Лусьер Э. (2017). I am sitting in a room | Я сижу в комнате | ММДМ 4 октября 2017 // Trajectory of Music URL: https://www.youtube.com/watch?v=hsoK2HILI_g (дата обращения: 26.01.2019).
11. О нас // ОАО «Азарэнне» URL: <http://azarenne.by/about> (дата обращения 26. 01. 2019).
12. Розвиток «слухового мислення» в теорії музичного виховання Мюррея Шафера // Клуб «Музыка с мамой». URL: <https://tinyurl.com/yawh98d8> (дата звернення: 02.01.2019).
13. Сарна А. От города шумного – к «умному». Топос. 2018, №1, С.148-158.
14. 40sorok. Pripjat' //Soundcloud. URL: <https://soundcloud.com/34magnet/40sorok-pripjat> (дата обращения: 20.02.2019).
15. Aporee. URL: <https://aporee.org> (date of address: 27.01.2019).
16. Cusack P. Sounds from dangerous Places. URL: <https://tinyurl.com/yagvxmlg2> (date of address: 16.01.2019).
17. David New. Listen // NFB. URL: <http://www.nfb.ca/film/listen/> (date of address: 16.01.2019).
18. Filip Lech. Филд-рекординг, или полевые записи // Culture.PL#музыка. URL: <https://tinyurl.com/ybp643rl> (дата обращения: 16.01.2019).
19. Kirkegaard Jacob. (2006). AION. Roskilde, Denmark: Fonik Works.
20. London Sound Survey. URL: <https://www.soundsurvey.org.uk/> (date of address: 27.01.2019).
21. Peter Cusack // UAL. URL: <https://www.arts.ac.uk/research/ual-staff-researchers?name=peter-cusack> (date of address: 27.01.2019).
22. Roman S. Фильм «Вокруг Беларуси на велосипедах с моторами» // Ulej. URL: <https://ulej.by/project?id=78105> (дата обращения: 20.01.2019).
23. Wrightson, Kendall. An Introduction to Acoustic Ecology. WFAE. 2014.

References

1. Alekseevsky, M. Music of our city. Version 2.0. Anthropological forum, 15, 288-329 [in Russian].
2. Bolshakov, V.P. (2017) Cultural practices of aesthetic and artistic mastering of the world by man. Bulletin of SPbGUKI, 1 (30) March, 36-39 [in Russian].
3. Bratochkin A. Work with the past in urban space: the specifics of Belarus. (2015). European cafe. Retrieved from <http://eurocafe.by/lecture/2015/06/07/rabota-s-proshlym-v-gorodskom-prostranstve-specifika-belarusi>. (the date of address: 02.15.2019) [in Russian].
4. Butsko A. (2012). Music of Chernobyl and sounds of Berlin. Dw. Retrieved from <https://tinyurl.com/ya8fn7hh>. (date of address: 01.15.2019) [in Russian].
5. “The main sound in the city is the clatter of heels.” Musicians who make electronic projects with the sounds of Minsk. (2015). CityDog. Retrieved from <https://citydog.by/post/muzyka-minska/>. (date of of address: 01.01.2019) [in Russian].
6. Gornyxh A. (2018) About sound fetish. Topos. 1, 46-65.
7. Cope, B., & Nekhaev, P. (2018) Preface. TOPOS. 5-7 [in Belorussian].
8. Krivosheya, T.O. (2013) Visual Anthropology in the System of Cultural Knowledge. Gilea: scientific journal: Collection of scientific works, 72, 508-513 [in Ukrainian].
9. Look in me. (2010). Field Recording: the art of sound-hunting. Look at me. Retrieved from <https://tinyurl.com/y7ltdup4>. (date of address: 01.16.2019) [in Russian].
10. Lucier, E. (2017). I am sitting in a room. МІММ. Trajectory of Music. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=hsoK2HILI_g. (date of address: 01.26.2019).
11. About Us. JSC "Azarne". <http://azarenne.by/about>. [in Russian].
12. The development of "auditory thinking" in the theory of musical education by Murray Schafer (2015). Club "Music with Mom". Retrieved from <https://tinyurl.com/yawh98d8>. (date of address: 02.01.2019) [in Ukrainian].
13. Sarna A. (2018) From the city noisy - to the "smart". Topos, 1, 148-158.
14. 40sorok. (2017). Pripjat'. Soundcloud. Retrieved from <https://soundcloud.com/34magnet/40sorok-pripjat>. (date of address: 20.02.2019).
15. Aporee. Retrieved from <https://aporee.org>. (date of address: 27.01.2019).

16. Cusack, P. Sounds from dangerous Places. Retrieved from <https://tinyurl.com/yagvxmg2>. (date of address: 16.01.2019).
17. New, D. (2009). Listen. NFB. Retrieved from <http://www.nfb.ca/film/listen/>.
18. Lech, F. (2018). Field Recording, or Field Records. Culture.PL # music. Retrieved from <https://tinyurl.com/ybp643rl>. (date of address: 01.16.2019).
19. Kirkegaard Jacob. (2006). AION. Roskilde, Denmark: Fonik Works.
20. London Sound Survey. Retrieved from <https://www.soundsurvey.org.uk/>. (date of address: 27.01.2019).
21. Cusack, P. UAL. Retrieved from <https://www.arts.ac.uk/research/ual-staff-researchers?name=peter-cusack>. (date of address: 27.01.2019).
22. Roman S. (2016). The film "Around Belarus on bicycles with motors." Ulj. Retrieved from <https://ulej.by/project?id=78105>. (date of address: 01.20.2019).
23. Wrightson, Kendall. (2014). An Introduction to Acoustic Ecology. WFAE.

Стаття надійшла до редакції 29.01.2019 р.

UDK 069.1:379.822

Borysenko Yulia,
postgraduate student
Kiev National University of Culture and arts
ORCID 0000-0003-2846-3931
yborysenko@ukr.net

ANIMATION AS A KIND OF CULTURAL ACTIVITY OF OPEN-AIR MUSEUMS IN UKRAINE

The purpose of the article is to analyze the types of animation work according to the forms of socio-cultural activity. **The methodology** of the study is an application of the method of source analysis of the main publications on the topic (to determine the level of scientific development of the problem), terminological analysis (to clarify the basic concepts), comparison (to identify the specific features of different types of socio-cultural animation in the skansen of Ukraine), theoretical generalization to formulate conclusions). **The scientific novelty** is to highlight the process of formation of skansen in Ukraine at the beginning of the XXI century and to show the cultural and leisure component of their activities. **Conclusions.** In the article, the basic principles of animation activity of skansen of Ukraine are considered. The most popular forms of museum animation that are used in open-air institutions in Ukraine are outlined, and concrete examples of the implementation of these forms of work with visitors are given. The following concepts are specified: «museum quest», «master class», «performance», «ethno-show», «theatricalization», «historical reconstruction», «cultural-artistic» and «cultural and educational project». The specifics of the realization of specific types of museum animation depending on the direction of cultural and leisure activities of skansen and historical and cultural complexes on the territory of Ukraine are explored.

Key words: scansen, animation, cultural-entertainment activity, animation program, open-air museum.

Борисенко Юлія Станіславівна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

Анімація як різновид культурно-дозвілєвої діяльності музейних закладів просто неба в Україні

Мета роботи полягає у необхідності розкриття різновидів анімаційної роботи відповідно до форм соціокультурної діяльності. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методу джерелознавчого аналізу основних публікацій з теми (для з'ясування рівня наукової розробленості проблеми), термінологічного аналізу (для уточнення базових понять), порівняння (для виявлення характерних особливостей різних видів соціокультурної анімації в скансенах України), теоретичного узагальнення (для формулювання висновків). **Наукова новизна** полягає у висвітленні процесу формування скансенів в Україні на початку XXI ст. і показі культурно-дозвілєвої складової їх діяльності. **Висновки.** У статті розглянуто основні засади анімаційної діяльності скансенів України. Виокремлено найбільш популярні форми музейної анімації, які застосовуються в закладах просто неба в Україні, та наведено конкретні приклади реалізації даних форм роботи з відвідувачами. Уточнено такі поняття як: «музейний квест», «майстер-клас», «перформенс», «етно-шоу», «театралізація», «історична реконструкція», «культурно-мистецький» та «культурно-освітній проект». Досліджено специфіку реалізації конкретних видів музейної анімації в залежності від спрямування культурно-дозвілєвої діяльності скансенів та історико-культурних комплексів на території України.

Ключові слова: скансен, анімація, культурно-дозвілєва діяльність, анімаційна програма, музей просто неба.

16. Cusack, P. Sounds from dangerous Places. Retrieved from <https://tinyurl.com/yagvxmg2>. (date of address: 16.01.2019).
17. New, D. (2009). Listen. NFB. Retrieved from <http://www.nfb.ca/film/listen/>.
18. Lech, F. (2018). Field Recording, or Field Records. Culture.PL # music. Retrieved from <https://tinyurl.com/ybp643rl>. (date of address: 01.16.2019).
19. Kirkegaard Jacob. (2006). AION. Roskilde, Denmark: Fonik Works.
20. London Sound Survey. Retrieved from <https://www.soundsurvey.org.uk/>. (date of address: 27.01.2019).
21. Cusack, P. UAL. Retrieved from <https://www.arts.ac.uk/research/ual-staff-researchers?name=peter-cusack>. (date of address: 27.01.2019).
22. Roman S. (2016). The film "Around Belarus on bicycles with motors." Ulj. Retrieved from <https://ulej.by/project?id=78105>. (date of address: 01.20.2019).
23. Wrightson, Kendall. (2014). An Introduction to Acoustic Ecology. WFAE.

Стаття надійшла до редакції 29.01.2019 р.

UDK 069.1:379.822

Borysenko Yulia,
postgraduate student
Kiev National University of Culture and arts
ORCID 0000-0003-2846-3931
yborysenko@ukr.net

ANIMATION AS A KIND OF CULTURAL ACTIVITY OF OPEN-AIR MUSEUMS IN UKRAINE

The purpose of the article is to analyze the types of animation work according to the forms of socio-cultural activity. **The methodology** of the study is an application of the method of source analysis of the main publications on the topic (to determine the level of scientific development of the problem), terminological analysis (to clarify the basic concepts), comparison (to identify the specific features of different types of socio-cultural animation in the skansen of Ukraine), theoretical generalization to formulate conclusions). **The scientific novelty** is to highlight the process of formation of skansen in Ukraine at the beginning of the XXI century and to show the cultural and leisure component of their activities. **Conclusions.** In the article, the basic principles of animation activity of skansen of Ukraine are considered. The most popular forms of museum animation that are used in open-air institutions in Ukraine are outlined, and concrete examples of the implementation of these forms of work with visitors are given. The following concepts are specified: «museum quest», «master class», «performance», «ethno-show», «theatricalization», «historical reconstruction», «cultural-artistic» and «cultural and educational project». The specifics of the realization of specific types of museum animation depending on the direction of cultural and leisure activities of skansen and historical and cultural complexes on the territory of Ukraine are explored.

Key words: scansen, animation, cultural-entertainment activity, animation program, open-air museum.

Борисенко Юлія Станіславівна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

Анімація як різновид культурно-дозвілєвої діяльності музейних закладів просто неба в Україні

Мета роботи полягає у необхідності розкриття різновидів анімаційної роботи відповідно до форм соціокультурної діяльності. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методу джерелознавчого аналізу основних публікацій з теми (для з'ясування рівня наукової розробленості проблеми), термінологічного аналізу (для уточнення базових понять), порівняння (для виявлення характерних особливостей різних видів соціокультурної анімації в скансенах України), теоретичного узагальнення (для формулювання висновків). **Наукова новизна** полягає у висвітленні процесу формування скансенів в Україні на початку XXI ст. і показі культурно-дозвілєвої складової їх діяльності. **Висновки.** У статті розглянуто основні засади анімаційної діяльності скансенів України. Виокремлено найбільш популярні форми музейної анімації, які застосовуються в закладах просто неба в Україні, та наведено конкретні приклади реалізації даних форм роботи з відвідувачами. Уточнено такі поняття як: «музейний квест», «майстер-клас», «перформенс», «етно-шоу», «театралізація», «історична реконструкція», «культурно-мистецький» та «культурно-освітній проект». Досліджено специфіку реалізації конкретних видів музейної анімації в залежності від спрямування культурно-дозвілєвої діяльності скансенів та історико-культурних комплексів на території України.

Ключові слова: скансен, анімація, культурно-дозвілєва діяльність, анімаційна програма, музей просто неба.

Борисенко Юлія Станіславівна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

Анимация как разновидность культурно-досуговой деятельности музейных учреждений под открытым небом в Украине

Цель работы — заключается в необходимости раскрытия разновидностей анимационной работы в соответствии с формами социокультурной деятельности. **Методология** исследования заключается в применении метода источниковедческого анализа основных публикаций по теме (для выяснения уровня научной разработанности проблемы), терминологического анализа (для уточнения базовых понятий), сравнения (для выявления характерных особенностей различных видов социокультурной анимации в скансенах Украины), теоретического обобщения (для формулирования выводов). **Научная новизна** заключается в освещении процесса формирования скансенов в Украине в начале XXI в. и показе культурно-досуговой составляющей их деятельности. **Выводы.** В статье рассмотрены основные принципы анимационной деятельности скансенов Украины. Выделены наиболее популярные формы музейной анимации, которые применяются в учреждениях под открытым небом в Украине, и приведены конкретные примеры реализации данных форм работы с посетителями. Уточнены такие понятия как: «музейный квест», «мастер-класс», «перформанс», «этно-шоу», «театрализация», «историческая реконструкция», «культурно-художественный» и «культурно-образовательный проект». Исследована специфика реализации конкретных видов музейной анимации в зависимости от направления культурно-досуговой деятельности скансенов и историко-культурных комплексов на территории Украины.

Ключевые слова: скансен, анимация, культурно-досуговая деятельность, анимационная программа, музей под открытым небом.

Relevance of research topic. Today, museum institutions, including museums in the open air, scansenes (a kind of museums, where the exhibits are located in open space) [5, 129] are not only a repository of antiquity but also modern centers of cultural leisure. Among the main functions of the scansene we can distinguish cultural and leisure and cultural and educational ones. Gradually, the museums in the open air become part of the entertainment industry, where animation plays an important role [8]. The essence of the cultural-leisure function is to implement animated events.

Analysis of research and publications. Animation as one of the types of socio-cultural activity was studied by domestic and foreign scholars such as: T. I. Halperina, S. M. Kylymystyi, L. V. Kurylo, G. Orlov, I. V. Petrova, L. O. Polishchuk. The greatest attention is paid to the study of animation in tourism activity, but the development of animation in cultural institutions, in particular, in the open-air museums, is not sufficiently studied [16, 71]. Considering this, the chosen theme is not sufficiently developed in Ukrainian historiography and deserves a separate study.

The purpose of the work is to analyze the types of animation work according to the forms of socio-cultural activity.

Presenting the main material. In the context of the problem under consideration, the term «animation» should be clarified. Thus, it is understood as: «a special kind of leisure activities of social groups and individuals, the task of which is to overcome social and cultural alienation in order to eliminate personal social disintegration (psychological deviations, deviant behavior, narcotic and alcohol addiction, etc.), rehabilitation of critical states of a person, assistance in creative self-realization» [19, 145].

Considering the animation process from the point of view of the system approach as «the process of meeting the specific needs of a person in communication, movement, culture, creativity, entertainment and the free time enjoyable spending», A. B. Voronina highlights several types of animation:

- animation in motion (allows you to meet the needs of members of society in mobility, combined with pleasant, positive excitement);
- animation through excitement (realizes the need for getting new experiences during communication, as well as in the process of overcoming certain problems);
- animation through communication (contributes to meeting the need for meaningful, interesting communication through the exchange of life experiences, self-knowledge through communication);
- cultural animation (involves the need of individuals in spiritual development by providing access to cultural and historical monuments of national and world significance);
- creative animation (aimed at the possibility of human creative self-realization in accordance with his/her abilities and contact with like-minded people through common creative activity) [2, 56].

Under the current conditions, animation begins to be actively implemented by museum institutions. The main task of museum animation is to interest the visitor, to create an associative bridge between the exhibit and the era represented by the exhibit, to cause positive emotions [4, 109]. It is precisely the skansen that is the most suitable base for the implementation of animation, since museums in the open air use unconventional forms of communication with visitors in their work.

Among the main forms of museum animation we can distinguish: cultural and educational, artistic projects, historical reconstructions, museum quests, ethnic-shows, theatricals, festivals, performances, master classes, etc.

The museums in the open air serve as leisure centers, visitors are interested not only in the authentic memorials of the past but also in animation specialists who contribute to the reconstruction of folkway of life, behavior, the best examples of material and spiritual culture of our ancestors [15].

The popularity of the animation in the museums in the open-air is due to the fact that one can not only view the presented exhibits but touch them, look at them and even take part in the reconstruction or restoration. In addition, animation programs are a source of additional profits for the museum, which is very important nowadays. Animation provides a wide range of opportunities for collective, family and individual recreation, doing activities of the museum institution in the open-air as bright as possible, emotionally stated, helps visitors to relieve stress [1, 150].

Today Ukrainian skansens are poly-cultural centers of leisure organization. Here are examples of the implementation of certain types of animation work in some museums in the open air and historical and cultural complexes of Ukraine.

On the basis of the ethnographic complex «Ukrainian Village» a series of master classes on folk crafts is held. Master class – «this is a special form of classroom work, which is based on the practical actions of displaying and demonstrating the creative decision of a certain cognitive and problem-solving task» [6, 196]. Among the main master classes that this skansen conducts, we can distinguish: «Angels made of fabric», «Felting from the wool», «Varenyky», «Baking from the dough», «Vytynanka», «Woolen watercolor», «Wooden toy», «Painting on the glass», «Petrikov painting», «Pysankarstvo», «Paintings with croups», «Quilling», «Blacksmith work», «Decorations made of ceramics», «Carving on wood», «Painting of bells», «Candlestick making», «Straw weaving», «Salt dough», «Chumak kulish», «Yavoriv painting». The peculiarity of conducting above listed master classes is purely ethnic orientation. The specified master classes are held exclusively on ancient Ukrainian crafts, which makes them more unique. For example, a master class for making angels of cloth, gives the opportunity to make one's own guardian angel on his own. This master class gives you the opportunity to master two types of folk art at once: making dolls of fabric and vybiika out – stamping, pressing, knitting patterns with wooden stamps, with special fabric paint (an ancient technique that appeared on the territory of Ukraine in the XI century) [14]. In addition to a large number of different master classes, a mini zoo, a children's playground, kolyba, where employees prepare traditional Ukrainian cuisine, operate on the basis of the ethnocomplex [14].

The Museum of Folk Architecture and Life of the Middle Dnieper has initiated a variety of forums, cultural and artistic, scientific and educational projects, cultural events. Russell Archibald defines the term «project» by as «a complex of efforts undertaken to obtain specific, unique results within the timeframe and within the approved budget that is allocated for the payment of resources used or consumed during the project» [7]. It is just under the concept of «cultural project» that we can understand those projects, carried out directly in the institution of culture. Among the main activities implemented on the basis of scansen, we can distinguish: the All-Ukrainian festival of masters of folk art «Pereyaslavskiy fair», the All-Ukrainian historical and cultural forum «Sikorsky reading», the cultural and artistic project «Peace to you», «To preserve the treasures of the Cossack days for all ages», cultural events «Kobzar Maidan», «The Testament of the Great Kobzar», scientific and educational project «Museum meeting with an archaeologist» [11]. This year the sixth All-Ukrainian Historical and Cultural Forum «Sikorsky Readings», was held co-founder of which is the National Historical and Ethnographic Reserve «Pereyaslav», which includes the Museum of Folk Architecture and Life of the Middle Dnieper. Within the framework of the event the fifth presentation of the award of the Hero of Ukraine Mykhailo Sikorsky of the National Union of Local Historians named after of Ukraine was held. The winners of this high award were the representatives of the scientific and creative community of Ukraine (21 figures). Traditionally, the Sikorsky Readings program included numerous art exhibitions and master classes. The scientific part of the forum was presented by the work of the round table discussion «Regional Studies of Pereyaslav region: research, problems, figures» devoted to the memory of domestic archaeologists Mikhail Sikorsky, Mikhail Kucheri and Oleg Sukhobokov [11].

The National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine is a kind of center for organizing theatrical performances, folk festivities, ceremonial family events and celebrations of the national calendar. skansen employees have developed the appropriate scenarios for holding events. Cultural and leisure activities are aimed at such kind of animation work as theatricalization (theatricalization is «the use of various techniques (figurativeness, symbolism, metaphorical style, stylization) and all kinds of art (painting, music, literature), while the course of action is determined by the scenario») [10]. Various theatrical performances devoted to folk holidays – «Christmas», «Masliana», «Easter», «Obzhinka», «Ivan Kupala»

and others - are held at the museum. The unique project is «Ethnic Theater of Foods» — an author's workshop where Ukrainian national cuisine is cooked [12]. The said event involves organizing peculiar picnics where qualified specialists in historical, cultural, folklore, ethnographic and culinary studies prepare dishes at the centers according to the ancient recipes of ancestors [12].

On the basis of the skansen, the original performance «Skansen music Fest» is organized annually (performance is a peculiar form of contemporary art, where the author's actions are considered a creative work and the viewers watch it in real time regime) [17], which includes master classes, folk festivals and performances by folk musical groups. The museum is also the initiator of various holidays, ceremonial family events, wedding celebrations, folklore-ethnographic, quest, musical and entertainment programs [11].

In the cultural and educational complex «Mamaieva Sloboda» quests are offered (a technology that has a clearly set task, a game plan, clear rules and is implemented in order to enhance knowledge and skills) [18, p. 30]. Among them, there is a corporate quest «In search of the Cossack treasure», the quest «Birthday», «Fairy-tale master class», «Romantic statement», «Review», «Matchmaking», «Engagements», «Girl-evening» [9]. Quest «In search of the Cossack treasure» is characterized by the fact that it has a historical background. According to the legend, at the end of the XVIIIth century, the Cossack-Haydamak detachment hid treasure with the Cossack jewels, precisely in the place where the cultural and educational complex «Mamaieva Sloboda» is currently located. Therefore, the workers of the complex, using the data of the Cossack tradition, offered an exciting adventure in which the participants, fulfilling the task, become acquainted with the traditions and life of Ukrainians of the XVII-XVIII centuries, demonstrate their ingenuity, agility and endurance, and the rewards are the found Cossack treasures [9].

The Museum of Folk Architecture and Life in Lviv is known for the organization of various festivals («the festival is a massive, festive event, which includes an overview or demonstration of certain achievements in various fields that a person perceives» [10]. skansen holds the Festival of Authentic Art «Vereteno», the festival of children and youth theater groups «Fairy tale in the grove», festival «Velyka Haiivka». In the territory of the skansen there is «Kozatska Sloboda» – a place where the museum staff reproduce blacksmith's art, arrange original shows of the Cossack Military Art, and the Cossack Handicraft [10]. In our opinion, «Kozatska Sloboda» is also a peculiar example of an ethnic-show as one of the forms of museum animation. By definition given in a dictionary of foreign-language socio-cultural terms, the concept «show» means «An action that is designed to produce an impressive effect» [17]. Accordingly, ethnic shows are an entertaining event that includes ethnic ritual motifs. A peculiar feature of the «Cossack Settlement» activity in Lviv skansen is the direct reproduction of ancient Cossack crafts, rituals, customs, cooking purely Cossack authentic food in real time regime. Ukrainian Cossacks are waiting for visitors, who demonstrate the life and customs of the Ukrainian Cossacks [10].

The entertainment and historical complex «Park of Kyiv Rus» acts as the center of such a form of museum animation as a historical reconstruction («it is a reproduction of the material and spiritual culture of a particular historical epoch or region using archaeological, artistic and written sources») [17]. The activity of the park is aimed at the disclosure of the material and spiritual culture of the capital of Kyiv Rus – the cradle of Kyiv. Due to architectural and historical reconstruction, visitors can feel the atmosphere of Kyiv in the V-XIII centuries. In addition, a variety of master classes are held in the park: «Archery», «Kovalska work», «Slavonic writing», «Historical fencing». The park also offers entertainment programs, among which: «Winter is knocking at the gate», «Guessing on Andriy Vechornitsy», «New Year's Tale», «New Year's Tale. Old New Year» [3].

One should also dwell on such type of animation work of the aforementioned park, as a historical reconstruction, an example of which may be a one-day tour «Journey to Ancient Kyiv». During the tour, visitors have an opportunity to immerse themselves in the era of construction and prosperity of Ancient Kyiv. Note that this project can be considered unique today because it has no analogs in Ukraine. An excursion around the complex gives an idea of how the city looked more than 1000 years ago during the reign of Prince Vladimir Sviatoslavovych [3].

Scientific novelty. According to the results of the research, we can identify the main types of animation work of Ukrainian scans in accordance with the forms of socio-cultural activities, namely: cultural and educational and cultural-artistic projects, festivals, ethnic-shows, theatricals, master classes, historical reconstructions, museum quests, performances. Skansens of Ukraine is powerful centers for organizing leisure and conducting various kinds of animation work. In general, the activity of open-air museums in Ukraine is aimed at combining several types of animation work, but we can distinguish the specifics that are inherent in one or another skansen. For example, the Museum of Folk Architecture and Life of the Middle Dnieper territory is a peculiar center for the organization of cultural-artistic and cultural-educational projects. The entertainment and historical complex «Park of Kyiv Rus» specializes in such kind of animation work as

historical reconstruction. Ethnographic complex «Ukrainian Village» is the center of the organization and holding various master classes. And the Museum of Folk Architecture and Life in Lviv, mainly, directs its activities at the organization of festivals.

Conclusions. Thus, some forms of museum activities (master class, theatrical, festival) are more developed and actively used in the cultural and leisure activities of the scans. Other forms, such as performances, ethnic shows, cultural projects, museum quests, historical reconstruction, are not well developed and are under construction.

References

1. Belikova, M. V., Gres'-Evreinova, S. V. (2013). Innovations in the museum practice of Ukraine and the world: experience and implementation problems. Zhytomyr: ZHF KIBIT. p. 149-151 [in Ukrainian].
2. Voronina, A. B. (2008). Animation in tourism. Simferopol': ChP «Predpriyatie Feniks» [in Ukrainian].
3. Ancient Kiev. Principality of «Kievan Rus». (2019). Retrieved from <http://parkkyivrus.com/ua/> [in Ukrainian].
4. Dulikov, V. Z. (1999). Social aspects of cultural and leisure activities abroad. Moscow: MGUK [in Russian].
5. Kadnichansky, D. A. (2012). Use of historical and cultural heritage of Ukraine in tourism on the example of skansen. Regional studies, vol. 1, p. 128-137 [in Ukrainian].
6. Kashlev, S. S. (2005). Interactive learning technology. Belorusskij veresen', p. 196 [in Russian].
7. Kostina, N. A. (2019) Scientific and methodological approaches to the interpretation of the category «project» in the municipal administration. Retrieved from http://www.rusnauka.com/10_DN_2014/Gosupravlenie/2_165611.doc.htm. [in Ukrainian].
8. Mazurik, Z. (2019). Museums: European Trends and Ukrainian Challenges. Retrieved from <http://zgroup.com.ua/urticle.php> [in Ukrainian].
9. «Mamaeva sloboda» (2019). Retrieved from <http://mamajeva-sloboda.ua/> [in Ukrainian].
10. Museum of Folk Architecture and Life in Lviv. Clementine Sheptytsky (2019). Retrieved from <http://lvivskansen.org/> [in Ukrainian].
11. National Historical and Ethnographic Reserve «Pereyaslav» (2019). Retrieved from <http://niez.com.ua/> [in Ukrainian].
12. National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine (2019). Retrieved from <https://www.pyrogiv.kiev.ua/> [in Ukrainian].
13. Orlov, G. P., Bukreev, A. B. (1991). Active rest as a factor of personality development. Moscow: Sovetskij sport [in Russian].
14. Holidays near Kiev: a variety of choice (2012). Retrieved from <http://etno-selo.com.ua/ua/pro-nas/zmi-pro-nas/380-ukrainskyi-turystychnyi-portal-ukrturyzm-traven-2012r/> [in Russian].
15. Pinchuk, O. E. (2004). Modern technologies for organizing family leisure in museums in the open air. Retrieved from tourlib.net/statti_ukr/pinchuk.htm [in Ukrainian].
16. Polischuk, L. O. (2014). Animation in the activities of cultural institutions of Ukraine. Culture and art in the modern world, vol. 15, p. 71-77 [in Ukrainian].
17. Slovopedia (2019), Retrieved from: <http://slovopedia.org.ua/search.html/> [in Ukrainian].
18. Sokol, I. M. (2014), Quest: method or technology? Scientific and methodological journal «Computer at school and family», vol. 2 (114), p. 28-32 [in Ukrainian].
19. Chelousova, V. O. (2015). Socio-cultural animation as a kind of leisure. Proceedings of the 3rd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference «Modern trends in tourism development», part II. Mykolayiv: VP «MF KNUKiM», p. 145 [in Ukrainian].

Література

1. Белікова М. В., Гресь-Євреїнова С. В. Інновації в музейній практиці України та світу: досвід та проблеми запровадження. Житомир: В-тво ЖФ КІБІТ, 2013. с. 149-151.
2. Воронина А. Б. Анимация в туризме. Симферополь: ЧП «Предприятие Феникс», 2008. 196 с.
3. Древній Київ. Князівство «Київська Русь». Київ, 2019. URL: <http://parkkyivrus.com/ua/> (дата звернення: 11.06.2019).
4. Дуликов В. З. Социальные аспекты культурно-досуговой деятельности за рубежом. Москва : МГУК, 1999. 109 с.
5. Каднічанський Д. А. Використання історико-культурної спадщини України в туризмі на прикладі скансенів // Краєзнавство, 2012. № 1. с. 128-137.
6. Кашлев С. С. Технология интерактивного обучения. // Белорусский вересень, 2005. С. 196.
7. Костіна Н. А. Науково-методологічні підходи до трактування категорії «проект» у муніципальному управлінні. Київ, 2019. URL: http://www.rusnauka.com/10_DN_2014/Gosupravlenie/2_165611.doc.htm (дата звернення: 15.06.2019).
8. Мазурик З. Музеї: європейські тенденції та українські виклики. Київ, 2019. URL : <http://zgroup.com.ua/urticle.php> (дата звернення : 17.06.2019)

9. Мамасва слобода. Київ, 2019. URL: <http://mamajeva-sloboda.ua/> (дата звернення: 11.06.2019).
10. Музей народної архітектури та побуту у Львові ім. Климентія Шептицького. Львів, 2019. URL: <http://lvivskansen.org/> (дата звернення : 11.06.2019).
11. Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав». Переяслав-Хмельницький, 2019. URL: <http://niez.com.ua/>. (дата звернення: 15.06.2019).
12. Національний музей народної архітектури та побуту України. Київ, 2019. URL: <https://www.pyrogiv.kiev.ua/> (дата звернення: 10.06.2019).
13. Орлов Г. П., Букреев А. Б. Активный отдых как фактор развития личности. Москва: Советский спорт, 1991. 222 с.
14. Отдых под Киевом: разнообразие выбора. Київ, 2012. URL : [http://etno-selo.com.ua/ua/pro-nas/zmi-pro-nas/380-ukrainskyi-turystychnyi-portal-ukrturyzm-traven-2012r./](http://etno-selo.com.ua/ua/pro-nas/zmi-pro-nas/380-ukrainskyi-turystychnyi-portal-ukrturyzm-traven-2012r/) (дата звернення: 14.06.2019).
15. Пінчук О. Є. Сучасні технології організації сімейного дозвілля в музеях просто неба. Київ, 2004. URL: http://tourlib.net/statti_ukr/pinchuk.htm (дата звернення: 17. 06. 2019).
16. Поліщук Л. О. Анімація в діяльності закладів культури України. // Культура і мистецтво у сучасному світі, 2014. Вип. 15. с. 71-77.
17. Словopedia. Київ, 2019. URL: <http://slovopedia.org.ua/search.html/> (дата звернення: 16.06.2019).
18. Сокол І. М. Квест: метод чи технологія? // Науково-методичний журнал «Комп'ютер у школі та сім'ї», 2014. № 2 (114). с. 28-32.
19. Челоусова В. О. Соціально-культурна анімація як вид дозвілля. // Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасні тенденції розвитку туризму». Частина II. Миколаїв: ВП «МФ КНУКіМ», 2015. 145 с.

Стаття надійшла до редакції 13.02.2019 р.

УДК 792.78(4:477)

Братіцел Марина Леонідівна,
асистент кафедри готельно-ресторанного
і туристичного бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-9206-3479
frog2014137@gmail.com

РЕСТОРАННА ДІЯЛЬНІСТЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ЕКОКУЛЬТУРИ

Мета статті – виявити вплив діяльності закладів ресторанного господарства на формування і розвиток екологічної культури та екологічної свідомості відвідувачів. **Методологія** дослідження заснована на сучасних культурологічних концепціях, основою яких є міждисциплінарний та комплексний підхід. Для дослідження специфіки розвитку сучасної екологічної культури застосовано соціально-екологічний та культурний підхід. Методи системного аналізу, узагальнення теорії та практики впровадження екологічних принципів, а також моделювання процесу розвитку екологічної культури та збільшення екологічної свідомості посприяли осмисленню механізмів реалізації принципів сучасної екокультурної концепції в практичній діяльності закладів ресторанного господарства. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняній культурології проаналізовано ресторанну діяльність у контексті формування та розвитку екологічної культури та екологічної свідомості відвідувачів; простежено взаємовплив на екокультурну свідомість власників та відвідувачів закладів ресторанного господарства; доведено, що впровадження новаторських методів посилення екологічності закладів ресторанного господарства безпосередньо впливає на збільшення кількості потенційних та збереження постійних відвідувачів. **Висновки.** Ресторанна діяльність, за умов необхідності інтегрування в суспільну свідомість нових смаків, звичок та споживчих переваг, сприяє формуванню інноваційної культури споживання та потреб, у тому числі й екокультурних. Позитування посилення екологічної ефективності домінуючим завданням, осмислення власної діяльності з позиції вирішення екологічних проблем людства та використання з цією метою новаторських методів, покращення обізнаності відвідувачів про використання принципів екологічного розвитку власниками закладів ресторанного господарства позитивно впливає на розвиток екологічної культури в цілому.

Ключові слова: екологічна культура, екологічна свідомість, ресторанна діяльність, сучасні екологічні принципи.

9. Lapka M., Vávra J., Sokolickova Z. Cultural Ecology: Contemporary Understanding of the Relationship Between Humans and the Environment. *Journal of Landscape Ecology*. 2012. № 5 (2). pp. 12–24. DOI: 10.2478/v10285-012-0050-z [in English].
10. Pankina M.V., Khrustalyova C. M., Egarmin A. A., Shekhova N. V. Role of Design in the Consumer Culture Development: Ecological Context. *International journal of environmental & science education*. 2016, Vol. 11. №. 16. pp. 8771–8780 [in English].
11. Story M., Kaphingst K., Robinson-O'Brien R., Glanz K. Creating Healthy Food and Eating Environments: Policy and Environmental Approaches. *Annual Review of Public Health*. 2008. Vol. 29. pp. 253–272. <https://doi.org/10.1146/annurev.publhealth.29.020907.090926> [in English].
12. Vakleva Z. About the category of ecological culture. *Public sciences, art and culture*. 2017. Vol. 4. pp. 257–261 [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.11.2018 р.

УДК 008:[7.037.3:82.0]:[13:14 Кант

Вернигоренко Ольга Сергіївна,
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-5704-7924
pozhar_olga@ukr.net

«ЗАРОЗУМІЛА МОВА» В РОСІЙСЬКОМУ ФУТУРИЗМІ ЯК «ЯВИЩЕ» ТА «РІЧ В СОБІ» ВІДПОВІДНО ДО «КРИТИКИ ЧИСТОГО РОЗУМУ» ІММАНУЇЛА КАНТА

Мета роботи: дослідити «зарозумілу мову» російського футуризму як «явище» та як «річ в собі» відповідно до філософської праці Іммануїла Канта «Критика чистого розуму», праці, яка присвячена визначенням джерел, принципів та меж наукового знання. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні порівняльно-історичного, біографічного та психологічного методів. **Наукова новизна.** У роботі вперше подано культурологічно-філософське бачення проблеми «зарозумілої мови» (впровадження авторської словотворчості; вигадання нових слів які, на відміну від неологізмів, були позбавлені змісту й загального розуміння; мова, яка лежить поза межами розуму (В. Хлебніков) в російському футуризмі відповідно до «Критики чистого розуму» І. Канта. **Висновки.** Образ об'єкта чи об'єкт як «явище» відповідно до «Критики чистого розуму» І. Канта – це завжди суб'єктивне відображення реальності, яке не несе інформацію про істинну сутність об'єкта. Різні точки зору щодо «зарозумілої мови», висловлені творцями й дослідниками російського футуризму, своєю багатогранністю й протилежністю наближують до повноти розуміння предмету дослідження – «зауму», і відкривають шлях для майбутніх наукових пошуків у цій темі.

Ключові слова: «чистий розум», «річ в собі», «явище», ноумен, футуризм, «зарозуміла мова», «заум».

Вернигоренко Ольга Сергеевна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

«Заумь» в русском футуризме как «явление» и «вещь в себе» в соответствии с «Критикой чистого разума» Иммануила Канта

Цель работы: Исследовать «зумный язык» российского футуризма как «явление» и как «вещь в себе» в соответствии с философским трудом Иммануила Канта «Критика чистого разума», трудом, который посвящен определению источников, принципов и пределов научного знания. **Методология.** Методология исследования заключается в применении сравнительно-исторического, биографического и психологического методов. **Научная новизна.** В работе впервые представлены культурологическо-философское видение проблемы «заумного языка» (внедрение авторского словотворчества; придумывание новых слов которые, в отличие от неологизмов, были лишены смысла и общего понимания, язык, который лежит за пределами разума (В. Хлебников) в российском футуризме в соответствии с «Критикой чистого разума» Канта. **Выводы.** Образ объекта или объект как «явление» в соответствии с «Критикой чистого разума» И. Канта – это всегда субъективное отражение реальности, которое не несет информацию об истинной сущности объекта. Различные точки зрения на «заумный язык», высказанные авторами и исследователями русского футуризма, своей многогранностью и противоположностью приближают к полноте понимания предмета исследования – «зауми», и открывают путь для будущих научных изысканий в этой теме.

Ключевые слова: «чистый разум», «вещь в себе», «явление», ноумен, футуризм, «заумный язык», «заумь».

Vernyhorenko Olga, graduate student at the National Academy of Culture and Arts

«Arrogant language» in Russian futurism as a «phenomenon» and as a «thing in itself» according to Immanuel Kant's "Critique of Pure Reason"

The purpose of the article. To study the «zaum» of Russian futurism as a «phenomenon» and as a «thing in itself» in accordance with the philosophical work of Immanuel Kant «Critique of Pure Reason», a work devoted to the definition of sources, principles and limits of scientific knowledge. **Methodology.** The methodology of the research is to apply comparative-historical, biographical and psychological methods. **Scientific novelty.** In the work, for the first time, the cultural-philosophical vision of the problem of «arrogant language» was introduced (the introduction of author's creation, the creation of new words, which, unlike neologisms, were deprived of meaning and general understanding; a language that lies outside the mind (V. Khlebnikov) in Russian futurism According to I. Kant, «Critique of Pure Reason»). **Conclusions.** The image of an object or object as a «phenomenon» in accordance with «Critique of Pure Reason» by I. Kant is always a subjective reflection of reality, which does not bear information about the true essence of Object: Different points of view regarding «arrogant language», expressed by the creators and researchers of Russian futurism, with their versatility and opposite approach to the comprehensiveness of understanding of the subject of research - "zamoum", and open the way for future scientific research in this topic.

Key words: «pure mind», «thing in itself», «phenomenon», noumen, futurism, «arrogant language», «zaum».

Актуальність дослідження. Як один із напрямків авангарду, футуризм, який виник на початку ХХ ст. й синтезував у собі ідеї творчих новаторств французьких та італійських митців, швидко отримав широку підтримку у всій Європі і поза її межами. Фактично відразу після виходу в світ «Першого футуристичного маніфесту», що його створив Філіппо Марінетті, зачинатель нового культурно-мистецького напрямку у Франції й Італії, із поняттям «футуризму» знайомляться й російські митці. У 1909 р., у популярному журналі «Вісник літератури» (1909, №5) публікують російськомовний переклад маніфесту [20, 5]. Відтоді футуризм почав набирати популярності серед представників творчої молоді Росії. Новий культурно-мистецький напрям передовсім підтримали поети й письменники, які, бажаючи творити нову літературу, наповнювали її різними творчими експериментами. Одним із таких була «зарозуміла мова» (впровадження авторської словотворчості; вигадання нових слів які, на відміну від неологізмів, були позбавлені змісту й загального розуміння; мова, яка лежить поза межами розуму (В. Хлебніков).

Еволюційний шлях «зарозумілої мови», корені якого сягають початку минулого століття, триває і нині. Зокрема, російський «заум», як один із елементів творчого наповнення художніх текстів, уже подолав період активного побутування у поетико-прозових творах митців, і тепер виходить на новий щабель існування, стаючи предметом наукових дискусій філософів, культурологів, лінгвістів. Враховуючи перспективність заявленої теми дослідження, як такої, що потребує додаткового розгляду з позицій культурології, вважаємо її актуальною.

Постановка проблеми. Понад два століття тому зачинатель німецької класичної філософії І. Кант видав працю, яку сучасні дослідники називають головною у науковій творчості мислителя – «Критику чистого розуму». За І. Кантом усі об'єкти, якими наповнений простір (наявність якого мислиться за умови апіорного співіснуванням з часом) варто розглядати не тільки як «речі в собі», але і як «явища», які філософ називає «невизначеними предметами емпіричного споглядання» [8, 63]. «Явище» завжди знаходиться у полі пізнання розумом, а будь-які пояснення – це тільки те, що ми знаємо про явище, тобто продукт діяльності нашого розуму, який може відрізнятися від сутності самого явища. У «Критиці чистого розуму», торкаючись питань статусу мови у бутті, І. Кант визначав людину головним дослідником мови й буття у цілому.

На початку ХХ ст. німецький філософ М. Гайдеггер, у науковій діяльності якого питання відносин мови і буття посідали одне з центральних місць, означив мову як «дім буття». За мислителем, буття визначає своє ставлення до себе самого й до людини. У такому випадку людина приречена бути захисником мови (М. Гайдеггер), але не її дослідником.

Уже в першій половині ХХ ст. французький соціолог, теоретик мистецтва й письменник Жорж Батай, у праці «Внутрішній досвід» [1], яка у цілому присвячена темі містицизму, торкається й питань взаємовідносин мови й буття. За мислителем, Людина може бути одним цілим зі Словом, за допомогою якого мовить Буття [1, 36-37].

Погляди дослідників на питання статусу мови у бутті, своєю протилежністю загострюють проблему дослідження, але разом з тим, спонукають до пошуку відповідей на питання чим була «зарозуміла мова» у творах російських футуристів: емоцією, яка породжувала звук чи спланованим філософсько-естетичним експериментом (Б. Енгельгардт), звуконаслідуванням (О. Туфанов) чи залишком звуку, який у такому вигляді перенесений автором на папір (В. Шкловський)? Ми маємо справу із остаточною формою побутування «зауму», певною ціннісною енергією, яка через митців

знаходила своє втілення в творах мистецтва, у даному випадку в літературі. Дослідження джерел «зарозумілої мови», її природи і складає головну проблему нашого дослідження.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Поняття «футуризму», а відтак і «зарозумілої мови» як складової цього явища у літературно-мистецькому просторі Росії початку ХХ ст., ставало об'єктом дослідження російських науковців. Так, одним із перших дискусію про походження футуризму в Росії розпочав російський поет, перекладач, учасник футуристичних груп, редактор видань футуристів Вадим Шершеневич. У 1913 р. автор видав книгу під назвою «Футуризм без маски» [27], у якій не тільки окреслив походження новітнього культурно-мистецького напрямку в Росії, а й дав характеристику існуючим на той час петербурзьким еофутуристам та московським кубо-футуристам. Батьківщиною футуризму В. Шершеневич називає Італію. Щодо російського футуризму зазначає наступне: «Звісно, як і будь-який напрямок, він постав у блазнівському гримі, з дзвіночками, і, можливо, ще зарано пояснювати його і робити будь-які висновки. Надто багато ще бутафорського, епатажного у футуризмі» [27, 55]. Попри це, автор звертає увагу читача на проблеми Слова, форми і змісту, наповнення російських футуристичних поезій.

Творчість російських митців-новаторів стала предметом дослідження російського і радянського художника і мистецтвознавця М. Радлова. У своїй статті «Про футуризм» [19] він, як і попередній автор, наголошує на європейському, а саме італійському, походженні новаторського напрямку в мистецтві. М. Радлов, характеризуючи російський футуризм, зазначає: «Футуристів не можна було вигнати через острах пропустити. Їх потрібно було прийняти, про всяк випадок, але тільки настільки, щоб не бути розчавленим або скаліченим» [19, 18].

Уперше поняття «зарозумілої мови» (*російською звучить як «заумный язык», «заумь» – авт.*) до наукового обігу ввів поет, теоретик російського футуризму Велимир Хлебніков [25]. За автором, «зарозуміла мова» – та, яка лежить поза межами розуму і «те, що в заклинаннях, заговорах зарозуміла мова переважає і витісняє розумну, доказує, що у неї особлива перевага над свідомістю, особливі права на життя поряд з розумною» [25, 174]. Допускаючи одночасне існування в людині двох мов, розумної, яка мешкає в свідомості, та «зарозумілої», походження якої неможливо пояснити, останню відносимо до несвідомого (З. Фрейд) [24]. За З. Фрейдом несвідоме породжує свідоме. Тобто, можемо припустити, що «зарозуміла мова» може мати статус протомови у концепції В. Хлебнікова.

Російський поет-футурист В. Маяковський, який у власній творчості вдавався до застосування «зарозумілої мови», у статті «Про новітню російську поезію» [17, 365] розмірковує над значенням слова в літературі. Зокрема, автор зауважує, що головним досягнення російських футуристів станом на 1912 р., є, зокрема і те, що митці підтримують ідею «відродження первісної ролі слова» [17, 365]. Якщо припустити, що первісним завданням слова була передача інформації, то у даному випадку можемо говорити про звук, оскільки графічний символ, який передавав значення звуку, був вторинним. Проте уже через рік В. Маяковський у тезах до статті «Той, що прийшов сам» (1913 р.) [17, 365-366] наголошує, що слово виступає «проти мови (літературної та академічної), проти синтаксису, проти етимології» [17, 366]. Слово (у широкому значенні), яке було проти етимології, було зручним: не знаючи його походження, сприймаючи його як таке, що існує саме по собі, без претензій на вміст у своєму смислі сторін, що відображали б його (слова) історичну тяглість і зв'язок з попередніми поколіннями, а отже таке слово легко втратити. Зрештою, це могло частково задовольнити мистецькі прагнення футуристів, які шукали і створювали нові слова.

Зрозуміти і певною мірою пізнати «зарозумілу мову» як явище одним із перших намагався російський теоретик мистецтва, який пізніше звертався до «зауму» як поет, Олександр Туфанов у праці «До зауму» [22]. Автор висловлює думку, що в основі «зарозумілої мови» лежить не слово, як поєднання фонем і морфем, а саме звук, який «близький до природи» й виступає її відображенням у відтворенні людиною.

Дещо іншої точки зору щодо «зауму» притримувався російський літературознавець Борис Енгельгардт. У праці «Формальний метод в історії літератури» [29] автор зауважує, що «зарозуміла мова» була спробою: «створення комунікацій суто емоційного типу, і поняття «зарозумілості» втрачало будь-який смисл і будь-яку даність» [29, 66-67]. Книга Б. Енгельгардта вийшла в 1927 р., коли футуризм поступово почав втрачати ознаки незалежності й потрапляти під вплив радянської ідеології, тож і «заум» на той період з'являвся частіше в роботах літературознавців, ніж самих літераторів. Тому Б. Енгельгардт зауважував, що: «поняття «зарозумілої мови» повинно розглядатися як умовний прийом естетичного аналізу літературної пам'ятки, до того ж прийом, який має вагомe методологічне підґрунтя» [29, 68].

Темі «зарозумілої мови» присвятили свої роботи сучасні російські дослідники, зокрема філолог, фахівець з проблем авангарду Ю. Гірін [4, 54-68], [5, 333-345], доктор педагогічних наук

С. Коротаєва [12, 39-47], лінгвіст Н. Фатєєва [23, 46-56], літературознавець та фольклорист Г. Левінтон [16] та ін.. Серед українських науковців називаємо Ю. Коваліва [10, 14-20], І. Браїлка [2, 18-21], О. Вялікову [3, 31-38], М. Кабиш [7, 118-123] та ін.

Мета дослідження. Дослідити «зарозумілу мову» російського футуризму як «річ в собі» та як «явище» відповідно до філософської праці Іммануїла Канта «Критика чистого розуму», праці, яка присвячена визначенням джерел, принципів та меж наукового знання.

Виклад основного матеріалу. 19 квітня 1913 р. Олексій Кручоних випустив листівку «Декларація слова як такого», у якій виклав основні, на думку автора, функції слова у мові. Листівка, яка за формою викладення матеріалу, зовні була подібною на декларацію, де кожний вислів, що стосувався певних морфемних функцій і починався з нового рядка із власним номером (але не по порядку, а починаючи з №4), усе ж більше нагадувала філософське есе. Основні ідеї «Декларації» зводилися до того, що сучасна авторові російська мова – застаріла і не може повністю задовольняти потреб нового покоління поетів, письменників, оскільки «Слова помирають, а світ завжди юний» [20, 71]. Крім того, автор наголошує на тому, що «думка і мова не встигають за переживанням натхненного, тому митець може висловлюватися не тільки загальною мовою (поняттями), але й особистою (митець індивідуальний), і мовою, яка не має окресленого значення, (не застиглою), «зарозумілою мовою». (Приклад: го оснег кайд и т. д.» [20, 71]. Подальші теоретичні розробки й широке застосування «зарозумілої мови» у поетичній практиці російських митців окреслювало поле для дискусій як у середовищі теоретиків футуризму, так і серед прихильників й опонентів напрямку.

Перш, ніж перейти до означення поняття «зарозумілої мови», а також визначення приналежності «зауму» до «явища» чи «речі» в собі, відповідно до «Критики чистого розуму» І. Канта, варто спробувати дати відповідь на запитання що таке мова, і чим вона є для людини, людського суспільства. Сучасний український мовознавець М. Кочерган зазначає, що мова – це «один із найвизначніших божественно-людських витворів, універсальне надбання людства й універсальна реальність суспільного існування» [13, 7]. Не піддаючи сумніву два останні факти про мову, які наведені у визначенні, апелюємо до першої частини речення. Так, М. Кочерган до окреслення поняття підходить з теологічної точки зору, що, на перший погляд, не характерно для мовознавства, але разом з тим, саме таке визначення підкреслює особливість мовного питання у сучасній науці, зважаючи на те, що допер науковці не мають чітких відповідей на питання про те, як з'явилася мова, обмежуючись лише певними теоріями чи гіпотезами [30].

Теологічний спосіб розуміння сутності й походження мови не є достатньо науково-продуктивним й варто розглянути ці питання у площині філософсько-культурологічних концепцій. Так, сучасний український філософ В. Сіверс зазначає, що: «Мова є універсальним ключем до скарбниці, яка зберігає у згорнутому знаково-символічному вигляді інформацію про всю людську культуру та історію і, власне, про життя людей як роду» [21, 111]. Спробуймо проаналізувати «зарозумілу мову» з точки зору такого визначення.

Першою ознакою, вказаною у понятті, є універсальність. Зважаючи на наведені приклади «зауму» стає очевидним те, що він був позбавлений загальності й орієнтований виключно на вузьке коло осіб, теоретиків футуризму й прихильників новаторського напрямку.

Для прикладу наведемо декілька уривків з поезій, створених із застосуванням «зарозумілої мови». Так, В. Хлебніков у збірці «Ляпас громадському смакові» публікує вірш «Кінь пржевальського». Подаємо цитату мовою оригіналу: «Бобэоби пелис губы // Вээоми пелись взоры / Піээо пелись брови // Ліэээй пелся обликъ // Гзи-гзи-гзэо пелась цепь // Так на холсте каких-то соответствій // Вне протяженія жило Лицо» [18, 7]. І якщо у В. Хлебнікова використання вигаданих слів поєднувалося із зрозумілими й загальноновживаними, то лідером у темі теоретичного обґрунтування й практичного застосування «зарозумілої мови» можемо вважати О. Кручоних. Зокрема, автор закликав молодих митців перейти до «зауму», вважаючи це єдиним порятунком для оновлення літератури й поезії зокрема. Для прикладу подаємо уривок з вірша О. Кручоних, опублікований в альманасі «Апокаліпсис в російській літературі» [14]: «Плясовая // кваб // тарад // тара – пин // пирк! // квара // куаба // ував // вабакр! // трбрк... // брктр // кр...» [14, 38]. Очевидним виявляється беззаперечний факт незрозумілості морфологічних сполучень, поданих у рядку. Про «зарозумілість» поки не йдеться.

Інша характеристика, зазначена у визначенні, це знаково-символічна форма існування мови. В. Хлебніков у статті «Художники світу» говорить про першочергове призначення мови в житті людства: «Мови зрадили своєму славному минулому. Колись, коли слова руйнували ворожнечу і робили майбутнє прозорим і спокійним, мови, крокуючи по східцях, об'єднували людей 1) печери, 2) села, 3) племені, родові союзи, 4) держави – в один розумний світ. Дикун розумів дикуна і

відкладав убік сліпу зброю» [25, 153]. У статті В. Хлебніков не тільки окреслює етапи появи мови, але й говорить про так званій «загальнолюдський алфавіт» [25, 154], який позначає звуки, що у всіх мовах мають однакове значення. Для прикладу автор подає звуки, передані на письмі з використанням літер слов'янської абетки. Так, В. Хлебніков зазначає: «Поки що, не доказуючи, я стверджую: 2) Що Х означає замкнуту криву, що відділяє перепону положення однієї точки, рух до неї іншої точки (захисна межа); 4) Що М означає розпад деякої величини на нескінченно малі частини, у цілому рівні першій величині» [25, 154-155]. Крім того, у статті подані авторські графічні зображення звуків, які, на думку В. Хлебнікова, можуть мати універсальний характер і слугувати новим видом письма й мови, назва якій «зарозуміла» [25, 158].

Повертаючись до знаково-символічності мови, й беручи до уваги пропоновану В. Хлебніковим форму вираження нової, як зауважує автор, світової мови – «зарозумілої», наголошуємо на декількох аспектах, які спростовують теорію універсальності, доступності та альтернативності зауму. По-перше, авторська розробка В. Хлебнікова не могла претендувати на універсальність. Хоча б, з огляду на те, що у концепції «нової світової мови» автор не дає чітких рішень щодо реалізації плану поширення цієї «мови» серед населення. По-друге, надаючи звукам певного буквеного обрамлення, послуговуючись виключно слов'янською абеткою, автор таким чином вкотре залишав під питанням універсальність «зарозумілої мови», оскільки у концепції було відсутнє пояснення іншими мовами (наприклад Хінді, арабською, китайською, англійською тощо). По-третє, обрати альтернативну мову означало б для Людини втрату зв'язку з попередніми поколіннями. У цьому не було потреби. Отже, з точки зору знаково-символічності, «зарозуміла мова» могла існувати й існувала лише у концепції В. Хлебнікова, яка не мала потреби й шансів на реалізацію у повному вигляді.

Ще однією ознакою мови, визначеною В. Сіверсом, є те, що мова «зберігає у знаково-символічному вигляді інформацію про всю людську культуру та історію і, власне, про життя людей як роду» [21, 111]. Що могла передати «зарозуміла мова» у тому вигляді, в якому пропонував її втілити В. Хлебніков? Пропоновану автором концепцію побутування «зауму» можемо вважати лише теоретичним експериментом, який був виконаний у дусі російського футуризму, проте не мав практичного застосування.

Умовними стежинами до соціо-онтологічного тлумачення «зарозумілої мови» можемо вважати концепції розкриття сутності «зауму», авторами яких є російська поетеса й художниця Олена Гуро та російський літературознавець Віктор Шкловський. Російський мистецтвознавець Є. Ковтун у статті, присвяченій творчості О. Гуро, подає її цитату, опубліковану в збірнику «Трое» [26] (автори: В. Хлебніков, О. Кручених, О. Гуро): «Говорити слова, які ніби не співпадають зі змістом, але ті, які викликають певні образи, про які зовсім не говориться. Говорити набір слів, які не мають нічого спільного зі змістом, але які розбігом ритму говорять про наростання відчуттів» [11, 320]. О. Гуро у своїх поезіях вдавалася до застосування поєднання літер у слова, які можна вважати «зарозумілими», про що свідчить уривок з вірша поетеси «Фінляндія»: «Лес-ли, – озеро-ли? // Это-ли? // Эх, Анна, Мария, Лиза, // Хей-тара! // Тере-дере-дере... Ху! // Холе-кулэ-нэээ» [6, 140]. Варто зауважити, що журнал «Трое» був присвячений пам'яті поетеси, адже вийшов друком після її смерті. Але поява її імені поруч із теоретиками російського футуризму і, зокрема, «зауму» говорить не тільки про визнання, а й про значний вклад поетеси у розвиток ідеї «зарозумілої мови». «Заум» О. Гуро йшов пліч-о-пліч з її ліричними поезіями і більше нагадує не словотворення, а спробу відтворити почуті звуки навколишньої дійсності: лісу, озера, шум міста тощо. Це дає нам підстави робити висновки про те, що в основі російського зауму у концепціях О. Кручених, В. Хлебнікова та О. Гуро був звук, який слову надавав другорядного значення.

В. Шкловський у статті «Про поезію та зарозумілу мову» [28, 45-58], характеризує «заум» у його виявах в творчості поетів, прозаїків, релігійних сектантів, магів. Таке об'єднання, на перший погляд, непоєднаних груп людей, пояснюється тим, що в основі окремих поетичних творів і виголошуваних заклинань, лежить використання звуків, які, поєднуючись в умовні слова, часто були позбавлені раціонального змісту, виражаючи емоції. Автор статті висловлює припущення про те, що поети часто самі не розуміють своїх віршів (зарозумілих), оскільки «часто і вірші з'являються в душі поета у вигляді звукових плям, які не втілилися в слово. Пляма то наближається, то віддаляється і, нарешті, висвітлюється, співпадаючи зі співзвучним словом» [28, 53].

Цікаве спостереження щодо природи «зауму» знаходимо в концепціях О. Гуро та В. Шкловського. Обоє авторів звертають увагу на незрозумілість звуку, який з'являється в свідомості (а чи підсвідомості) митця. У цьому випадку маємо справу із «заумом» як «річчю в собі». Тоді як «зарозуміла мова» як явище проявляється в той момент, коли поет незрозуміле для нього самого

перекладає в текстову форму, яка провокує ще одну сторону цього полілогу, – читача, на створення власних образів прочитаного. А це спонукає нас поглянути на «заум» як на ноумен відповідно до визначення, даного І. Кантом. За мислителем, ноумен – це «річ, яка повинна мислитися не як предмет чуттів, а як річ сама по собі (виключно через чистий розсудок)» [9, 192]. «Зарозуміла мова» як ноумен у негативному значенні (тобто, коли не є об'єктом нашого чуттєвого споглядання) міститься у поезіях В. Хлебнікова, О. Кручоних, О. Гуро, цитати з творів яких були наведені в тексті. «Зарозуміла мова» як ноумен у позитивному значенні (як об'єкт виключно інтелектуального споглядання, позбавленого чуттєвого) частково виявляється у критичних і наукових працях, присвячених проблемам «зауму». Оскільки науковець, керуючись принципом об'єктивізму, змушений розглядати досліджувані ним предмети і явища незалежно від власного емоційного, чуттєвого ставлення до них. Утім, не відкидаючи людського фактору й частки суб'єктивізму, яка притаманна для будь-якого дослідження, зауважуємо, що пізнання сутності предметів шляхом суто інтелектуального споглядання неможливе, принаймні для людського суспільства. Тоді як «зарозуміла мова» як позитивний ноумен може бути досліджена в майбутньому за допомогою Штучного Інтелекту, який, як відомо, сприйматиме світ через призму суто інтелектуального, позбавленого чуттєвості й емоційності, споглядання речей. Тобто так, про яке І. Кант понад два століття тому говорив як про неможливе й таке, що «є нам чужим, і навіть його можливості ми не можемо збагнути» [9, 191].

Звертаємо увагу на те, що І. Кант, у праці «Критика чистого розуму», власне про так званий практичний (або спекулятивний) розум говорить наступне: «Розум бачить тільки те, що сам створює за власним планом» [8, 21]. Якщо продовжити розгляд «зарозумілої мови», відповідно до міркування Іммануїла Канта про існування «чистого розуму», (за допомогою якого людина пізнає світ, відкидаючи можливості пізнання через чуттєве споглядання та засоби розсудку), то «заум», саме у російському футуризмі (оскільки подібне явище буде відоме і для українського напрямку), постає у декількох варіантах: як ноумен (в позитивному і негативному значеннях), як «річ у собі», та як «явище». Спробуймо розглянути «зарозумілу мову» відповідно до наведених визначень почергово.

«Зарозуміла мова» як «річ в собі», частково мала місце у творчості теоретика російського футуризму Олексія Кручоних, оскільки автор одразу пише, використовуючи незрозумілі для читача слова, не даючи ним жодних пояснень. Наведемо цитату із «Декларації слова як такого»: «У мистецтві можуть бути недозволені дисонанси – «неприємні для слуху», адже у нашій душі є дисонанс, яким і дозволяється перше. Приклад – дир бул щил і т. д.» [20, 72]. Подібні вислови автор використовував і в статті «Аполлон у сварці (живопис у поезії)» [15, 289-295]. Крім того, тексти, побудовані засобами такої мови мають вторинний характер, адже російський «заум» не створив власну знакову одиницю, що притаманно для самостійної мови, а послуговувався вже існуючими, загальновідомими літерами. Виключення становить авторська концепція зауму В. Хлебнікова.

За І. Кантом, «речі в собі» є елементами апріорних (таких, що передують будь-якому досвіду пізнання світу) чуттєвих форм – часу й простору. Для «речей в собі» характерне об'єктивне самостійне існування, незалежне від суб'єктивного відображення в людській свідомості. Натомість, у випадку «зарозумілої мови» ми отримуємо протилежне: «заум», у поетичному обрамленні в творчості представників російського футуризму, своїм існуванням завдячує Людині, як своєму творцю і носію. У такому разі Людина може не тільки пояснити, чим є «зарозуміла мова», а й окреслити причини її появи. Як «річ в собі» «зарозуміла мова» постає у згадуваній концепції В. Хлебнікова, який «заум» розглядає як протомову, що за основу містить звук. Суто теоретично існування «зарозумілої мови» у такому вигляді можливо, але до моменту появи у цій системі Людини, яка сприймає почуте й адаптує до власних потреб шляхом відтворення, чи то у формі імітації почутих звуків (вигуків тощо), чи у графічних позначеннях, як на це вказують перші ознаки людської писемності. Але в такому разі, не йтиметься про «заум» у футуристичних поезіях авторів початку ХХ ст., оскільки між останніми і носіями протомови уже міститься величезна прірва. Отже, використання поєднання звуків з метою надання власним текстам незрозумілості чи зарозумілості насправді провокує на думку про цілком усвідомлений крок, який робили автори для популяризації своєї творчості, що є цілком зрозумілим з точки зору прагнення до набуття рис індивідуальності, пізнаваності, зрештою визнання.

«Зарозуміла мова» як «явище», відповідно до «Критики чистого розуму» І. Канта постає у концепціях дослідників «зауму», які були цитовані в тексті дослідження. Кожен з авторів висловлює власне бачення на проблему й намагається дати пояснення фактам, які вже відбулися й різноманіття версій походження «зарозумілої мови» лише вказує на неоднозначність її природи й походження.

Висновки. «Критика чистого розуму» І. Канта як праця, яка присвячена визначенням джерел, принципів та меж наукового знання, стала центральною роботою, через яку ми досліджуємо

«зарозумілу мову» в російському футуризмі як «явище», як «річ в собі» та як «ноумен». Відповідно «зарозуміла мова» як «явище» постає у вигляді теорій походження «зауму», що їх пропонують науковці. Тоді як «зарозуміла мова» як «річ в собі» скеровує вченого, який береться за розкриття теми «зауму», поглянути на предмет дослідження через пізнання його сутності. Але І. Кант говорить про те, що сутність речі завжди залишається всередині її самої. У такому випадку проблема пізнання й інтерпретації «зауму» з наукової точки зору доповнюється декількома аспектами, які ускладнюють пояснення походження й сутності «зарозумілої мови» (відповідно до «Критики чистого розуму»). За І. Кантом, ми можемо пізнавати лише предмети чуттєвого досвіду, в іншому випадку ми просто мислимо предмети, без можливості їх пізнання. Тоді «зарозуміла мова», як предмет чуттєвого досвіду і як «річ в собі», стаючи об'єктом наукового дослідження, опиняється у центрі певного замкнутого кола, за межами якого власне науковець, який, досліджуючи її («зарозумілої мови») сутність, змушений керуватися апіорними (такими, що передують досвіду) науковими принципами й методами, які, проте, повинні бути строго доказовими (І. Кант). Так, науковці, через подання власних концептуальних бачень походження й природи «зарозумілої мови», якщо і не дають вичерпних відповідей на питання чим був «заум» у російському футуризмі, то принаймні наближають нас до усвідомлення беззаперечного факту: «зарозуміла мова» повинна розглядатися у співвідношенні понять «Буття – Мова – Людина». Найближче до вирішення цього питання підійшли російська поетеса й художниця О. Гуро та російський літературознавець В. Шкловський, які першоелементом «зарозумілої мови» вважали певний вид ціннісної енергії, який шляхом емоційних варіативних наростань в свідомості, а чи й підсвідомості особистості, (поетів, релігійних сектантів, магів – В. Шкловський), знаходив вихід назовні у втіленні в звуці, і вже пізніше в графічному елементі – літері, складі, слові.

Отже, «зарозуміла мова», як особливий вид мови, постає «річчю в собі» відповідно до «Критики чистого розуму» І. Канта. І, з одного боку, не піддається пізнанню. Але за мислителем людина – дослідник мови й буття, і якщо «заум» досліджувати як частину мови, це можна вважати першою сходинкою на шляху до розуміння «зарозумілого», певних «сингалів» буття, які до цього вважалися незрозумілими, нерозгаданими. М. Гайдеггер, який мову визначає домом буття, тільки посилює роль Людини, як захисника мови (М. Гайдеггер). І найбільше нас наближає до питання можливості зрозуміти «зарозуміле» Ж. Батай, за яким Людина і Слово – єдине ціле.

Пропоноване дослідження – це не тільки спроба розглянути «заум» в російському футуризмі як «явище», «річ в собі» та як «ноумен» відповідно до «Критики чистого розуму» І. Канта, а й спроба довести, що відповідно до концепцій співвідношення «Буття – Мови – Людини», авторами яких є І. Кант, М. Гайдеггер та Ж. Батай, «зарозуміла мова» може бути об'єктом пізнання, і в подальшому, шляхом майбутніх напрацювань з цієї проблематики, претендувати на роль зрозумілої. У цьому і полягає новизна дослідження.

Література

1. Батай Ж. Внутренний опыт. Пер. с франц., послесловие и комментарии С. Л. Фокина. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997. 336 с.
2. Браїлко І. М. Словесні модифікації в поезії Михайля Семенка. Культура слова. К., 2000. Вип. 55-56. С. 18-21.
3. Вялікова О. О. Типологія креолізованих віршованих текстів. Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер. Філологія. К., 2014. Т. 17. С. 31-38.
4. Гирин Ю. Н. Онтологізація знака в культурі авангарда. Вопросы философии. Москва, 2012. № 11. С. 54-68.
5. Гирин Ю. Н. Философия искусства авангарда. Вопросы эстетики и теории искусства XX века. М.: Государственный Институт Искусствознания, 2018. № 16. С. 333-345.
6. Гуро Е. Небесные верблюжата. Избранное. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. 244 с.
7. Кабиш М. Ю. Фоностилістичне інструментування творів українськими поетами – представниками літературних угруповань початку ХХ ст. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (Мовознавство). К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 4. С. 118-123.
8. Кант І. Сочинения. В 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 3. 741 с.
9. Кант І. Критика чистого розуму. Пер. з нім. та приміт. І. Бурковського. К.: Юніверс, 2000. 504 с.
10. Ковалів Ю. І. Візуальна поезія Михайля Семенка. Літературознавчі студії. 2013. Вип. 39(2). С. 14-20.
11. Ковтун Е. Ф. Елена Гуро: Поэт и художник. Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1976. М., 1977. С. 317-327.
12. Коротаева, Е.В. Заумь в авангардной эстетике и фольклоре. Русская речь. 2015. № 1. – С.39-47
13. Кочерган М. П. Загальне мовознавство: підручник. К.: ВЦ «Академія», 2010. 464 с.

14. Крученых А. Е. Апокалипсис в русской литературе. Чорт и речетворцы. Тайные пороки академиков. Слово, как таковое. Декларации. – М.: Тип. ЦИТ, 1923 – 46 [2] с.; ил.
15. Крученых А. Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. 458 с.
16. Левинтон Г. Статьи о поэзии русского авангарда. Helsinki: Unigrafia, 2017. 275 с.
17. Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13-ти т. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955. Т. 1. 463 с.
18. Пощёчина общественному вкусу. М.: Изд. Г. Кузьмина, 1913. 112 с.
19. Радлов Н. Э. О футуризме. Б. м.: Salamandra P. V. V., 2015. 78 с.
20. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. 832 с.
21. Сіверс В. А. Філософія науки: навч. посіб. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. 144с.
22. Туфанов А. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. С портр. работы худ. И. Нефедова. Б.м.: Salamandra P. V. V., 2012. 81 с., ил.
23. Фатеева Н. А. Неологизмы-термины как элементы индивидуальной «поэтической филологии»: возможность словарного представления. Известия РАН. Серия литературы и языка, 2012. Т. 71. № 5. С. 46-56.
24. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции 1–15 / пер. с нем. Г.В. Барышниковой; под ред. Е.Е. Соколовой и Т.В. Родионовой. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. 480 с.
25. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 тт. Москва: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 6. Кн. 1. – 448 с.
26. Хлебников В., Крученых А., Гуро Е. Трое. СПб.: Журавль, 1913. 96 с.
27. Шершеневич В. Футуризм без маски. Компилятивная интродукция. М.: Тип. Акц. О-ва печ. и издат. дела «Московск. Издат.», 1913. 106 с.
28. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
29. Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы. Ленинград: «АКАДЕМИА», 1927. 118 с.
30. Якушин Б.В. Гипотезы о происхождении языка. М.: Наука, 1984. 136 с.

References

1. Bataille, J. (1997). Internal experience. SPb.: Axiom, Mithril [in Russian].
2. Brailko, I. V. (2000). Verbal modifications in the poetry of Mikhail Semenko. Culture of the word, 55-56, 18-21 [in Ukrainian].
3. Vyalikova, O. (2014). Typology of Creation of Texts. News of Kyiv National Scientific and Technical University. Ser. Philology, 14, 31 – 38 [in Ukrainian].
4. Girin, Yu. N. (2012). Ontologization of the sign in avant-garde culture. Questions of philosophy. Moscow, 11. P. 54-68 [in Russian].
5. Girin, Yu. N. The philosophy of avant-garde art. Issues of aesthetics and theory of art of the twentieth century. State Institute of Art Studies, 16, 333-345 [in Russian].
6. Guro, E. (2001). Celestial camels. Favorites. Spb.: Limbus Press [in Russian].
7. Kabish, M. (2012). Background-style instrumentation works of Ukrainian poets – representatives of literary groups early twentieth century. Science magazine named NEA. M. P. Dragomanov, Series 8 Philology (Linguistics): Coll. Science. Labor, Vol. 4, 118 – 123. K.: Izd NEA them. M. P. Dragomanov [in Ukrainian].
8. Kant, I. (1994). Works. In 8 volumes. V.5. Moscow: Choro [in Russian].
9. Kant, I. (2000). Criticism of pure reason. K.: Universe [in Ukrainian].
10. Kovaliv, Y. (2013). Visual Poetry Semenko. Literary Studies, 39 (2), 14 – 20 [in Ukrainian].
11. Kovtun, E. F. (1977). Elena Guro: Poet and Artist. Monuments of culture. New discoveries. Writing. Art. Archeology: Yearbook, 1976, 317-327 [in Russian].
12. Korotaeva, E. V. (2015). «Zaum» on avant-garde aesthetics and folklore. Russian speech, 1, 39-47 [in Russian].
13. Kochergan, N. M. (2010). General linguistics: a textbook. K.: VT «Akademiya» [in Ukrainian].
14. Kruchenykh, A. (1923). Apocalypse in Russian literature. The devil and the rechepters. Secret defects of academics. The word as such. Declaration. Moscow: Type. CIT [in Russian].
15. Kruchenykh, A. (2006). On the history of Russian Futurism: Memoirs and Documents. N. Gurianova (Ed.). Moscow: Gilea [in Russian].
16. Levinton, G. (2017). Articles about the poetry of Russian avant-garde. Helsinki: Unigrafia [in Russian].
17. Mayakovsky, V. (1955). Complete Works in 13 volumes. Moscow: State Fiction Publishing House, Volume 1 [in Russian].
18. Slap the public taste. (1913). M.: Izd. by G. Kuzmin [in Russian].
19. Radlov, N. E. (2015). About futurism. B. m.: Salamandra P. V. V. [in Russian].
20. Terekhina, V. N. & Zimenkov, A. P. (Eds). (2009). Russian futurism: Poems. Articles. Memories. SPb.: LLC Polygraph [in Russian].
21. Sivers, V. A. (2017). Philosophy of science. Kyiv: National Academy of Culture and Arts [in Ukrainian].

22. Tufanov, A. (2012). To the zaum. Background music and the functions of consonant phonemes. With the portrait. Work thin. I. Nefedova. (facsimile edition). B. m.: Salamandra [in Russian].
23. Fateeva, N. A. (2012). Neologisms-terms as elements of individual «poetic philology»: the possibility of a vocabulary presentation. Proceedings of the RAS. A series of literature and language, V. 71, № 5, 46-56 [in Russian].
24. Freud, Z. (2007). Introduction to psychoanalysis: Lectures 1-15. SPb.: Publishing House «Alphabet-Classic» [in Russian].
25. Khlebnikov, V. (2005). Collected Works: In 6 volumes. Moscow: IMLI RAS, Volume 6, Book. 1 [in Russian].
26. Khlebnikov, V., Kruchenykh, A., Guro, E. (1913). Three. SPb.: Crane [in Russian].
27. Shershenevich, V. (1913). Futurism without a mask. Compilation introduction. M.: Type. Ac About Pec. and publ. affairs «Moskovsk. Izdat.» [in Russian].
28. Shklovsky, V. B. (1990). The Hamburg Account: Articles – Memories – Essay (1914-1933). M.: Soviet writer [in Russian].
29. Engelhardt, B. M. (1927). The formal method in the history of literature. Leningrad: AKADEMIA [in Russian].
30. Yakushin, B. V. (1984). Hypotheses about the origin of the language. M.: Science [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30.11.2018 р.

УДК 393.92 (477.85)

Козек Микола Іванович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-6119-561X
KozekMykola1@gmail.com

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОХОВАЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ НА БУКОВИНСЬКІЙ ГУЦУЛЬЩИНІ

Метою дослідження є виявлення та обґрунтування регіональних особливостей в поховальній обрядовості українців Буковинської Гуцульщини. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, історичного, порівняльного методів, та ґрунтується на зборі інформації з респондентів Буковинської Гуцульщини. **Наукова новизна.** Виявлено нові риси в поховальній обрядовості притаманні українцям Буковинської Гуцульщини. **Висновки.** Досліджено, що в поховальній обрядовості на Буковинській Гуцульщині є усталена послідовність дій, яка передається з покоління в покоління. Гуцули вірять, що від належного дотримання та виконання предкових поховальних обрядових дій залежить добробут всієї родини, їх господарства. Не менше значення, ніж дотримання поховальних дій, мають обрядові дії, пов'язані із вшануванням культу предків, які мають велику духовну цінність для українців Буковини. Гуцули вірять, що їх померлі родичі впливають на перебіг подій в родині, вони можуть як допомагати своїм рідним, так і робити їм погані вчинки. За давнім віруванням буковинських гуцулів саме предки забирають своїх родичів на «той» світ, коли хтось з кривих помирає. Таким чином, предки на Буковинській Гуцульщині виступають посередниками між живим світом і світом мертвих.

Ключові слова: поховальні обряди, гуцули, культ предків, традиція, культура, вірування.

Козек Николай Иванович, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств

Региональные особенности погребальных обрядов на Буковинской Гуцульщине

Целью исследования является выявление и обоснование региональных особенностей в погребальной обрядности украинцев Буковинской Гуцульщины. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, исторического, сравнительного методов, и основывается на сборе информации из респондентов Буковинской Гуцульщины. **Научная новизна.** Обнаружены новые черты в погребальной обрядности, присущие украинцам Буковинской Гуцульщины. **Выводы.** Доказано, что в погребальной обрядности на Буковинской Гуцульщине есть устоявшаяся последовательность действий, которая передается из поколения в поколение. Гуцулы верят, что от надлежащего соблюдения и выполнения предковых погребальных обрядовых действий зависит благосостояние всей семьи, их хозяйства. Не меньшее значение, чем соблюдение погребальных действий, имеют обрядовые действия, связанные с чествованием культа предков, которые имеют большую духовную ценность для украинцев Буковини. Гуцулы верят, что их умершие родственники влияют на ход событий в семье, они могут как помогать своим родным, так и делать им плохие поступки. По древнему верованию буковинских гуцулов, именно предки забирают своих родственников на «тот» мир, когда кто-то из

22. Tufanov, A. (2012). To the zaum. Background music and the functions of consonant phonemes. With the portrait. Work thin. I. Nefedova. (facsimile edition). B. m.: Salamandra [in Russian].
23. Fateeva, N. A. (2012). Neologisms-terms as elements of individual «poetic philology»: the possibility of a vocabulary presentation. Proceedings of the RAS. A series of literature and language, V. 71, № 5, 46-56 [in Russian].
24. Freud, Z. (2007). Introduction to psychoanalysis: Lectures 1-15. SPb.: Publishing House «Alphabet-Classic» [in Russian].
25. Khlebnikov, V. (2005). Collected Works: In 6 volumes. Moscow: IMLI RAS, Volume 6, Book. 1 [in Russian].
26. Khlebnikov, V., Kruchenykh, A., Guro, E. (1913). Three. SPb.: Crane [in Russian].
27. Shershenevich, V. (1913). Futurism without a mask. Compilation introduction. M.: Type. Ac About Pec. and publ. affairs «Moskovsk. Izdat.» [in Russian].
28. Shklovsky, V. B. (1990). The Hamburg Account: Articles – Memories – Essay (1914-1933). M.: Soviet writer [in Russian].
29. Engelhardt, B. M. (1927). The formal method in the history of literature. Leningrad: AKADEMIA [in Russian].
30. Yakushin, B. V. (1984). Hypotheses about the origin of the language. M.: Science [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30.11.2018 р.

УДК 393.92 (477.85)

Козек Микола Іванович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-6119-561X
KozekMykola1@gmail.com

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОХОВАЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ НА БУКОВИНСЬКІЙ ГУЦУЛЬЩИНІ

Метою дослідження є виявлення та обґрунтування регіональних особливостей в поховальній обрядовості українців Буковинської Гуцульщини. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, історичного, порівняльного методів, та ґрунтується на зборі інформації з респондентів Буковинської Гуцульщини. **Наукова новизна.** Виявлено нові риси в поховальній обрядовості притаманні українцям Буковинської Гуцульщини. **Висновки.** Досліджено, що в поховальній обрядовості на Буковинській Гуцульщині є усталена послідовність дій, яка передається з покоління в покоління. Гуцули вірять, що від належного дотримання та виконання предкових поховальних обрядових дій залежить добробут всієї родини, їх господарства. Не менше значення, ніж дотримання поховальних дій, мають обрядові дії, пов'язані із вшануванням культу предків, які мають велику духовну цінність для українців Буковини. Гуцули вірять, що їх померлі родичі впливають на перебіг подій в родині, вони можуть як допомагати своїм рідним, так і робити їм погані вчинки. За давнім віруванням буковинських гуцулів саме предки забирають своїх родичів на «той» світ, коли хтось з кривих помирає. Таким чином, предки на Буковинській Гуцульщині виступають посередниками між живим світом і світом мертвих.

Ключові слова: поховальні обряди, гуцули, культ предків, традиція, культура, вірування.

Козек Николай Иванович, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств

Региональные особенности погребальных обрядов на Буковинской Гуцульщине

Целью исследования является выявление и обоснование региональных особенностей в погребальной обрядности украинцев Буковинской Гуцульщины. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, исторического, сравнительного методов, и основывается на сборе информации из респондентов Буковинской Гуцульщины. **Научная новизна.** Обнаружены новые черты в погребальной обрядности, присущие украинцам Буковинской Гуцульщины. **Выводы.** Доказано, что в погребальной обрядности на Буковинской Гуцульщине есть устоявшаяся последовательность действий, которая передается из поколения в поколение. Гуцулы верят, что от надлежащего соблюдения и выполнения предковых погребальных обрядовых действий зависит благосостояние всей семьи, их хозяйства. Не меньшее значение, чем соблюдение погребальных действий, имеют обрядовые действия, связанные с чествованием культа предков, которые имеют большую духовную ценность для украинцев Буковини. Гуцулы верят, что их умершие родственники влияют на ход событий в семье, они могут как помогать своим родным, так и делать им плохие поступки. По древнему верованию буковинских гуцулов, именно предки забирают своих родственников на «тот» мир, когда кто-то из

кровных умирает. Таким образом, предки на Буковинской Гуцульщине выступают посредниками между живым миром и миром мертвых.

Ключевые слова: погребальные обряды, гуцулы, культ предков, традиция, культура, верования.

Kozek Mykola, postgraduate student Kyiv National University of Culture and Arts

Regional peculiarities of funeral rituals in Bukovynska Hutsulshchyna

The purpose of the article is discovering and grounding of regional peculiarities in funeral rituals of Ukrainians in Bukovynska Hutsulshchyna. **The methodology** of the research is based on the application of analytical, historic, comparative methods, on data collection from respondents in Bukovynska Hutsulshchyna. **Scientific novelty:** new features of funeral rituals, peculiar for Ukrainians in Bukovynska Hutsulshchyna, are found and described. **Conclusions:** A fixed sequence of actions, which exists in funeral rituals in Bukovynska Hutsulshchyna and is handed over from generation to generation there is an established sequence of actions, which is passed from generation to generation, is researched. Hutsuls believe that the whole family's prosperity, their well-being depends on their proper keeping to and performing their ancestral funeral ritual actions. Not less importance is attached to rituals connected not only with keening with honoring «the ancestors cult» which possesses spiritual value for Bukovynska Ukrainians. Hutsuls believe, that their dead relatives influence the stream of events in the family; they can both help their relatives or do bad actions to them. According to old beliefs of Bukovyna Hutsuls, just «ancestors» take their relatives to «another» world, when they die. An such a way «ancestors» are mediators between two worlds - living and dead.

Key words: funeral rituals, Hutsuls, ancestors cult, tradition, culture, beliefs.

Актуальність теми дослідження. На рубежі ХХ – ХХІ ст. очевидно простежується відчутний занепад високогуманних форм традиційної поховальної обрядовості. Родовідна бездуховність, забуття своїх предків, зневажливе ставлення до своїх родинних обов'язків, негативно впливає на сучасну сімейну обрядовість. Безпам'яцтво у родовідному духовному надбанні створює непорозуміння між рідними, і виникає негативна тенденція, коли діти поміщають своїх батьків у пристарілі будинки, а молоді батьки відмовляються від дітей, віддають їх у сиротинці.

Поховальна обрядовість відіграє важливу роль в духовному житті та світогляді буковинських гуцулів. Гуцули твердо вірять, що їх кривні померлі родичі, а особливо батьки, допомагають їм у реальному житті, позитивно впливають на перебіг подій в родині, якщо рідні добре з ними обходяться після смерті, і погано, якщо навпаки.

Аналіз праць, у яких висвітлюються питання з проблематики поховальної обрядовості, структура компонентів поховальної обрядовості Буковинської Гуцульщини та Гуцульщини в цілому, були досліджені у працях таких відомих дослідників як: Г. Кожолянко, І. Сеньків, О. Воропай, О. Кожолянко, Р. Гузій, Р.Кайндль, та ін. Такі відомі науковці Гуцульщини як: Г. Кожолянко, «Духовна культура українців Буковини», М. Маєрчик, «Ритуал і тіло», О. Воропай, «Звичаї нашого народу» аналізували поховальну обрядовість буковинських гуцулів у порівнянні з розвитком інших як гірських, так і рівнинних регіонів українських народів. Дослідження науковців Гуцульщини І. Сеньків, «Гуцульська спадщина», Р. Гузій, «З народної танатології: карпатознавчі розсліди», Р. Кайндль, «Гуцули» та Л. Мусіхіна, «Магія гір» базуються на загальних відомостях про похоронну обрядовість Гуцульщини. Інформація про поховальну обрядовість з конкретних сіл Буковинської Гуцульщини практично відсутня. Метою нашого дослідження є виявлення та обґрунтування регіональних особливостей в поховальній обрядовості українців Буковинської Гуцульщини.

Виклад основного матеріалу. Поховальна обрядовість – це складова загальної сімейної обрядовості українців, яка ділиться на усталену кількість дій у родині небіжчика. Поховальну обрядовість на Буковинській Гуцульщині можна поділити на три етапи. Перший – підготовка людини до своєї смерті, другий – похорон, третій – вшанування культу предків.

Ще з язичницьких часів у традиційній поховальній обрядовості гуцулів предки опорядкували певні елементи дій, пов'язані з підготовкою до загробного життя. Зазвичай гуцули готувалися до загробного життя у поважному віці, або коли тяжко хворіли, проте траплялись випадки, коли передпоховальний період у горян тривав десятки років. Для старих гуцулів важливою є завчасна передпоховальна підготовка, щоб у разі настання їхньої смерті, у родичів було менше проблем з похованням.

Традиційна обрядовість на Гуцульщині дуже тісно переплітається з християнством, хоч і збереглося чимало язичницьких обрядів. Ще з дитинства дітей вчать молитися Богу, додержуватись церковних постів та загалом ставитись шанобливо до християнських обрядів. Як тільки дитина досягає шести років, батьки вчать її дотримуватись постів: у перший рік діти постять тільки тиждень, після чого батьки ведуть дітей до церкви причащатись; наступного року діти постять два тижні; а коли дитині виповнюється десять, то вона постить уже весь церковний піст.

Дотримуватись церковних постів притаманно усім українцям, але на сьогодні тільки на Гуцульщині «тримати піст» залишається незмінно важливою формою в духовному житті гуцулів. Адже крім великих постів, гуцули також утримуються від «скоромних» видів їжі в понеділок, середу і п'ятницю. В перший день тижня постять за всіх святих, щоб ті берегли їх сім'ю та худобу, у середу – за Пречисту Діву Марію, щоб вона прощала їх гріхи, а в п'ятницю – в знак мученицької страти Ісуса Христа, щоб Господь милостивим був до них на «тому» світі (с. Стебні). «Гуцули вірять, що ті хто перейшов у інший, кращий світ, проводять час у молитвах перед Богом за нині живучих та ненароджених» [10, 52].

Для гуцулів важливою було і залишається натуральність всіх речей, які використовуються в ритуальних поховальних діях. Ритуальна свічка, яка буде горіти у руках небіжчика, обов'язково повинна бути виготовлена натурального власноруч своїм господарем з натурального воску та сплетена із трьох тонких в одну. Її заборонено використовувати в інших цілях, окрім як запалювати у руках власника, коли той буде помирати (с. Шепіт). Важливо, щоб в мить смерті при покійнику була запалена свічка, бо, умираючи без світла, в світі мертвих він блукатиме у п'ятні до кінця часів [10, 51]. Важливим моментом у підготовці до потойбічного життя є підбір труни, яку на Гуцульщині називають «домовина». Гуцули завчасно готують домовину для іншого світу і роблять її виключно із смереки, бо вважають, що це дерево є найбільш рідне для тіла, і недовго буде гнисти, на відміну від твердих порід дерев. Верх труни гуцули обпалюють паяльною лампою, щоб вона мала вигляд рельєфу серцевини дерева (с. Селятин). Труну для небіжчика виготовляли чужі люди, родичі не мали права приймати в цьому участі, бо вважалося, що вони таким чином пришвидшують відхід майбутнього господаря в «інший» світ [7, 156].

Серед обов'язкових поховальних приготувань на Гуцульщині важливе місце посідає поховальний одяг, який гуцули робили з натуральних тканин та хутра. Верхній одяг робився з вовняного хутра (кептар, жупан, чоловічий головний убір – кресаня, тощо). Нижній одяг виготовляли з конопляних, або лляних тканин (білі сорочки з вишивками і без, жіночі запаски, чоловічі брюки.) Взуття, пояс та торбинки виготовлялись зі шкіри. Жіночий комплект одягу обов'язково мав включати в себе такі елементи одягу: постоли, онучі, запаска, сорочка, кептар, дві хустки. У чоловічий комплект одягу входили: постоли або чоботи, гачі, довга сорочка переважно з конопель, широкий пояс (черес), жупан, головний убір, кресаня, капелюх (с. Сергії). Одяг міг включати певні зміни, це залежало від статусу померлої людини. До смерті готували новий святковий одяг. А подекуди для цього шили сорочку особливого крою та вишивки, яку живі ніколи не одягали, зауважує науковець Марія Маєрчик [9, 73, 74].

Ще одним важливим моментом у передпоховальній обрядовості буковинських гуцулів є передача свого майна в спадок. Заповіт на Гуцульщині складає господар, дуже рідко господиня (у разі раптової смерті чоловіка). Найчастіше все нажите майно діставалось найменшій дитині, але траплялись і винятки, коли цінності заповідались комусь із старших дітей, якщо ті були більш прислужливими. Бездітні гуцули передавали своє майно у спадок тим, хто його дотримував до смерті (с. Стебні). Останній, передсмертний заповіт перед родиною стосувався суто поховання господаря. «Громадою села суворо регламентувалося виконання цього останнього в житті людини заповіту. Переважно це стосувалося того, як, де та біля кого поховати, які страви та напої подавати на поховальну трапезу, яким чином розпорядитися майном» тощо [7, 157].

У різних регіонах України існує своє бачення у виборі місця на кладовищі. Варто сказати, що термін «кладовище» притаманне східній частині України, на заході частіше кажуть «цвинтар», чи «гробки». Українці вибирають цей клаптик землі теж по-різному. На Бойківщині після смерті одного із подружжя, сусіднє місце на цвинтарі обгороджують для іншого. Для гуцулів дуже важливе значення має збереження місця на цвинтарі біля своїх кривних померлих. Вони стежать, щоб біля їх родини не поховали когось чужого, бо кожен член сім'ї вважає за честь, щоб в майбутньому, з відходом на «інший» світ «спочивати» біля своїх предків. Тому у деяких селах Гуцульщини збережені захоронення від сьомого покоління. Значимість цього моменту полягає не тільки в тому, щоб бути похороненим біля рідних, а й у тому, що він слугує історичною пам'яткою роду для нових поколінь.

Ключовим фактом є й те, що гуцули вважають за потрібне не ставити бетонних, чи металевих пам'ятників померлим родичам. Вони віддають перевагу дерев'яним хрестам, а з часом просто змінюють надписні таблички на ньому. Це бажання горян пов'язане з їх віруваннями, що коли настане страшний суд, то всі померлі повинні будуть іти до Бога зі своїм хрестом, а якщо він буде бетонний, чи металевий, його неможливо буде понести на Суд Божий (с. Усть-Путила).

На Буковинській Гуцульщині хрести як поховальні знаки утвердились на могилах лише в ХІХ ст. [7, 156]. Останньою передпоховальною обрядовістю на Буковинській Гуцульщині є проща. Коли гуцули відчувають, що скоро будуть помирати, вони кличуть тих, з ким ворогували або кому робили зло для того, щоб попросити пробачення та з чистою душею відійти на «той» світ. Бувають і випадки, що до тяжкохворого поспішають винуватці, щоб встигнути очистити перед ним свою совість. Також бувають випадки, що коли хтось із старих у селі хворіє, то до нього самі ідуть за прощенням ті, хто відчуває себе винним перед хворим, щоб встигнути вибачитись. Така традиція притаманна не тільки гуцулам, а й практично по всій Україні. Роман Гузій, проводячи польові дослідження в селах буковинської Гуцульщини наводить такі відомості: «Якщо хтось ни хоче простити- тай має він гріх. Каже Біблія, що що зв'язане на земни, буде зв'язано і в Отця Небесного, а що розв'яжеш на земни, буде розіязано і в Отця Небесного» (с. Селятин Путильського р-ну), [4, 207].

Другим великим етапом у поховальній обрядовості гуцулів є похорон. «Смерть уважалася за родовий акт, за повернення до батьків у «родове місце» [11, 240]. Гуцули твердо вірили, що причина смерті в тому, що за ними приходять хтось із померлих родичів і забирає їх до себе [11, 240]. В давнину, а подекуди ще і сьогодні, про смерть на Гуцульщині сповіщають трембітанням сумної мелодії, опустивши трембіти донизу [1, 225].

Коли помирає гуцул, родичі чи ті, хто доглядав його, кладуть йому в руки ту саму ритуальну свічку, яку за життя приготував небіжчик. В кімнаті покійного закривають рушниками всі дзеркала і те, що якимось чином віддзеркалює. Все, що в кімнаті було їстівне, викидається, бо вважається мертвим (с. Стебні).

Якщо людина довго не могла померти, йому давали в руки свячену свічку, «щоб муки зцілити і душу з грішним тілом розлучити» [13, 144].

За давньою традицією, через дві години після того, як помер гуцул, родичі кличуть двох людей тієї ж статі, що і померлий, щоб ті помили покійника та переодягли в одяг приготовлений небіжчиком за життя. В цей же час хтось із родичів померлого сповіщає церковного паламаря, щоб той задзвонив у дзвони. Вдаряти у дзвони паламар повинен три рази в день: вранці, обід і ввечері, поки покійника не захоронять. Гуцули вірять, що поки не задзвонять церковні дзвони за відходом душі покійника, то душа та блукає глухими місцями, полями, лугами, тощо. А при звучанні дзвонів вона знаходить шлях за призначенням [6, 168]. Воду, в якіймили небіжчика, важливо вилити в таке місце на території господарства, щоб на неї ніхто з живих не ступав, а з тварин не пив, бо то – мертва вода. Всі родичі померлого мають носити той одяг, в якому були одягнуті на момент смерті рідного, доки тіло покійника буде знаходитись в хаті. Чоловіки в родині небіжчика не голяться сорок днів після смерті родича, а жінки носять чорну хустину цілий рік. Якщо родич помирає не своєю смертю, а скоює самогубство, то не проводять жодної поховальної обрядовості, таку людину хоронять в кінці цвинтаря, відведеного для таких випадків (с. Стебні).

На Гуцульщині існує повір'я, що, коли хтось помре у перший тиждень після Великодня, то він одразу відправляється до Царства Божого, бо цього тижня брама до раю відкрита (с. Усть-Путила). Протягом усіх днів, доки тіло померлого знаходиться в будинку, туди ідуть всі бажаючі на останнє прощання. Люди приходять із свічкою, запалюють її, моляться і після цього вітаються з усіма, промовляючи «здорові будьте», таким чином бажають здоров'я родині покійника [1, 225]. Для порівняння, на східній Україні з родиною небіжчика раніше віталися «слава Богу».

Під час прощальних відвідувань небіжчика, в кімнаті покійника завжди знаходиться хтось із рідних, який стежить, щоб ніхто із чужих не взяв нічого із тіла померлого, бо гуцули вірять, що це може принести нещастя в родину (с. Дихтинець).

В кімнаті, де лежить тіло покійника, заборонялось палити грубку, голосно розмовляти, їсти, спати. В день, коли тіло виносили з хати до церкви і на цвинтар, священник кликав усіх родичів в кімнату, де лежало тіло, щоб ті присіли на лавки, з яких забрали труну їх кривного, щоб родина трималась дружно та щоб жили і надалі в цій хаті, а рід не переводився (с. Стебні).

У давнину на Гуцульщині існував звичай: коли померлого виносили з хати надвір, в кімнату, де лежав покійник, заходила поважна в селі жінка, яка закривали вікна і двері, а після цього брала приготовлений господарями горщик і розбивала його об землю. Робилось це для того, щоб всі біди закінчились у цій хаті для родини [6, 171].

Досить поширеним на Гуцульщині було і залишається нині, голосіння родини за померлими родичами. Зазвичай, голосять тільки представниці жіночої статі, але бувають і випадки, де голосять чоловіки. Голосіння – це досить важливий елемент в поховальній обрядовості, що символізує жаль за вічною втратою своєї рідної людини. За легендою, перше голосіння було виконане, ще коли померла перша людина на землі, Адам. Воно було настільки жалісним, що Бог просив померлого Адама

встати, але Адам, запитав у Господа, чи потрібно буде йому помирати вдруге, якщо він встане, Бог відповів, що потрібно, тоді Адам відмовився вставати [8, 128].

Гуцули голосили переважно в хаті померлого, а в деяких місцевостях Гуцульщини заборонялось це робити взагалі, щоб не заважати покійнику спокійно відійти в світ мертвих [12, 99].

Прийшовши на цвинтар, родичі влаштовували родовий акт – обрядову зустріч новоприбулого мерця з померлими раніше родичами. Плакальниці звертались до предків, щоб ті вийшли назустріч до мерця, прийняти його до свого гурту та надалі опікувалися ним на «тому» світі [11, 204].

Багато традиційної поховальної обрядовості на Гуцульщині пов'язано з водою та вогнем, які для гуцулів мають цілющі властивості протягом усього календарного року. На Гуцульщині в день поховання, родичі покійника кличуть усіх людей, котрі супроводжували поховальну церемонію, прийти з цвинтаря на комашню. У дворі, де жив покійник, родичі ставлять відро з водою і рушник, щоб кожен прихожий на поминки, перш ніж сісти за стіл, мав злити тією водою тричі на руки. Відро з водою і рушником мало залишатись у дворі цілу ніч, щоб покійні душі родичів змогли собі теж помити руки [13, 148].

«На перші три дні по смерті на вікні чи на столі ставиться посудинка з водою, щоб душа могла собі легко обмиватися, а то й пити, і навіть видно, як вода в посудині помалу убуває» [5, 239].

«Переважна частина обрядодій, які здійснювалися у похоронному обряді, мали на меті якнайшвидше переправлення душі померлого у потойбічний світ – світ предків, світ мертвих» [7, 163].

Третім етапом у поховальній обрядовості на Буковинській Гуцульщині є вшанування культу предків. Ще з дитинства гуцулів вчать вшановувати своїх предків. Горяни вірять, що задобрені предки допомагають своїм живим нащадкам в побуті, слугують своєрідним оберегом у родині, впливають на врожаї городини, саду, розплід худоби, птиці, тощо (с. Стебні).

У давнину вірили, що з приходом весни, коли оживає вся природа, покійники виходять на цей світ. Щоб задобрити небіжчиків, дівчата й молодиці виводили гаївки, які проходили «на гробках», хлопці теж вели свої ігри поруч жіноцтва, щоб тим самим догодити небіжчикам чоловічої статі [3, 185-186].

Вірування гуцулів у постійний зв'язок між мертвими і живими в основній мірі і сформувало обрядові дії з культом предків у поминальні дні, які на Гуцульщині твердо дотримуються і посьогодні: на Різдво Христове закликанням предків до Святої вечері, на Великдень – поманою біля церкви, на Дідові суботи – поманою на цвинтарі. На Гуцульщині існує повір'я, що колись, дуже давно, померлі діди випросили у Бога три поминальні дні, коли можна молитися за душі померлих, а померлим за живих [11, 240].

Традиційно предків вшановували в кожному пору року. Зимові вшанування предків припадали на другий тиждень перед великим постом, весняні – на Великдень, або першу суботу після Пасхи, літні – перед Зеленими святами, осінні – в останню суботу перед пилипівськими запусками [7, 165].

Горяни і нині твердо вірять, що милосердя в пам'ять померлих дають рясні плоди і допомагають душам покійників позбутися своїх гріхів. В основу милосердя гуцули ставлять три опори: молитву, літургію, милостиню [2, 133].

Висновки. Дослідження довело, що в поховальній обрядовості на Буковинській Гуцульщині є усталена предками послідовність дій, які передається з покоління в покоління. Від належного дотримання предкових поховальних обрядів залежить добробут всієї родини, їх господарства. Не менше значення, ніж дотримання поховальних дій, мають обрядові дії, пов'язані із вшануванням культу предків, вони несуть в собі велике духовне навантаження для українців Буковини. Гуцули вірять, що їх померлі родичі впливають на перебіг подій в родині, вони можуть як допомагати своїм рідним, так і робити їм погані вчинки. Саме «предки», на думку буковинських гуцулів, забирають їх до себе, після смерті. Вони є посередниками, між живим світом і світом мертвих.

Література

1. Борисенко В. Семейна обрядовість українців ХХ-початку ХХІ століття. К.: ІМФЕ, 2016. 256 с.
2. Ватаманюк К. Між хрестами і зорями. Чернівці-Верховина: «Друк Арт», 2014. 238 с.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис. Х.: «Фоліо», 2013. 508 с.
4. Гузій Р. З народної танатології: карпатознавчі розсліди. Л.: Ін-т народознавства НАНУ, 2007. 352 с.
5. Дохристиянські вірування українського народу: Історичне релігієзнавство, монографія. К.: АТ «Обереги», 1994. 424 с.
6. Кайндль Р. «Гуцули»: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці: «Молодий буковинець», 2000. 208 с.
7. Кожолянко Г. Духовна культура українців Буковини. Чернівці: «Прут», 2007. 403 с.

8. Коваль-Фучило І. Українські голосіння: антропологія традиції, поетика тексту. К.: НАН, ІМФЕ ім. М.Т Рильського, 2014. 360 с.
9. Маєрчик М. Ритуал і тіло: структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу. К.: «Критика», 2011. 324 с.
10. Мусіхіна Л. Магія гір. Чарівне в житті гуцулів. Тернопіль: «Богдан», 2012. 64 с.
11. Сеньків І. «Гуцульська спадщина». Праці з життя і творчості гуцулів. Чернівці-Верховина: «Друк-Арт», 2014. 512 с.
12. Чумарна М. Тройдереву: обряд хрещення, весільний та поховальний обряди українців: навч. кн. Тернопіль: «Богдан», 2013. 102 с.
13. Чорі Ю. Від роду до роду. Звичаєво-обрядові традиції Закарпаття. Ужгород: «В Подяка», 2001. 168 с.

References

1. Borysenko V.K. (2016). Family ritual of Ukrainians of the XX – beginning of the XXI century. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, IMF [in Ukrainian].
2. Vatamaniuk K.M. (2014). Between crosses and stars. Chernivtsi: Verkhovyna: Print Art [in Ukrainian].
3. Voropai O. (2013). The customs of our people. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
4. Guzii R. (2007). From folk and anatology: Carpathian investigations. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
5. Hilarion, Metropolitan. (1994). Kyiv: Pre-Christian beliefs of the Ukrainian people. Kyiv: AT «Amulets» [in Ukrainian].
6. Kaindl R.F. (2000). "Hutsuly": their life, customs and folk legends. Chernivtsi: Young bucovynets [in Ukrainian].
7. Kozholianko G. K. (2007). Spiritual culture of Ukrainians of Bukovyna. Chernivtsi: Prut [in Ukrainian].
8. Koval-Fuchylo I. (2014). Ukrainian lamentations: an anthropology of tradition, poetics of the text. Kyiv: NAS, IMF them. MT Rylsky [in Ukrainian].
9. Maierchuk M. (2011). Ritual and body. Kyiv: Critics [in Ukrainian].
10. Musikhina L. (2012). The magic of the mountains. Charming in the life of Hutsuls. Ternopil: Bohdan [in Ukrainian].
11. Seniuk I. (2014). "Hutsul Heritage". Works on the life and work of Hutsuls. Chernivtsi: Verkhovyna: Print Art [in Ukrainian].
12. Chumarna M. (2013). Troyderevo: the baptismal ceremony, the wedding and burial ceremonies of Ukrainians. Ternopil: Bohdan [in Ukrainian].
13. Chori Yu. (2001). From generation to generation. The custom-ritual traditions of Transcarpathia. Uzhhorod: Gratitude [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.12.2018 р.

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО, ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 75.71:161.2

Береговська Христина Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, докторант,
викладач кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID 0000-0001-8477-9522
mmfbb25@gmail.com

МЕТАФІЗИКА ОБРАЗУ СПОКУСИ В МАЛЯРСТВІ ВАСИЛЯ КУРИЛИКА

Мета роботи – дослідити на основі мистецтвознавчого аналізу метафізику поняття та образу спокуси в малярстві канадсько-українського художника Василя Курилика на прикладі двох живописних серій – «Спокуси сучасної людини в пустелі» (1975) та «Спокуси Спасителя в пустелі» (1977). **Методологія.** Для вирішення поставлених завдань використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, формалізація та компаративний метод. За допомогою порівняльного методу ми вивели закономірності виникнення задуму серій «Спокус», встановили певні подібності та відмінності образів шляхом парного зіставлення. **Наукова новизна.** Уперше в контексті мистецтвознавчого дискурсу порушили питання дефініції образу спокуси в малярстві Василя Курилика на прикладі конкретних серій. **Висновки.** У статті проаналізували передумови створення, художньо-стилістичний характер і філософсько-релігійний зміст відповідних живописних серій канадського мистця. Відтак, проаналізували метафізику образу та поняття спокуси як пізнання і досвідовий принцип буття людини в глобалізаційному просторі, вивівши в малярстві мистця найхарактерніші образи спокус модерної людини: наркотики, алкоголізм, аборти, порнографія, азартні ігри, погана компанія тощо.

Ключові слова: малярство Василя Курилика, образ спокуси, метафізика, серії, канадсько-український мистець.

Береговская Христина Александровна, кандидат искусствоведения, докторант, преподаватель кафедры истории и теории искусства Львовской национальной академии искусств

Метафізика образу искушения в живописи Василя Курилика

Цель работы – на основе искусствоведческого анализа исследовать метафизику понятия и образа искушения в живописи канадско-украинского художника Василя Курилика на примере двух живописных серий – «Искушения современного человека в пустыне» (1975) и «Искушения Спасителя в пустыне» (1977). **Методология.** Для решения поставленных задач использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ, синтез, формализация и компаративный метод. С помощью сравнительного метода мы вывели закономерности возникновения замысла серий «Искушений», установили определенные сходства и различия образов искушения путем парного сопоставления. **Научная новизна** – мы впервые в контексте искусствоведческого дискурса подняли вопрос дефиниции образа искушения в живописи Василя Курилика на примере конкретных серий. **Выводы.** В статье проанализировали предпосылки создания, художественно-стилистический характер и философско-религиозное содержание соответствующих живописных серий канадского художника. Следовательно, исследовали метафизику образа и понятия искушения как познания и опытного принципа бытия человека в глобализационном пространстве, выведя в его живописи характерные образы соблазнов современного человека: наркотики, алкоголизм, аборт, порнография, азартные игры, плохая компания и т.п.

Ключевые слова: живопись Василя Курилика, образ искушения, метафізика, сериї, канадсько-український художник.

Beregovska Khrystyna, Ph.D of Art, lecturer of the faculty of History and Theory of Art, Lviv national academy of arts

Metaphysics of the image of temptation in the painting of William Kurelek

Purpose of the article. On the basis of art-historical analysis, we explore the metaphysics of the concept and image of temptation in the paintings of the Canadian-Ukrainian artist William Kurelek through the example of two scenic series "The temptation of a modern man in the desert" (1975) and "Temptation of Jesus in the desert" (1977).

Methodology. General scientific and interdisciplinary research methods were used for solving the tasks: analysis, synthesis, formalization and comparative method. With the help of the comparative method, we have outlined the patterns of occurrence of the story of the series of temptations and established certain similarities and differences of images of temptations through comparison of the two series. **The Scientific novelty.** For the first time in the context of the art-study discourse of William Kurelek's work, we raised the question of defining the image of the temptation in Kurelek's paintings through the example of specific series. **Conclusions.** The article analyzed the preconditions of creation, the artistic-stylistic character and the philosophical and religious content of the respective paintings series of the Canadian artist. We further investigated the metaphysics of the image and the concept of temptation as a cognition and experiential principle of human existence in globalized space. This brings out in his paintings the most characteristic images of temptations of a modern person: drugs, alcoholism, abortion, pornography, gambling, bad company, etc.

Key words: painting, temptation, metaphysics, William Kurelek, series, Canadian

Актуальність теми дослідження. У малярських творах серії «Спокус...» Василя Курилика ми проаналізували розуміння поняття спокуси Христа та спокуси модерної людини через призму особистісно-психологічних і релігійних переконань художника. За допомогою компаративного методу ми зробили нарративні та художньо-стилістичні порівняння образів і сюжетів пережитих спокус людини/Спасителя в актуальних та історичних середовищах і контекстах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчаючи сотні публіцистичних і наукових розвідок про мистецтво Василя Курилика, ми натрапили на уривки з біографій і невеликі хронологічні описи від «покровителів» творчості Курилика Олі та Миколи Колянківських, які вони публікували у власному канадсько-українському виданні «Ми і світ». У цих коротких публікаціях згадується про створення серій «Спокус...» Василя Курилика та організації відповідних тематичних виставок. Також є кілька публікацій самого художника, звідки ми отримуємо чіткі пояснення до кожного твору та підтверджений вплив емоційного характеру автора на концептуальність і формотворення образів і сюжетів.

Наукова новизна. Ми вперше в контексті мистецтвознавчого дискурсу (і українського, і світового) порушили проблему дефініції образу спокуси в малярстві Василя Курилика на прикладі серій «Спокуси модерної людини в пустелі» (1975) та «Спокуси Спасителя в пустелі» (1977).

Мета дослідження – проаналізувати художньо-стилістичні риси та соціопсихологічні змістові наповнення у філософсько-релігійному контексті образів і сюжетів спокус у малярських серіях канадсько-українського художника В. Курилика.

Виклад основного матеріалу. Василь Курилик у своїй творчості порушував три найважливіші для нього проблеми: існування Бога, «увіковічення» різноетнічних народів (ключова роль українців), які сформуливали явище мультикультурності Канади та історико-соціальні проблеми, базовані на філософсько-психологічній основі. До останніх він зараховував проблеми расовості суспільства (гноблення «меншопартісних»), абортів, самотності світу, страху, немічності країн «третього світу» на контрасті «непристойного» багатства Заходу, гноблення і переслідування Перших Народів (умови резервацій місцевих аборигенів).

Як зазначав сам В. Курилик: «Кожну другу свою виставку я присвячував християнсько-моральній дидактичній темі. Я старався протиставляти одна одній певні проблеми: ненависть і любов, конструктивність і деконструктивність, віру і забобони. У картинах завжди говорю правду. Я настільки щасливий після мого навернення до Бога, що тепер сповнений оптимізму та надії. Я щастя бачу тільки у Христі, Він є джерелом моєї радості. Тільки з Ним людина може почуватися повноцінною. Людина, яка вірить, не може заплющувати очі на реалії. Коли хтось не бачить зла, то він і не відчуває обов'язку працювати над тим, щоб це зло подолати» [5, 29-30].

Особливого значення В. Курилик надавав проблемі спокуси: спокуса як виклик жорстокого глобалізованого світу перед модерною людиною, що називала їх солодко-смертельними звабами світу (наркотики, алкоголізм, аборти, азартні ігри, порнографія). Цій темі мистець присвятив окрему серію творів під назвою «Спокуси в пустелі перед модерною людиною» (1975), яка стала символічно-умовним світським «продовженням» біблійної теми Спокушання Ісуса дияволом, яку пізніше В. Курилик відтворить у серії «Спокуси Спасителя в пустелі» (1977). Серія «Спокуси в пустелі перед модерною людиною» складається з 21-го твору (50,8 x 40,6 см), виконана характерною для В. Курилика мішаною технікою на мезоніті, спеціально для виставки в музеї Ніагара Фолс 1975 р.

У цій серії художник закладав паралельні пасажі та історії Старого та Нового Заповітів, повторно контекстуалізував уявлення про людські вади, які він уперше побачив у творах майстрів Середньовіччя та доби Відродження. Найсильніший вплив на нього мав символічний нарратив мистецтва Пітера Брейгеля та Ієроніма Босха. Василь Курилик був глибоко пов'язаний з релігійною

мораллю і поставив собі завдання масштабно візуалізувати проблемний наратив сучасної кризи моралі. Ця серія символічно відображає сюжети сучасних і традиційних спокус, такі як алкоголь, убивство, погана компанія, які автор розташовує в спрощених ландшафтах, умовній пустелі, близьких йому канадських преріях. Титульний образ серії присвячений історії генезису про Адама і Єву, а також розповіді про спокуси Христа. Про цю серію В. Курилик напише: «Тему спокус мені ніхто не насаджував, як це часто бувало із середньовічними художниками. Я сам вибираю і малюю проблему, яку найбільше відчуваю, і впевнений у її актуальності для суспільства, відтак продовжую своїм мистецтвом служіння Богу. А також через мистецтво поширюю релігійну мораль для грішного суспільства» [8].

У цьому контексті слід також процитувати ще слова В. Курилика: «Я завжди намагався подати пророцтво. Мені дуже сумно, коли кажуть, що моя творчість має депресивні наслідки. Я не можу малювати всі мої картини на приємну пасторальну тематику, тоді публіка не побачить тих жахів і песимізму, яким сповнений сучасний світ. У кожній картині я хотів підкреслити, що повне і вічне щастя можна знайти тільки в єднанні з тим, хто є джерелом цього щастя. Я думаю не похристиянськи бути байдужим до важкого стану людини, що згрішила» [4, 47].

У роботі «Азартні ігри» Василь Курилик творить «грішне середовище» на контрасті чорного неба, яке він вальорами відсвічує і опускає на загубленого у власному гедонізмі блудного сина. Мистець розгортає перед нами таємне оповідання. На тлі кам'янистого, охопленого туманом пустельного горизонту з бідною рослинністю, яку перекочує вітер, блукає людина. Однак блукає далеко від спокусливих двох столів з картами, дві кості та двома гральними кубиками, які є найглибшими змістовими посланнями творів. Тут автор ставить запитання – чи може людина відійти від мирської спокуси, чи вона просто грає на своєму житті? А хто і де другий гравець? Туман і темне небо надають сцені метафізичної якості, ігри, які стоять на столах у пустельному пейзажі, мають елемент сюрреалізму, де кожна деталь змушує глядача додумувати символічний, і навіть релігійний контекст.



Рис. 1. В. Курилик. «Спокуси в пустелі перед модерною людиною: азартні ігри», 1975. Мішана техніка, мезонім. 50,8 x 40,6 см. Приватна колекція. URL : <http://www.artnet.com/artists/william-kurelek/gambling-TiBcBRx5WLjb-12dOLD4k> A2

Підкреслюючи чутливість релігійних відтінків у своїх роботах, В. Курилик пояснює: «Я не можу не малювати відчуття насущної приреченості нашого часу і шлях нашого спасіння. Я був би бездушний і нечесний, якби я зарив голову в пісок» [8]. І тут художник присвячує один з творів «Не ховай голову у пісок», де буквально зображає жінку на колінах на тлі червоно-брунатої пустелі, яка буквально намагається заритися у пісок. Свідком такої сцени є самотній страус у далині та зграя птахів у небі. Василь Курилик розумів спокуси як своєрідні випробування, які посилає ворог роду людського або які виходять від людей, але з допущення Бога. Мовляв, усе, що здійснюється в

нашому житті з Божим допущенням, потрібне для нашої користі, але за умови, що ми боротимемося із цими спокусами та не дозволятимемо їм оволодіти нашими серцями. Спокуса стає гріхом тільки тоді, коли людина звикається з нею та приймає її у своє серце.

Спокуси відповідають слабкості людської природи. Святий апостол Павло говорить: «Спіткала вас спокуса не інша, тільки людська; але вірний Бог, Який не допустить, щоб ви випробовувалися більше, ніж можете, але при спокусі й полегшення дасть, щоби знести могли ви її» (1 Кор. 10: 13).

Василь Курилик був переконаний, що нас постійно спокушають найбільші три вороги: ворог роду людського, світські задоволення та пристрасне тіло. Ворог роду людського нас спокушає маловір'ям, відчаєм, гординою та пихатістю. Далі усіх нас спокушають усілякі світські задоволення, головні з яких багатство та високий соціальний статус. Через тіло ми піддаємося спокусам ліні, обжерливості та розпусти.

Він багато вчитувався та надихався текстами Святого Йоана Золотоустого, зокрема трьома сентенціями про Спокусника. Перший Спокусник є великим Божим ворогом. Він викрадає у Господа Його вартісний скарб – душу, що куплена за високу ціну. Тому слушно Боже слово називає спокусників антихристами (1 Йо. 2, 18) («Проходимо повз немічних і скривджених»). Другий Спокусник є жорстокий ворог ближнього. Люди жахаються паліїв, злодіїв, убивць, та якого ж страху гідний християнин, що розносить довкола заразу гріха, забирає у своїх братів благодатне життя («Не стріляй в людину, яка живе у скляному будинку»). Третій Спокусник є ворогом самому собі. Він збільшує власну провину; такий дасть відповідь перед Богом не лишень за себе, а й за тих, кого спокусив. Спокусник буде подвійно скараний. «Горе тій людині, через яку спокуси приходять» (Мт. 18, 7) («Не викидай дітей», «Не дай себе знищити поганою компанією»).

Найгостріше емоційне навантаження цієї серії має твір «Порнографічне читання», який показує земний і біблійний гріх хтивості в сучасному контексті. У цій роботі В. Курилик досліджує і загальний гріх хтивості, і свій особистий конфлікт і дискомфорт, жагу якого він відчув у молоді роки, коли переживав повне неприйняття власної сексуальності, обтяженої відчуттями неповноцінності та провини. У картині художник червоною стежкою розділяє горбисту пустелю на два умовні середовища. На передньому плані зображає оголену самотню жінку в великому ліжку. Позаду неї самотній чоловік іде стежкою, його зустрічає чорт на межі двох граней розбитої пари, з пропозицією порнографічного читання. Оскільки ця серія мала репрезентувати спокуси зла і обов'язок їх примирити і їм протистояти, цей твір служить застереженням перед суспільством і спонукає глядача до перегляду власних спокус у повсякденному житті. Василь Курилик не тільки прагнув намалювати сцену морального падіння, а й можливість для порятунку, керованого дисципліною і самосвідомістю [7].



Рис. 2. В. Курилик. «Спокуси в пустелі перед модерною людиною: порнографічне читання», 1975. Мішана техніка, мезоніт. 50,8 x 40,6 см. Приватна колекція. URL : <https://www.consignor.ca/artwork/AW29439>

Над серією з двадцяти творів Василь Курилик працював зі своїми трьома студентками з Гонконгу, яким допомагав навчатися в мистецькому коледжі. «Я завжди давав їм якусь роботу. Цього літа я приготував для них 20 полотен, зарисовок пустельного пейзажу, які виконав технікою розпилення і крапування фарбою. Дівчата мали опісля, за моїми інструкціями, обвести ці краплини, перетворюючи їх на каміння, скелі, кущі й тернини, як це робили давні майстри зі своїми Челядниками. Коли мої учні підготували основу, далі я міг розвивати тему кожної картини. Пустеля для мене завжди мала депресивний вплив, тому щасливою намалювати я її не міг» [5, 29]. «Безплідна земля завжди мене пригнічувала. Це наслідок мого нещасливого дитинства, яке було частково спричинене негативним впливом неврожаю на батьків характер і настрої. Я вибрав біблійний сюжет спокуси Спасителя у юдейській пустелі як модель, щоб пізніше її розвинути серією спокус сучасної людини в пустелі. Я розвивав кожну картину, реалізуючи до певної міри тему «Пустелі» Т. С. Еліота» [4, 46].

У жовтні 1975 року Ніагарська галерея (родина Колянківських) влаштувала виставку Курилика в Кальвіністському коледжі в Грант Рапідс, штат Мічиган. На виставці були представлені «сумні» роботи В. Курилика з його власної колекції за п'ятнадцять років і серія «Спокуси сучасної людини у пустелі». Виставка викликала певне обурення з боку кальвіністів, оскільки теми творів засудили теоретики і вони суперечили кальвіністським теоріям. Найчастіше у глядачів виникало запитання до мистця щодо трагічності, суму та пригніченості в його картинах.

Через два роки Василь Курилик приступає до створення серії (15 картин) «Спокуси Спасителя в пустелі» (1977), які мали стати своєрідним продовженням ілюстрування Євангелія від Матвія. Про ідею створення такої серії «Спокуси Спасителя в пустелі» В. Курилик напише в листі до панства Колянківських 31 травня 1977 року. А вже 16 червня того самого року мистець представив готових 15 картин з короткою анотацією під назвою «15 днів – 15 картин – постив і малював» [3, 19].

10 липня 1977 р. ці твори були представлені на третьому Фестивалі Курилика в Музеї в Ніагара Фолс. У фестивалі взяв участь сам мистець, його батьки та брат – інженер-винахідник Іван Курилик [6, 58].

Серія «Спокуси Спасителя в пустелі» виконана мішаною технікою (гуаш, кольоровий олівець, пастель, туш) на мезоніті, однакового розміру (квадрат). Твори ілюструють спокушення дияволом

Христа під час його сорокаденного посту в пустелі. Роботи виконані скромною колористичною палітрою в стилі джоттівського проторенесансу, де площинний двовимірний простір балансує з монументальним і єдиним образом Ісуса, написаним у манері мексиканських муралістів.

Василь Курилик – глибоко відданий римо-католик, який присвятив більшість своїх картин релігійному проповідуванню і зображенню власних зловісних снів апокаліптичного кінця світу. Художник подає нам Ісуса, сповитого в свою власну ізоляцію, агонію його важко розуміти як тріумф Воскресіння. Одна з важливих прикмет – надзвичайна віра в Христа, якою було просякнуте його життя і яка надихнула на багато образів [2, 11].

Серія творів “Життя Христа” (1977) входила в задумані вісімсот картин-ілюстрацій Життя Ісуса Христа за Євангелієм від Матвія. Василь Курилик встиг створити тільки 30 картин до цієї серії, і передчасна смерть 3 листопада 1977 року перервала його творчий задум.

Один католицький священик Деніс Олівер пише: «як кожен справжній оригінальний митець, Курилик промовляє своєю власною мовою. Ми мусимо вивчити його словник, щоби зрозуміти, що Він висловлює своїм мистецтвом. Курилика можна назвати християнським гуманістом. Він є не тільки літописець канадського життя, він також візіонер і пророк, який демонстрував у малярстві наболілі проблеми людства. Католицька Віра принесла йому зв'язок з українським релігійним корінням, що поєднує почуття трансцендентного і гуманістичного» [1, 62].

Висновки. У статті ми проаналізували передумови створення, художньо-стилістичний характер і філософсько-релігійний зміст двох живописних серій Василя Курилика – «Спокуси сучасної людини в пустелі» (1975) та «Спокуси Спасителя в пустелі» (1977). Відтак, ми дослідили метафізику образу та поняття спокуси як пізнання і досвідний принцип буття людини у глобалізаційному просторі, вивівши в його малярстві найхарактерніші образи спокус сучасної людини: наркотики, алкоголізм, аборти, порнографія, азартні ігри, погана компанія.

Література

1. Колянківський М. Англомовні журнали про Курилика. Ми і світ. 1985. Ч. 245. С. 61–63.
2. Колянківський М. Василю Курилику, молися за нас! Ми і світ. 1977. Ч. 200. С. 10–13.
3. Колянківський М. Так будувалися фундаменти. Ми і світ. 1983. Ч. 232. С. 1–21.
4. Курилик В. Заява Василя Курилика до виставки релігійного мистецтва в Калвін Коледжі. Ми і світ. 1975. Ч. 188. С. 45–48.
5. Курилик В. Чому мої картини бувають сумні. Ми і світ. 1983. Ч. 235. С. 28–31.
6. Третій фестиваль Курилика. Ми і світ. 1977. Ч. 198. С. 58.
7. Pornographic Reading (Temptations in the Desert Series) by William Kurelek. URL : <https://consignor.ca/artwork/AW29439>
8. The Killing Instinct (Temptations in the Desert Series) by William Kurelek. URL : <https://consignor.ca/artwork/AW29437>

References

1. Koliankivsky, M. (1985). English press about Kurelek. My I Svit.
2. Koliankivsky, M. (1977). William Kureleks prayer for us. My I Svit.
3. Koliankivsky, M. (1983). William Kureks prayer for us My I Svit
4. Kurelek, W. (1975). Statement by William Kurelek to the exhibition of religious art at Calvin College. My I Svit.
5. Kurelek, W. (1983). Why my artworks very sad. My I Svit.
6. Third Kurelek's festival (1977). My I Svit.
7. Pornographic Reading (Temptations in the Desert Series) by William Kurelek. URL : <https://consignor.ca/artwork/AW29439>
8. The Killing Instinct (Temptations in the Desert Series) by William Kurelek. URL : <https://consignor.ca/artwork/AW29437>

Стаття надійшла до редакції 11.12.2018 р.

УДК 7.031

Бондарчук Ярослава Віталіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
документознавства та інформаційної діяльності
Національного університету
«Острозька академія»
ORCID 0000-0002-6638-4399
Yaroslava.Bondarchuk@oa.edu.ua

НАЙДАВНІШІ ОБРАЗИ ТЕРІАНТРОПІВ (ЗВІРОЛЮДЕЙ) ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕРОТЕЇСТИЧНИХ ТА ТОТЕМІСТИЧНИХ УЯВЛЕНЬ ПЕРВІСНОГО ЛЮДСТВА

Мета роботи – на основі аналізу найдавніших палеолітичних зображень теріантропів довести, що зародження культів звіролюдей 39 – 35 тисяч років до н.е. було пов'язане з переходом первісних стад до родоплеменних спільнот, коли із зміцненням родових зв'язків особливо гостро поставало питання походження роду. Довести також, що виникнення культів теріантропів, які синтезували культ жінки-родоначальниці та культ звіра-тотема, збігається в часі з перебуванням Землі під зодіакальними знаками Діви і Лева та відображається у характеристиках цих знаків. **Методологія** дослідження ґрунтується на синтезуванні мистецтвознавчого аналізу артефактів з їх релігієзнавчим аналізом як сакральних об'єктів, які відображають головні культи та релігійно-світоглядні ідеї свого часу. Методом порівняння встановлено, що провідні релігійні ідеї, пов'язані з культом жінки та усвідомленням кровного споріднення зі звіром-тотемом (з яким асоціювались уявлення про силу і верховенство), відображаються в характеристиках доміантних у 39 – 35 тисячолітті до н.е. зодіакальних знаків: Діви, що позиціонує жіночий материнський принцип, та Лева, який позиціонує верховенство, лідерство, владу. **Наукова новизна**: вперше виявлено, що відповідність характеристик зодіакальних знаків провідним релігійним культам певної доби спостерігається ще до часу виникнення астрономії, тобто є наслідком не міркувань давніх людей, а виявленням промислу надсвітового вищого Розуму. **Висновки**: Віра у теріантропів була присутня у багатьох культурах у різні епохи. Але зародження культу звіролюдей (про що свідчать їх найдавніші зображення) припадає на 39 – 35 тисячоліття до н. е. Характеристики доміантних тоді зодіакальних знаків Діви і Лева відобразили головні ідеї того часу щодо головної ролі жінки у продовженні роду і містичних кровно-родинних зв'язків людини з тваринами, які асоціювались з уявленнями про лідерство, ієрархію, підпорядкування. Відображення провідних ідей у характеристиках зодіакальних знаків у той час, коли людина ще не вивчала Зодіак, дає підставу стверджувати, що це є наслідок вищого промислу, що шлях Сонячної системи під знаками великого кола Зодіака позначає віхи духовної еволюції людства.

Ключові слова: теріантроп, тотемізм, верхній палеоліт, зодіакальні знаки Діви та Лева.

Бондарчук Ярослава Віталіївна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры документоведения и информационной деятельности Национального университета «Острожская академия»

Древнейшие образы теріантропов (зверолоудей) как отображение теротеистических и тотемистических представлений первобытного человечества

Цель работы – на базе анализа древнейших палеолитических изображений теріантропов доказать, что зарождение культів зверолоудей 39 – 35 тысяч лет до н.э. было связано с переходом от первобытных стад к родоплеменным общинам, когда вследствие укрепления родовых связей особенно острым становился вопрос происхождения рода. Доказать также, что возникновение культів теріантропов, которые синтезировали культ женщины-родоначальницы и культ зверя-тотема, совпадает во времени с пребыванием Земли под зодіакальными знаками Девы и Льва и отображается в характеристиках этих знаков. **Методология** исследования основывается на синтезе искусствоведческого анализа артефактов с их религиоведческим анализом как сакральных объектов, которые отображают главные культы и религиозно-мировоззренческие идеи своего времени. Методом сравнения установлено, что наиболее значимые религиозные идеи, связанные с культом женщины и с осознанием кровного родства со зверем-тотемом (с которым ассоциировалось представление о силе и верховенстве), отображаются в характеристиках доміантных в 39 – 35 тысячелетии до н.э. зодіакальных знаков: Девы, который позиционирует женский материнский принцип, и Льва, который позиционирует верховенство, лідерство и власть. **Научная новизна** работы: впервые выявлено, что соответствие характеристик зодіакальных знаков главным религиозным культам определённого периода наблюдается ещё до времени возникновения астрономии, то есть является не следствием размышлений древних людей, а выявлением промисла сверхъестественного высшего Разума. **Выводы**. Вера в теріантропов присутствовала во многих культурах в разные эпохи. Однако зарождение культа зверолоудей (о чем свидетельствуют их самые древние изображения) произошло 39 – 35 тысяч лет до н.э. Характеристики доміантных тогда зодіакальных знаков Девы и Льва отобразили главные идеи того времени относительно роли женщины в продолжении рода и мистических кровно-родственных связей человека с животным, с

которим асоціювалися представлення о лидерстве, иерархии, подчинении. Отображение главных идей в характеристиках зодиакальных знаков в то время, когда человек ещё не знал о Зодиаке, даёт основание утверждать, что это следствие высшего промысла, что путь Солнечной системы под знаками большого круга Зодиака обозначает вехи духовной эволюции человечества.

Ключевые слова: териантроп, тотемизм, верхний палеолит, зодиакальные знаки Девы и Льва.

Bondarchuk Yaroslava, Candidate of art criticism, Associate Professor of Department of Document Studies and Information Activities. The National University of Ostroh Academy

The most ancient images of therianthropes (animal men) as reflection of the terestheistic and totemic representations of prehistoric mankind

The purpose of the article on the basis of the analysis of the ancient Paleolithic images of the teryantrops to prove that the origin of the cult of the animalman of is 39 - 35 thousand years BC. It was associated with the transition of primitive herds to tribal communities when the question of the origin of the family was particularly acute with the displacement of tribal relations. To prove also that the origin of the cults of Tryantropos which synthesized the cult of the woman- foster and the cult of the beast-totem, coincides with the time of the Earth being under the zodiac signs of the Virgin and the Lion and is reflected in the characteristics of these signs. **The methodology** of the research is based on the synthesis of art-study analysis of artifacts with their religious-historical analysis as sacred objects which reflect the main cults and religious-ideological ideas of that time. The method of comparison has established that the leading religious ideas are related to the cult of a woman and the realization of the blood relationship with the beast-totem (which is associated with the idea of power and supremacy) are reflected in the characteristics of dominant in the 39-35 millennium BC zodiac signs of the Virgin who positions the female maternal principle and the Lion who positions rule, leadership, power. **Scientific novelty:** for the first time it was discovered that the correspondence of the characteristics of zodiac signs with the leading religious cults of a certain age is observed even before the time of the origin of astronomy that is, the consequence of no reasoning of the ancient people but the discovery of the craft of the supreme higher intelligence. **Conclusions:** The belief in terianthropes was present in different cultures in different epochs. But the origin of the cult of animal men (as evidenced by their ancient images) is 39 - 35 millennium BC. Characteristics of the dominant zodiac signs of Virgin and the Lion reflected the leading ideas of that time concerning the main role of woman in the continuation of the genus and the mystical blood-kinship of a human with animals which were associated with ideas about leadership, hierarchy, subordination. The reflection of leading ideas in the characteristics of zodiac signs at a time when a person has not yet studied Zodiac gives reason to assert that this is a consequence of higher craft that the way of the solar system under the signs of a large circle of the zodiac marks the milestones of the spiritual evolution of mankind.

Keywords: terianthrop, totemism, Upper Paleolithic, zodiac signs of the Virgin and the Lion.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ тисячоліття у науковій літературі з'явилась низка праць, в яких висловлюється думка, що провідні релігійні культури, поширені на різних територіях Землі у певний час, отримали відображення у характеристиках зодіакальних знаків, у яких тоді перебувала точка перетину екліптики та екватора – точка весняного рівнодення. Запропонована стаття стосується цієї проблеми.

Внаслідок того, що вісь обертання Землі не перпендикулярна екватору, а нахилена до нього під кутом $23^{\circ} 26'$ і піддається гравітаційному впливу Сонця і Місяця, вона звершує кругові рухи по конусу. Разом з нею рухається перпендикулярний їй екватор, що і спричиняє пресування точки перетину його з екліптикою. Точка весняного рівнодення пересувається у напрямку зворотному руху Сонця за 36 років на $0,5^{\circ}$ (видимий діаметр Сонця), за 2 148 років – на 30° , тобто проходить один знак зодіакального кола і переходить в інший. Протяжність зодіакальних сузір'їв вздовж екліптики різна, тому для зручності визначення положення Сонця, екліптика розділена на 12 рівних частин по 30° кожна, які отримали назви знаків Зодіаку. Хоча знаки Зодіаку не точно відповідають сузір'ям, вони прийняті сучасними астрономами як основа для відліку часу. Кожний зодіакальний знак характеризується сукупністю понять, принципів та ідей, які відповідають домінуючим релігійно-світоглядним уявленням періоду перебування Землі у цьому знаку. За словами О.А. Гурштейна, «...зодіак являє собою систему символів, які відображають думки і образи людей у періоди введення їх у побут» [1; 51].

Аналіз досліджень і публікацій. Одним з перших на відображення провідних культів у характеристиках зодіакальних знаків, у яких у певний період знаходиться точка весняного рівнодення, звернув увагу М.О. Чмихов. У статті «До семантики орнаментальних схем катакомбної кераміки» (1977), розглядаючи орнамент на чаші ХVIII ст. до н.е. як зображення кола Зодіаку, вчений підкреслив особливе виділення у цьому колі символів сузір'їв Тельця і Овна, оскільки в цей час «точка весни (рівнодення) знаходилась на межі обох сузір'їв» [4; 23]. У праці «Археологія та стародавня історія України» (1992) М. О. Чмихов зазначив що переміщення точки весни з одного в інше зодіакальне сузір'я було вперше виявлено вавилонськими астрономами і зафіксовано у міфі про

створення всесвіту богом весняного сонця Мардуком, який поставив на чолі зодіаку сузір'я Тельця, перед ним зодіак очолювали Близнята, а після нього зодіак буде очолювати Овен [5; 145]. Ю. Шилов у монографії «Космічні таємниці курганів» (1994) висловив припущення, що малюнки тварин, зроблені на поверхні плит курганів або на кераміці, могли бути зооморфними кодами астрономічних епох [6]. Тема астрономічних епох розглядається в працях В. Юрковця [7], О. Гурштейна [1] та ін. Дослідження вчених, дотичні до відображення найбільш поширених релігійно-світоглядних ідей і вірувань у назвах зодіакальних знаків поширюються на історію цивілізованого людства, коли давні астрономи могли визначати зодіакальне сузір'я, в якому сходить Сонце в день весняного рівнодення, і давати йому символічну назву і характеристику, що відповідала головним культам того часу. Але відповідність між провідними культурами та домінуючими знаками у більш ранні періоди залишається не дослідженою проблемою.

Мета дослідження: на основі аналізу найдавніших палеолітичних зображень териантропів довести, що зародження культів звіролюдей 39 – 35 тисяч років до н.е. було пов'язане з переходом первісних стад до родоплемянних спільнот, коли із зміцненням родових зв'язків особливо гостро поставало питання походження роду. Виникнення культів териантропів, які синтезували культ жінки-родоначальниці та культ звіра-тотема збігається в часі з перебуванням Землі під зодіакальними знаками Діви і Лева та відображається у характеристиках цих знаків.

Виклад основного матеріалу. Вчені висувають кілька версій щодо причин виникнення зображень териантропів (від грецького θηρίον — «дика тварина» і άνθρωπος – «людина»), констатуючи при тому, що вони є найбільш загадковими малюнками палеоліту. Британський письменник Грем Хенкок у 4-й главі «Териантропія» своєї монографії «Надприродне. Боги і демони еволюції» дійшов висновку, що териантропи «відображають галюцинаційні видіння, які бачать шамани в зміненому стані свідомості» [3], коли під дією психотропних речовин мозок здатний отримувати хвилі такої довжини, які у звичайному стані йому недоступні. Співробітник Австралійського музею у Сідней доктор Пол Тейкон, який першим використав термін «териантроп» у листопадовому номері журналу «New Scientist» за 2001 р., та співробітника Музею археології та антропології Кембриджського університету доктор Кристофер Чіппендейл, на підставі вивчення давніх малюнків, легенд, передань та історичних документів дійшли висновку, що «териантропи-гібриди є предки (які дійсно існували) людини сучасного вигляду» [2].

На наш погляд, найбільш обґрунтованою є точка зору, згідно з якою териантропи є відбитком універсальних релігійних ідей про походження роду від якоїсь природної істоти. З переходом від первісного стада до родоплемянної общини і зміцненням родинних зв'язків зростало прагнення одноплемінників зрозуміти таємницю походження свого роду. Оскільки палеолітична людина, хоч й виокремлювала себе серед тварин, але жила у найтіснішому контакті зі світом природи, своїми предками вона вважала природні істоти, з якими пов'язувались її уявлення про могутність, верховенство, ієрархію. Виникнення тотемних уявлень первісних людей про походження роду від якоїсь природної істоти обумовили зародження у художньо-релігійній практиці образу териантропа. Характерним прикладом є скульптурка жінки-левиці (висота 29,6 см), яка датується 34,6 тисяч років до н. е., або 38 тисяч р. до н. е. з масиву Холенштайн (Hohlenstein), розташованого на плато Швабський Альб (рис.1).



Рис. 1. Реконструкція скульптурки жінки-левиці з печери Штадель (Холенштайн. Німеччина). 38 – 34, 6 тис. р. до н.е. Джерело: <http://artyx.ru/news/item/f00/s07/n0000788/>.

На лівій руці жінки-левиці вирізьблено 7 паралельних ліній. Магічний числовий ритм «7», пов'язаний з фазою місячного календаря, за яким жінки визначали терміни вагітності та народження дитини, був характерний для жіночих скульптурок палеоліту. Сім паралельних ліній вирізьблено на животі жіночої фігурки з Холе-Фельса, 7 смуг на шапочці на голові венери з Віллендорфа, 14 ліній на розі тура, який тримає в руці венера з Лосселю. Посилення культів жінки та хижих тварин, актуалізація лідерства та влади в родоплемінних спільнотах збігається в часі з перебуванням Землі під знаками Діви (38 700 – 36 550 р. до н. е.) і Лева (36 550 – 34 400 р. до н. е.). Домінуючі релігійні ідеї того часу відобразились у характеристиках цих космічних домінант. Фігурки жінок-левиць було виявлено у гірському масиві Швабський Альб у печері Холе Фельс (рис. 2) та у печері Гайссенкlostерле біля міста Ульм (рис.3).

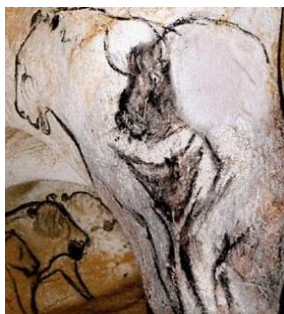


*Рис.2. Фігурка жінки-левиці з печери Холе Фельс (Німеччина). 38 – 34, 6 тис. р. до н.е.
Джерело:<https://stoneagekurdode.wordpress.com/>.*



*Рис.3. Фігурка жінки-левиці з печери Гайссенкlostерле (Німеччина). 38 – 34. 6 тис. р. до н.е.
Джерело: <https://stoneagekurdode.wordpress.com/>.*

У печері Шове виявлено зображення пари жінки-левиці та чоловіка-бізона (рис.4), яке згідно з радіовуглецевим аналізом датується 34 600 – 32 700 р. до н.е. або 32 700 – 30 410 +– 720 р. до н.е.



*Рис. 4. Зображення пари Жінки-Левиці та Чоловіка-Бізона у печері Шове (Франція).
34,6 – 32,7, 30 410 +– 720 р. до н. е.
Джерело: <http://subscribe.ru/group/piknik-na-obochineili-v-gostyah-u-ryizhej-bes/4219646/>.*

Якщо в образі жінки-левиці культ жінки-матері синтезувався з культом лева-тотема, то чоловік-бізон сприймався як втілення чоловічої статевої активності, зооморфний код запліднюючого начала, семантично парний до жінки. На малюнку він має рогату голову бізона з характерним горбом, але людське тіло, руки і ноги. У зображенні жінки-левиці чітко видно лев'ячу голову, людські ноги і навмисно збільшене жіноче лоно – трикутник живота, який є центром композиції. Малюнок був розміщений на виступі скелі, подібному за формою до фалоса, отже, використовувався у магичних обрядах розмноження.

Наукова новизна цього дослідження полягає в тому, що вперше виявлено відповідність характеристик зодіакальних знаків Діви і Лева, домінуючих у 39 – 35 тисячолітті до н.е., провідним релігійним культурам цього часу.

Висновки. Віра у териантропів була присутня у багатьох культурах у різні епохи, але зародження культу териантропів (про що свідчать їх найдавніші зображення) припадає на 39 – 35 тисячоліття до н. е. Характеристики домінуючих тоді зодіакальних знаків Діви і Лева відобразили головні ідеї того часу щодо головної ролі жінки у продовженні роду і містичних кровно-родинних зв'язків людини з тваринами, які асоціювались з уявленнями про лідерство, ієрархію, підпорядкування. Відображення провідних ідей у характеристиках зодіакальних знаків у той час, коли людина ще не вивчала Зодіак, дає підставу стверджувати, що це є наслідок вищого промислу, що шлях Сонячної системи під знаками великого кола Зодіаку позначає віхи духовної еволюції людства.

Література

1. Гурштейн А.А. Археoaстрономическое досье: когда родился Зодиак?. Земля и Вселенная. Научно-популярный журнал Российской академии наук. 2011. № 5. С. 48 – 61.
2. Зверолюди – предки человека. Тайны XX века. Еженедельник. 2014. №13. URL: <http://earth-chronicles.ru/news/2014-09-13-70830>.
3. Хенкок Грем. Сверхъестественное. Боги и демоны эволюции. Москва : Эксмо, 2007. 800 с. URL: <https://www.rulit.me/books/sverhestestvennoe-bogi-i-demony-evolyucii-read-334071-18.html>.
4. Чмыхов Н.А. К семантике орнаментальных схем катакомбной керамики. Некоторые вопросы археологии Украины (сб. статей). Київ : «Вища школа», 1977. С. 14 – 31.
5. Чмыхов М. О., Кравченко Н. М., Черняков І. Т. Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій. Київ : Либідь, 1992. 376 с.
6. Шилов Ю. А. Космические тайны курганов. Москва : Молодая гвардия, 1990. 66 с.
7. Юрковец В. П. Постер «Климатические корреляции». URL: http://ladatastro.ucoz.ru/poster_na_russkom.pdf.

References

1. Gurshtein A.A. (2011). Archaeoastronomical dossier: when was the zodiac born? Earth and the Universe. Popular science journal of the Russian Academy of Sciences, 5, 48 –61 [in Russian].
2. Beastmen - the ancestors of man (2014) Secrets of the twentieth century. Weekly, 13. URL: <http://earth-chronicles.ru/news/2014-09-13-70830>. 0 [in Russian].
3. Henkok Grem (2007). Supernatural. Gods and demons of evolution. Moscow: Eksmo, URL: <https://www.rulit.me/books/sverhestestvennoe-bogi-i-demony-evolyucii-read-334071-18.html>. [in Russian].
4. Chmyhov N.A. (1977). On the semantics of ornamental patterns of catacomb ceramics, Some questions of archeology of Ukraine (collection of articles), (pp.14-31). Kyiv: Vyscha shkola [in Russian].
5. Chmyhov M.O. & N.M. Kravchenko, I.T. Cherniakov (1992). Archaeological and ancient history of Ukraine: a course of lectures. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
6. Shylov Y.A. (1990). Space secrets of mounds. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].
7. Yurkovets V. P. Poster "Climatic Correlations".URL: http://ladatastro.ucoz.ru/poster_na_russkom.pdf. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.12.2018 р.

УДК 7/023/1-035/3:621.91/.92:378(477.54)
ХДАДМ

Босий Іван Михайлович,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри «Дизайн інтер'єру і меблів»
Харківської державної академії
дизайну і мистецтв
ORCID 0000-0001-8656-0604
Брижаченко Наталія Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри «Дизайн» Запорізького
національного технічного університету
ORCID 0000-0001-7322-1291
Bryzhachenko@gmail.com

ТЕХНОЛОГІЇ СТВОРЕННЯ АРТ-ОБ'ЄКТІВ З ДЕРЕВИНИ (НА ПРИКЛАДІ РОБІТ СТУДЕНТІВ КАФЕДРИ ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА ХДАДМ)

Мети роботи полягає у висвітленні досвіду створення творчих композицій з деревини на основі аналізу студентських робіт, виконаних під час навчального процесу у Харківській державній академії дизайну і мистецтв. **Методологія** роботи базується на комплексному поєднанні емпіричних та теоретичних методів пізнання. Створення арт-об'єктів з деревини має експериментальний характер, що виражається в унікальності кожної роботи та їх спрямованості на пошук нових засобів художньої виразності при роботі з деревиною. Тому емпіричні методи, а саме експеримент, порівняння та спостереження, при дослідженні особливостей виготовлення означених творчих композицій, є основоположними. Для підсумків практичного досвіду та оновлення навчальної програми застосовуються теоретичні методи дослідження, а саме аналіз, узагальнення та прогнозування. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні та систематизації практичного досвіду створення арт-об'єктів з деревини. **Висновки:** встановлено, що створення творчих композицій з деревини спирається не лише на знаннях з композиції, а й на розуміння особливостей роботи сучасного промислового обладнання, яке застосовується при створенні означених арт-об'єктів; виявлено, що використання інноваційних технічних засобів передбачає вміння та навички роботи студентів в спеціальних графічних комп'ютерних програмах та розуміння фізичних та художньо-естетичних властивостей матеріалів (деревини, фанери).

Ключові слова: арт-об'єкти, арт-дизайн, деревина, фанера, моделювання, фрезерування.

Босий Іван Михайлович, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры дизайна среды Харьковской государственной академии дизайна и искусств; *Брижаченко Наталья Сергеевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна Запорожского национального технического университета.

Технология создания арт-объектов из дерева (на примере работ студентов кафедры дизайна среды ХГАДИ)

Цель работы заключается в освещении опыта создания творческих композиций из древесины на основе анализа студенческих работ, выполненных во время учебного процесса в Харьковской государственной академии дизайна и искусств. **Методология** работы базируется на комплексном применении эмпирических и теоретических методов исследования. Создание арт-объектов из древесины имеет экспериментальный характер, что выражается в уникальности каждой работы и их направленности на поиск новых средств художественной выразительности при работе с древесиной. Поэтому эмпирические методы, а именно эксперимент, сравнение и наблюдения, при исследовании особенностей изготовления указанных творческих композиций, являются основополагающими. Для подведения итогов практического опыта и обновления учебной программы применяются теоретические методы исследования, а именно анализ, обобщение и прогнозирования. **Научная новизна работы** заключается в обобщении и систематизации практического опыта создания арт-объектов из древесины. **Выводы:** выявлено, что создание творческих композиций из древесины опирается не только на знаниях по композиции, но и на понимании особенностей работы современного промышленного оборудования, которое используется при создании указанных арт-объектов; установлено, что использование инновационных технических средств предполагает умение и навыки работы студентов в специальных графических компьютерных программах, понимание физических и художественно-эстетических свойств материалов (древесины, фанеры).

Ключевые слова: арт-объекты, арт-дизайн, древесина, фанера, моделирование, фрезерования.

Bosyi Ivan, Candidate of Science. Lecturer, Department of Design Environment, Kharkiv State Academy of Design and Arts; *Bryzhachenko Natalia*, Candidate of Science. Associate Professor, Department of Design, Zaporizhzhia National Technical University

The technologies of the wooden art-objects creations (based on the example of the student's works of the environment design department of KNADA)

The purpose of the article is to highlight the experience of the creation of wooden art-objects. The analysis based on the review of the student`s works performed during the educational process at the Kharkiv State Academy of Design and Arts. **The methodology** of this work based on the complex application of empirical and theoretical research methods. The creation of wooden art-objects has an experimental nature, which expressed in the uniqueness of each work and their focus on the search for new means of artistic expression during the work with wood. Therefore, empirical methods, namely experiment, comparison, and observation, when studying the characteristics of the manufacture of these creative compositions, are fundamental. To summarize the practical experience and update the curriculum applied theoretical research methods, namely analysis, synthesis, and forecasting. **The scientific novelty** of the work consists of summarizing and systematizing the practical experience of creating art objects from wood. **Conclusions:** it was revealed that the creation of wooden art objects is based not only on the knowledge of the composition but also on the understanding of the features of the work of modern industrial equipment, which is used to create these art objects. It was found that the use of innovative technical means involves the ability and skills of students in special graphics computer programs, an understanding of the physical and artistic and aesthetic properties of materials (wood, plywood).

Key words: art objects, art design, wood, plywood, modeling, milling.

Актуальність теми дослідження. Дослідження чисельних прикладів дизайну житлового та громадського інтер'єру дозволяє стверджувати, що наразі прослідковується тенденція включення різноманітних арт-об'єктів в загальне рішення предметно-просторового середовища. Як свідчить світова дизайн-практика, означені творчі композиції можуть бути як акцентними елементами інтер'єру, так і ставати композиційною домінантою простору.

Складність арт-об'єктів та їх якість залежать від вірності виконання всіх етапів створення роботи: від гармонійної композиції до фінальної роботи у матеріалі.

Поява такого напрямку як арт-дизайн відкрила горизонти для творчих експериментів та пошуків нових засобів художньої виразності різноманітних технік та матеріалів. Безперечно, одним з найбільш поширених матеріалів, з якого виконуються арт-об'єкти, є деревина. Розвиток технологій надає можливість створювати складні композиції, що відіграють роль змістовного центру середовища. Проте, необхідно відзначити, що відсутність знань з особливостей роботи сучасного обладнання не дозволяє дизайнерам підготувати свої ескізні пропозиції для їх практичного виготовлення в матеріалі. Розроблена у ХДАДМ методика створення арт-об'єктів з деревини поєднує знання з композиції, що є першочерговим завданням в процесі підготовки дизайнерів, навички підготовки макетів своїх арт-об'єктів для їх подальшого виготовлення на промисловому обладнанні та роботу з матеріалами. Відсутність подібних апробованих в педагогічній практиці методик роботи з матеріалами обумовлює актуальність роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження появи такого напрямку як арт-дизайн та висвітлення основних напрямків створення сучасних арт-об'єктів здійснив український науковець О. Бойчук [2]. Автор зазначив, що терміном *арт-дизайн* «почали позначати підкреслено художні моделі об'єктів, що створювались на перетині авангардного мистецтва та дизайну, які йшли напереріз естетиці уніфіковано-модульних форм та конструкцій <...> » [2, 192]. О. Бойчук дослідив розвиток арт-дизайну, зазначив основних діячів та виявив різноманіття напрямків даного явища постмодернізму. Автор зазначає, що початком арт-дизайну стали експерименти дадаїстів початку ХХ сторіччя (М. Дюшан, М. Рей), які продовжились в мистецтві інсталяції (С. Далі, Г. Мур та ін.) та творчості майстрів кінетичного мистецтва (О. Колдер, Ж. Тенглі та ін.).

Світова практика свідчить, що арт-дизайн від художніх експериментів з формою та матеріалами у концептуальних мистецьких творах, розповсюдився на предметно-просторове середовище. Дослідженнями арт-дизайну у проектуванні меблів кінця ХХ - початку ХХІ сторіччя займалась М. Морозова [5]. Автор розглянула феномен арт-дизайну в меблях як особливий художньо-концептуальний напрямок проектної культури. При створенні об'єктів арт-дизайну на перший план виступає питання взаємодії мистецтва і дизайну, естетики та функціональності. Означена проблематика була розглянута в роботах В. Аронова [1], В. Глазичева [4], С. Хан-Магамедов [7] та ін..

Цікаві приклади створення різноманітних об'єктів з деревини, в рамках навчального процесу, прослідковується у спадщині Вищих художньо-технічних майстерень та Вищого художньо-технічного інституту. Практичне ознайомлення з матеріалами та створення різноманітних творчих об'єктів надавало студентам можливість виявити не лише конструктивні особливості, а й художньо-естетичні якості матеріалів.

Серед публікацій, в яких здійснено огляд технологій обробки деревини, змістовними є роботи Дж. Брауна, в якій наведено основні методи обробки деревини [3].

Мета статті – висвітлення досвіду створення творчих композицій з деревини на прикладі студентських робіт, виконаних під час навчального процесу у Харківській державній академії дизайну і мистецтв (за період з 2014 по 2019 роки).

Виклад основного матеріалу. Розробка завдання «Творча композиція з деревини» була спрямована на оновлення практичного курсу дисципліни «Робота в матеріалі», яка викладається на 1 курсі кафедри «Дизайн середовища» у ХДАДМ. Зміна програми була зумовлена необхідністю ознайомлення студентів з новими можливостями роботи з деревиною в сфері дизайн-діяльності. З 2014 по 2019 роки керівниками вказаної дисципліни були: Босий І.М., Брижаченко Н.С., Мироненко Н.Г., Педан І.В., Ставич Б.А., Черепанов К.М. та Конапльова О.В.

Проектна практика дизайнера інтер'єру і меблів безпосередньо пов'язана як зі знаннями матеріалів (їх конструктивними та художньо-декоративними властивостями), так і з сучасною промислово-технічною базою, певним інструментарієм, завдяки якому втілюються авторські задуми та створюється оригінальне предметне наповнення простору. Вміння професійно моделювати необхідні форми та підготувати електронні файли для промислового виробництва авторських об'єктів є важливим завданням в сучасній дизайнерській практиці. А знання та практичні навички з декоративної обробки дерев'яних поверхонь сприяють формуванню естетичної виразності об'єкту, його художньої цінності та самобутності.

Для навчального процесу стало необхідним дослідження світового досвіду створення арт-об'єктів. Це дозволив зазначити, що творчі композиції можна класифікувати: *за композиційною будовою*: фронтальні, об'ємні, глибинно-просторові; *за складовими елементами*: модульні, подібні, різномірні; *за художньо-образним спрямуванням*: абстрактні, асоціативні, натуралістичні (зображальні); *за матеріалами*: дерев'яні, полімерні, металеві, скляні, дзеркальні, з тканиною або комбіновані (поєднання в одній роботі декількох матеріалів); *за функцією*: створення композиційних акцентів або композиційної домінанти в інтер'єрі, вияв окремих зон у просторі, створення особливої художньо-образної системи в інтер'єрі.

Серед означених аспектів студентам було запропоновано створити фронтальні композиції, розміри яких мають складати 300x400 мм. Проте, слід зазначити, що вказані габарити творчих композицій не являють собою константу, оскільки, в залежності від авторського задуму, арт-об'єкт може мати будь-яку конфігурацію (компонуватись в квадрат, коло або більш складну геометричну форму). Також необхідно відмітити, що у 2015 році декілька студентів створили об'ємні композиції, які мали не лише декоративний характер, а й несли певне функціональне навантаження (органайзер для паперів, дзеркало). Додавання функціональності арт-об'єктам стало додатковим завданням для студентів, в результаті чого були розроблені авторські ключниці та світильники (нічники). Практика показала, що додавання штучного освітлення ускладнює конструктивну основу роботи, проте сприяє створенню цікавих декоративних ефектів.

За складовими елементами авторські композиції не обмежуються, що втілюється у варіативності художніх рішень та оригінальності поєднання форм у студентських роботах. Головним завданням залишається створення цілісної гармонійної композиції з урахування рельєфності та художніх особливостей матеріалу.

Під час навчального процесу підготовки дизайнерів інтер'єру і меблів у Харківській державній академії дизайну і мистецтв вирішується задача створення абстрактної творчої роботи на основі авторської композиції. Означені арт-об'єкти є акцентами в предметно-просторовому середовищі, що передбачає розуміння понять про комбінаторику, декоративність та формоутворення.

Основним матеріалом виготовлення роботи є деревина (масив або фанера) з можливим акцентним додаванням інших матеріалів (метал, скло, дзеркало, кераміка, гіпс тощо). Властивості деревини дозволяють створювати різноманітні художні ефекти. Вміння власноруч працювати з таким матеріалом є необхідною складовою професійної діяльності дизайнера інтер'єру та меблів.

Під час створення авторського арт-об'єкту студент поетапно ознайомлюється з основними технологіями обробки деревини: фрезерування, ошкурювання, різноманітні техніки оздоблювання дерев'яних поверхонь (маркетрі, інтарсія, інкрустація, обробка гарячим піском тощо) та склеювання. Таким чином, студент здійснює комплексну роботу з матеріалом.

Виконання означеного завдання передбачає розвинення композиційного мислення, оволодіння професійними навичками: ознайомлення з методикою формоутворення дерев'яних композицій, які застосовуються в дизайні середовища; розвинення творчого мислення; оволодіння навичками ремісничо-столярної роботи та варіативними техніками оздоблення дерев'яних поверхонь.

Протягом навчального процесу студенти демонструють знання з теоретичних основ композиції та створюють арт-об'єкти з урахуванням досягнень в цій сфері художньої діяльності. Студенти на практиці засвоюють знання із властивостей та можливостей такого природного матеріалу як деревина. Під час виготовлення авторського арт-об'єкту студенти не лише застосовують методи художньої обробки деревини, а й отримують знання з наявного виробничого інструментарію (ручного та промислового). В процесі роботи над творчою композицією студенти ознайомлюються з художніми та фізичними характеристиками різних порід деревини та фанери.

Створення авторського арт-об'єкту з деревини передбачає слідування певним етапам виконання твору:

1. *Дослідження аналогів вже існуючих арт-об'єктів, виготовлених з різноманітних матеріалів* (масив деревини, фанера, скло, метал, полімерні матеріали, вторинна сировина тощо). Сбір матеріалу дає змогу проаналізувати світові приклади створення різноманітних художніх творів. В процесі дослідження аналогів студент має звернути увагу на: композицію роботи, характерні моменти при обробці поверхонь, фактуру матеріалу, поєднання кількох різних матеріалів, пластика поверхонь.

2. *Розробка ескізів творчих композицій* здійснюється у графічних техніках, де враховуються всі аспекти створення гармонійної композиції. Після цього створюються макети у масштабі 1:2, що дозволяє розробити варіанти рельєфності фронтальної композиції, пропонуються фактурне оздоблення поверхонь та характер побудови об'ємної роботи.

3. *Розробка макету в масштабі 1:1*, яка дозволяє змоделювати всі бажані висоти, вигини та фактури, які запропоновано в роботі.

4. *Створення комп'ютерних моделей арт-об'єктів*. Виготовлення композиції з деревини передбачає застосування як ручного інструменту (лобзик, ручний фрезерний станок, прецизійний електролобзик тощо), так і вирізання деталей та основи роботи на промисловому обладнанні. При застосування промислових верстатів (лазерного або фрезерного з числовим програмним управлінням) постає необхідність підготовки макету в графічних програмах векторної графіки (CorelDraw) або 3d моделювання (Rhinoceros).

5. *Виготовлення деталей та основи творчої композиції в матеріалі*. Означений етап передбачає випилювання окремих елементів та бази роботи. Після випилювання елементів композиції необхідно обробити дерев'яні поверхні – ручна шліфівка або застосування вібраційної та стрічкової шліфувальних машин.

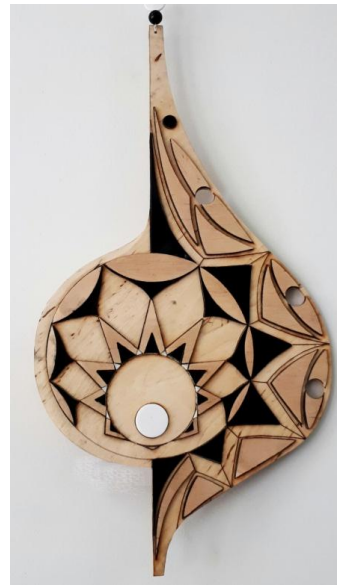
6. *Декоративне оздоблення поверхонь дерев'яних елементів*. Можливе застосування наступних технік: маркетрі, інтарсія, інкрустація, обробка гарячим піском, тонування, випалювання тощо.

7. Після декоративного оздоблення поверхонь композиції, необхідно *склеїти елементи роботи* в окремі блоки та форми.

8. *Завершальною стадією створення творчої композиції з деревини є оформлення роботи*, що передбачає додавання акцентних елементів з інших матеріалів (дзеркало, перламутр, скло, метал тощо) та приклеювання готових сегментів до основи композиції. За декілька років роботи на практиці студенти застосовували, окрім фанери, дерев'яні олівці та шпон різних порід деревини (Рис. 1 – Рис.7).



*Рис. 1. Пасинок В. 2014 р.
Кер. Брижаченко Н.С.*



*Рис.2. Матвеева Д. 2017 р.
Кер. Брижаченко Н.С.*



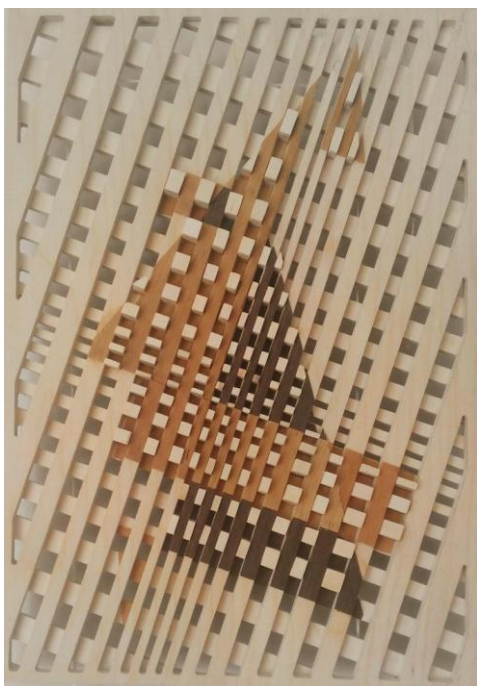
*Рис.3. Ігнатюк С. 2014 р.
Кер. Мироненко Н.Г.*



*Рис. 4. Попова Є. 2015 р.
Кер. Брижаченко Н.С.*



*Рис.5. Нижник О. 2014 р. Кер. Брижаченко
Н.С.*



*Рис.6. Образцова М. 2015 р.
Кер. Босий І.М.*



*Рис.7. Водолазська П. Гнуття шпону.
2016 р. Кер. Педан І.В.*

Проте, слід зазначити, що в процесі викладання даної дисципліни все частіше з'являються роботи, які являють собою повністю фрезеровані об'єкти, в яких відсутні склеєні додаткові елементи. Рельєф поверхонь та фактурне оздоблення форм досягається виключно завдяки 3d моделюванню та фрезеруванню на обладнанні з ЧПУ (Рис.8, Рис.9).



Рис.8. Швецова В. 2019 р. Кер. Босий І.М.



Рис.9. Оніщенко О. 2019 р. Кер. Босий І.М.

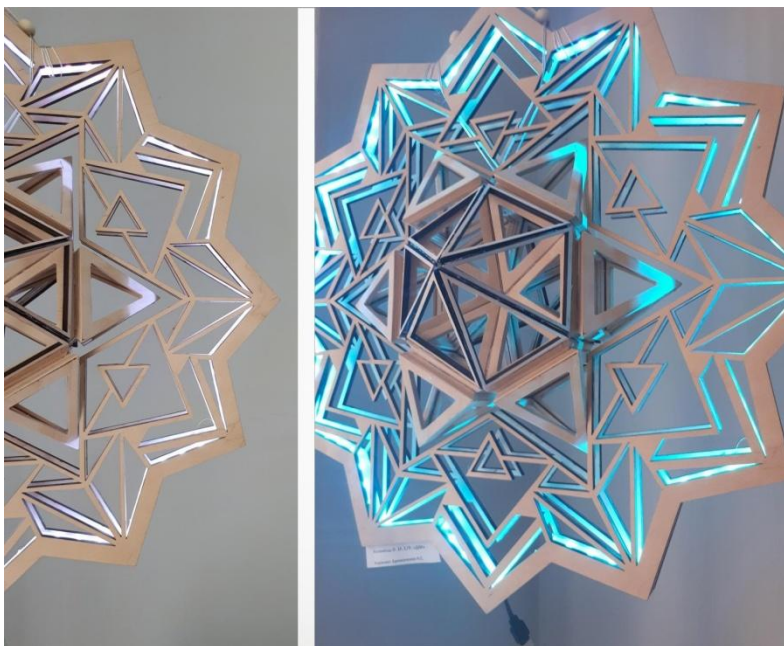
Окремо слід зазначити, що позитивні результати дало суміщення дерев'яного каркасу із декоративним штучним освітленням, коли арт-об'єкт починає виконувати функцію світильника, дзеркала або органайзера (Рис.10. - Рис.13).



*Рис.10. Степаненко К. Органайзер. 2015 р.
Кер. Брижаченко Н.С.*



*Рис.11. Євстегнеєва Є. Дзеркало. 2017 р.
Кер. Брижаченко Н.С.*



*Рис.12. Коломійцева О. Нічник. 2017 р.
Кер. Брижаченко Н.С.*



*Рис.13. Криволапова Д. Настінний
світильник. 2017 р. Кер.
Брижаченко Н.С.*

Наукова новизна роботи полягає в узагальненні та систематизації практичного досвіду створення арт-об'єктів з деревини (на прикладі студентських робіт Харківської державної академії дизайну і мистецтв).

Висновки. Досвід створення арт-об'єктів з деревини в рамках навчального процесу ХДАДМ показав, що виготовлення означених творів спирається не лише на знання з композиції, а й на розуміння особливостей роботи сучасного промислового обладнання, яке застосовується при створенні сучасних арт-об'єктів. Виявлено, що використання інноваційних технічних засобів передбачає вміння та навички роботи студентів в спеціальних графічних комп'ютерних програмах (векторної графіки та 3d моделювання) та розуміння фізичних та художньо-естетичних властивостей матеріалів (деревини, фанери).

Як свідчить практика створення арт-об'єктів з деревини на кафедрі «Дизайн середовища» ХДАДМ, переважна більшість студентів застосовувала ЧПУ обладнання для виготовлення своїх творчих композицій в матеріалі. Активне використання промислового обладнання не нівелює ручне створення художніх творів, а спрямовано на оптимізацію процесу та відкриває нові можливості роботи з таким матеріалом, як фанера. Саме фанера стала основним матеріалом при створенні вищезазначених авторських арт-об'єктів. Вручну працювати з таким матеріалом не доцільно як з позиції затрат часу, так і з огляду на якість та варіативність обробки.

Досвід створення арт-об'єктів з деревини свідчить на користь впровадження в навчальний процес підготовки дизайнерів інтер'єру і меблів промислового обладнання. Це не лише підвищує

якість створення об'єктів, а й наближує навчальний процес до реальних умов дизайн-діяльності, де вміння орієнтуватись в можливостях обладнання відкриває нові горизонти для створенні не лише арт-об'єктів, а й різноманітного функціонального предметного наповнення середовища життєдіяльності людини.

Література

1. Аронов В. Р. Дизайн в культуре XX века : анализ теорет. концепций : автореф. дис. . д-ра искусствоведения. М., 1995. 38 с.
2. Бойчук А. В. Пространство дизайна. Харьков : Новое слово, 2013. 368 с
3. Браун Дж. Энциклопедия методов обработки дерева. АСТ, Астрель, 2005. 176 с.
4. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. Москва : Европа, 2006. 320 с.
5. Морозова М. А. Арт-дизайн в зарубежном проектировании мебели XX - начала XXI вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 – техническая эстетика и дизайн. Санкт-Петербург, 2008. 26 с.
6. Фиелл Ш. Энциклопедия дизайна. Концепции. Материалы. Стили. Москва : Астрель, 2008. 192 с.
7. Хан-Магомедов С. О. К постановке вопроса о специфике художественной формы в дизайне. Проблемы художественной выразительности современной предметной среды. Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Москва : ВНИИТЭ, 1985. Вып. 45. 100 с.

References

1. Aronov V. R. (1995) Design in the culture of the XX century: an analysis of theoretical concepts. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
2. Boychuk A. (2013). Design space. Kharkov: New Word [in Russian].
3. Brown J. (2005). Encyclopedia of wood processing methods. Ast, Astrel [in Russian].
4. Glazychev V. L. (2006). Design as it is. Moscow: Europe. (in Russian).
5. Morozova M. A. (2008) Art-design in the foreign furniture design of the XX - the beginning of the XXI centuries. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].
6. Fiell S. (2008) Design Encyclopedia. Concepts. Materials Styles. Moscow: Astrel [in Russian].
7. Khan-Magomedov S. O. (1985). On the question of the specifics of the art form in design. Problems of artistic expression of the modern subject environment. Tr. VNIITE. Ser. Technical aesthetics. Moscow: VNIITE, Vol. 45 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 01.12.2018 р.

УДК 111.852:7.01

Безугла Руслана Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
orcid.org/0000-0003-1190-3646
r.bezuhla@gmail.com

ДЕНДИЗМ І ГЛАМУР В КОНТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявити подібність між такими явищами, як гламур і дендизм. Стаття стала продовженням дослідження історичної континуальності візуальної демонстративності, зокрема гламуру який досліджується як амбівалентний художньо-мистецький феномен, що спрямований на уніфікацію символічних цінностей та естетичного ідеалу й містить певні сценарії поведінки. **Методологія** дослідження. Використання методу комплексного історико-мистецтвознавчого дослідження на основі принципів системності та історизму, дозволило розглядати дендизм і гламур як цілісні явища мистецтва. **Наукова новизна.** На підставі аналізу творів англійської художньої літератури обґрунтовується гіпотеза про історичну континуальність гламуру та його основної ознаки візуальної демонстративності, виявлена наявність загальних характерних рис між явищами дендизму та гламуру. **Висновки.** Доведено, що явища гламуру і дендизму є досить спорідненими феноменами, які об'єднує: візуальна демонстративність; штучність, театральність, ілюзорність; символізм та наявність певних кодів; маскування своєї сутності (в дендизмі, як і в гламурі, не має значення чим наповнений внутрішній світ людини, головним стає вміння «замаскувати», приховати справжні почуття, відчуття, емоції, думки тощо).

Ключові слова: дендизм, гламур, візуальна демонстративність, мистецтво, література.

якість створення об'єктів, а й наближує навчальний процес до реальних умов дизайн-діяльності, де вміння орієнтуватись в можливостях обладнання відкриває нові горизонти для створенні не лише арт-об'єктів, а й різноманітного функціонального предметного наповнення середовища життєдіяльності людини.

Література

1. Аронов В. Р. Дизайн в культуре XX века : анализ теорет. концепций : автореф. дис. . д-ра искусствоведения. М., 1995. 38 с.
2. Бойчук А. В. Пространство дизайна. Харьков : Новое слово, 2013. 368 с
3. Браун Дж. Энциклопедия методов обработки дерева. АСТ, Астрель, 2005. 176 с.
4. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. Москва : Европа, 2006. 320 с.
5. Морозова М. А. Арт-дизайн в зарубежном проектировании мебели XX - начала XXI вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 – техническая эстетика и дизайн. Санкт-Петербург, 2008. 26 с.
6. Фиелл Ш. Энциклопедия дизайна. Концепции. Материалы. Стили. Москва : Астрель, 2008. 192 с.
7. Хан-Магомедов С. О. К постановке вопроса о специфике художественной формы в дизайне. Проблемы художественной выразительности современной предметной среды. Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Москва : ВНИИТЭ, 1985. Вып. 45. 100 с.

References

1. Aronov V. R. (1995) Design in the culture of the XX century: an analysis of theoretical concepts. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
2. Boychuk A. (2013). Design space. Kharkov: New Word [in Russian].
3. Brown J. (2005). Encyclopedia of wood processing methods. Ast, Astrel [in Russian].
4. Glazychev V. L. (2006). Design as it is. Moscow: Europe. (in Russian).
5. Morozova M. A. (2008) Art-design in the foreign furniture design of the XX - the beginning of the XXI centuries. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].
6. Fiell S. (2008) Design Encyclopedia. Concepts. Materials Styles. Moscow: Astrel [in Russian].
7. Khan-Magomedov S. O. (1985). On the question of the specifics of the art form in design. Problems of artistic expression of the modern subject environment. Tr. VNIITE. Ser. Technical aesthetics. Moscow: VNIITE, Vol. 45 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 01.12.2018 р.

УДК 111.852:7.01

Безугла Руслана Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
orcid.org/0000-0003-1190-3646
r.bezuhla@gmail.com

ДЕНДИЗМ І ГЛАМУР В КОНТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявити подібність між такими явищами, як гламур і дендизм. Стаття стала продовженням дослідження історичної континуальності візуальної демонстративності, зокрема гламуру який досліджується як амбівалентний художньо-мистецький феномен, що спрямований на уніфікацію символічних цінностей та естетичного ідеалу й містить певні сценарії поведінки. **Методологія** дослідження. Використання методу комплексного історико-мистецтвознавчого дослідження на основі принципів системності та історизму, дозволило розглядати дендизм і гламур як цілісні явища мистецтва. **Наукова новизна.** На підставі аналізу творів англійської художньої літератури обґрунтовується гіпотеза про історичну континуальність гламуру та його основної ознаки візуальної демонстративності, виявлена наявність загальних характерних рис між явищами дендизму та гламуру. **Висновки.** Доведено, що явища гламуру і дендизму є досить спорідненими феноменами, які об'єднує: візуальна демонстративність; штучність, театральність, ілюзорність; символізм та наявність певних кодів; маскування своєї сутності (в дендизмі, як і в гламурі, не має значення чим наповнений внутрішній світ людини, головним стає вміння «замаскувати», приховати справжні почуття, відчуття, емоції, думки тощо).

Ключові слова: дендизм, гламур, візуальна демонстративність, мистецтво, література.

Безуглая Руслана Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры графического дизайна Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Дендизм и гламур в контексте английской художественной литературы XIX века

Цель работы – выявить сходство между такими явлениями, как гламур и дендизм. Статья стала продолжением исследования исторической континуальности визуальной демонстративности, в частности гламура, который исследуется как амбивалентный художественный феномен, направленный на унификацию символических ценностей и эстетического идеала и содержит определенные сценарии поведения. **Методология** исследования. Использование метода комплексного историко-искусствоведческого исследования на основе принципов системности и историзма, позволило рассматривать дендизм и гламур как целостные явления искусства. **Научная новизна.** На основании анализа произведений английской художественной литературы обосновывается гипотеза об исторической континуальности гламура и его основного признака визуальной демонстративности, выявлено наличие общих характерных черт между явлениями дендизма и гламура. **Выводы.** Доказано, что явления гламура и дендизма являются родственными феноменами, которые объединяет: визуальная демонстративность; искусственность, театральность, иллюзорность; символизм и наличие определенных кодов; маскировка своей сущности (в дендизме, как и в гламуре, не имеет значения чем наполнен внутренний мир человека, главным становится умение «замаскировать», скрыть истинные чувства, ощущения, эмоции, мысли и т.д.).

Ключевые слова: дендизм, гламур, визуальная демонстративность, искусство, литература.

Bezugla Ruslana, Ph.D in Arts, associate professor, Associate Professor of the Department of Graphic Design, National Academy of Culture and Arts Leadership

Dandyism and glamor in the context of the nineteenth century English literature

The purpose of the article is to identify the similarities between such phenomena as glamor and dandyism. The article was a continuation of the study of the historical continuity of visual demonstrativeness, in particular, glamor, which is investigated as an ambivalent artistic phenomenon, aimed at unifying symbolic values and aesthetic ideal and contains certain scenarios of behavior. Research **methodology.** The use of the method of integrated historical-art study based on the principles of systematic and historicism made it possible to consider dandyism and glamor as integral phenomena of art. **Scientific novelty.** Based on the analysis of the works of English literature, the hypothesis about the historical continuity of glamor and its main feature of visual demonstrativeness is substantiated, and the presence of common features between the phenomena of dandyism and glamor is revealed. **Conclusions.** It is proved that the phenomena of glamor and dandyism are related phenomena, which are united by visual demonstrativeness; artificiality, theatricality, illusiveness; symbolism and the presence of certain codes; masking its essence (in dandyism, as in glamor, it does not matter what the inner world of a person is filled with, the main thing is the ability to "disguise", hide the true feelings, sensations, emotions, thoughts, etc.).

Key words: dandyism, glamor, visual demonstrativeness, art, literature.

Актуальність теми дослідження. В останнє десятиліття ХХ століття в системі аксіологічних домінант сучасного суспільства посилюється вплив такого художньо-мистецького феномену як гламур, який увібравши в себе певні «трансцендентальні передумови смислоутворення, спирається на певний естетичний канон та містить певні сценарії соціальної поведінки» [5, 131]. Гламур безпосередньо пов'язаний із візуальним мистецтвом, із створенням і споживанням видовищ та ілюзій (обов'язковою вимогою стає матеріальна складова), а також із сучасною індустрією культури та розваг. Цей феномен присутній в реальному, медійному, віртуальному та індивідуальному просторі людини, а спектр використання поняття «гламур» досить широкий: від повсякденності до наукового дискурсу. Незважаючи на те, що гламурна проблематика розглядалася з різних наукових позицій та точок зору (інколи навіть кардинально протилежних), можна констатувати, що сьогодні в мистецтвознавчій літературі відсутня єдина точка зору не тільки відносно сутності та історичних передумов виникнення, але і тієї ролі, яку гламур відіграє в сучасній культурі та мистецтві. Для мистецтвознавців тема гламуру актуальна тим, що виявлення закономірностей зародження, функціонування та зміни культурних явищ і патернів (як нових так і асимільованих) полегшить розуміння процесів, які відбуваються в сучасній українській культурі та мистецтві, що сприятиме культурному розвитку нашої країни.

Аналіз досліджень і публікацій. Європейський дендизм ХІХ століття розглядається з точки зору мистецтвознавства, філософії, історії, культурології тощо (Ж.А. Барбе д'Оревільї [1;2], Т.А. Барнетт [8], Ш. Бодлер [3], О. Вайнштейн [4], Е. Моер [10], Д. Шиффер [7]). О. Вайнштейн та С. Гандл стали одними з перших, серед дослідників явищ дендизму і гламуру, хто звернув увагу на наявність певної схожості між цими феноменами.

Мета роботи – виявити подібність між такими явищами, як гламур і дендизм та підтвердити гіпотезу про історичну континуальність гламуру.

Виклад основного матеріалу. Історично дендизм як феномен виник в Англії, а вже тільки потім поступово затвердився як загальноєвропейська мода, проте зберіг висхідний набір таких характеристик, як стриманий мінімалістичний стиль в одязі, спортивність, джентльменський кодекс поведінки, клубна культура й ін. Важливими в контексті нашого дослідження для розуміння явища дендизму та гламуру стали літературні твори, написані в зазначений період англійськими письменниками. Денді ставали героями багатьох англійських романів.

Одними з найбільш відомих письменників як в Англії, так і в інших країнах були лорд Байрон і Вальтер Скотт. Останнього навіть проголошували як найвидатнішого натхненника народної уяви XIX століття [11]. С. Гандл вказує, що ці письменники знаходили натхнення з культу Наполеона, вони створювали гламур як спокусливий світ мрій, що пов'язаний з реальністю, яку проживають читачі [5]. Скотт і Байрон писали твори, які були «казково багаті» різноманітними образами. Незважаючи на відмінності у творчості (їх герої відрізнялися один від одного, що відображало й різницю в ціннісних установках письменників: герої Скотта у своїй більшості були покірливими й чесними, а герої Байрона – неперевершеними та непроникними), обидва писали твори, у яких досить детально описували інтер'єри з масою деталей, одяг, причому особливо підкреслювали розкіш убрання: оббиті хутром каптани, взуття із золотими застібками, золоті браслети, золоті каблучки й дорогоцінні камені, вишивані мантії та капелюшки тощо. Герої Байрона та Скотта із задоволенням приймали дендистські пози та досить часто прагнули відтворити «культ оригінальності», «апологетику індивідуальної свободи» або зображували «світову скорботу». Саме завдяки романтизму «споглядальну меланхолію» почали розглядати як знак внутрішньої зрілості особистості – і, як наслідок, модники, й особливо денді, охоче розігрують її як «цікаву» позу [4].

Поза «світової скорботи» дозволяє створити образ «демонічної натури» (людини, яка просякнута розчаруванням і кидає виклик не тільки всім людям, але й вищим силам) [7]. У творчості Теофіля Готье, Фредеріка Сульє, Барбе д'Оревільї досить часто зустрічається типаж «демонічного» циніка, такого денді-Мефістофеля в бездоганному фраку. О. Пушкін і М. Лермонтов репрезентують більш «спрощений» («побутовий») варіант «демонічної» натури – рефлектуючий фат, фатальний спокусник, амораліст (Дон Жуан, Онегін, Печорін та ін.), чие марносластво базується на відповідній «теорії успіху».

У цьому контексті важливо зауважити, що письменники не тільки винаходили нові літературні образи, а й працювали над створенням власних, адже чудово розуміли, що наявність і відповідність візуального образу – вимога тогочасного суспільства. Так, Байрон «не міг жити, не виставляючи себе напоказ, це слугувало джерелом його сили» [5, 40–41]. Незважаючи на те, що в Байрона був певний фізичний недолік (він був кульгавим), який йому вдавалося приховувати, письменник зумів створити собі образ романтичного ідола. Він успішно моделював і культивував свою зовнішність (сучасники вважали його «загадково красивим»), часто сидів на дієтах, ретельно вибирав портрети та пози, продумував свої входи та виходи, місця та заклади, де він з'являвся, і, відповідно, костюми. Його твори видавали особливим способом. Мюррей випускав твори Байрона розкішними книгами з ілюстраціями, малюнками та гравюрами.

В. Скотт став ключовою фігурою «відродження минулого». Як не парадоксально, Скотт мав такий самий фізичний недолік, як і Байрон (був кульгавим). Видав велику кількість поем, на які його надихнула шотландська історія. Завдяки Скотту виникло захоплення відтворенням історичних епох та історичною белетристикою. «Байрон і Скотт пропонували читачам два варіанти гламуру: один спеціалізувався на далеких країнах і неперевершених людях, інший віддавав перевагу далеким часам і яскравим сценам. Письменники відобразили й ідеологічну неоднозначність гламуру як згубної та спокусливої сили, яку влада може легко захопити» [5, 44].

Цікавим для нашого дослідження став роман Т. Карлейля (*Carlyle*, 1795–1881) «Сартор Резартус» (дослівний переклад – «Перелицьований кравець»), який вийшов у світ в 1833–1834 роках. Головний герой роману *Diogenes Teufelsdröckh* (норвезькою «бісове лайно») приймає рішення досліджувати «моральний, політичний і навіть релігійний вплив одягу». На його думку, одяг є сутністю всього людського існування. «У цьому єдиному важливому значенні одягом обмежено все, про що думають, мріють, що роблять і таким чином існують люди. Весь цей зовнішній світ і його частини не що інше, як одяг, а вся суть наук полягає у філософії одягу» [9, 57]. *Diogenes Teufelsdröckh* стверджує, що поява одягу не була обумовлена ні потребою в захисті від погодних умов, ні благопристойністю, а, скоріше за все, функцією прикрашання [9, 30] і саме одяг допоможе людині «прочитати» світ. Карлейль ставить перед собою мету захистити людську автентичність, нагадати, що внутрішнє має відповідати зовнішньому, тобто зовнішній вигляд повинен відображати справжню духовність.

У романі «Ярмарок марнославства» В. Теккерея (*Thackeray*, 1811–1863) представлено принципово новий, більш високий рівень соціального узагальнення явищ, що проявляється в новому (для англійського роману) співвідношенні між приватними долями героїв роману та суспільним середовищем, у якому розгортається дія. Соціум перестає бути просто тлом або декорацією, він починає відігравати активну роль в романі. Вільям Теккерей акцентує на проблемі впливу історичних подій на соціальне, політичне та приватне життя. У цьому сенсі роман «Ярмарок марнославства» і є цікавим для нашого дослідження [6].

На думку Теккерея, події приватного життя, доля нічим не видатної людини мають дуже велике значення для розуміння епохи, не менше ніж військові баталії чи багатослівний опис діянь великого полководця. У центрі уваги роману люди, які не є безпосередніми учасниками історичних подій, проте наслідки того, що відбувається, визначають їхню долю.

Ярмарок Марнославства визначено в романі як місце суєтне, повне лихих звичаїв, безглузде, повне всіляких ошуканств, фальші та лицемірства. Усе англійське суспільство просякнуте снобізмом, сноби існують в усіх соціальних прошарках: сноби-аристократи, сноби-військові, сноби-клерки, сноби із Сіті, із літературного середовища, університетські сноби, сноби-політики тощо. Можна говорити про своєрідну ієрархію снобізму, на верхівці якої знаходяться «державні сноби». Поняття «снобізм» у Теккерея охоплює в собі все різноманіття буржуазних вад: користолюбність, хижацтво, марнославство, лицемірство, ханжество, чванство й ін.

У своєму романі «Ярмарок марнославства» великий гострослів В. Теккерей репрезентує блиск і злидні англійського світу ХІХ століття: преклоніння перед багатством і презирство до бідності, прагнення будь-якою ціною досягти багатства й положення у світі, гонитва за модою. Продажні політики й нахабні багатії, денді та світські левиці, куртизанки й модні «творці мистецтва» (досить часто бездарні) – «знайомі обличчя». Усе це герої, які є й у теперішньому світі, який ми досить часто називаємо сучасними термінами – гламуром або тусовкою. Які зміни відбулися протягом минулих століть: модних кравців почали називати кутюр'є, модні журнали для «леді та джентльменів» отримали назву глянцеви́х тощо.

Одну з головних героїнь роману Реббеку Шарп можна сміливо назвати гламурною. «Нехай це роман без героя, проте ми претендуємо принаймні на те, що в нас є героїня», – заявляє з іронією Теккерей. Основними характерними рисами цього персонажа є розум, енергія, сила характеру, винахідливість і краса. Водночас вона підступна, лицемірна, користолюбна та за будь-яку ціну прагне стати багатюю й «респектабельною», адже за походженням Беккі не належить до буржуазного чи аристократичного прошарку, вона представник артистичного світу, донька художника (учителя малювання) і французької танцівниці. Реббека майстерно використовує для досягнення своєї мети гламурні якості. Її мета – досягти багатства та положення в світі – не має меж: усе вище й вище по суспільній драбині, так високо, як тільки можна. Шлюб із дворянином Родоном Кроулі для Беккі – тільки шабель для наступного неминучого, послідовного сходження. Відповідно до поставленого завдання Реббека змінює свій образ і характер поведінки: вона може бути й сіренькою мишкою, і чарівною серцеїдкою, виявити смиренність і зворушливу некомпетентність (наприклад, заговорити ламаною французькою, хоча французькою мовою вона володіє досконало) чи переконати співрозмовника в досконалому володінні економічними, політичними й іншими знаннями. Для Беккі такі кардинальні перетворення, уміння створювати ілюзію є цілком природними. Вона ідеальна модель людини, яка для досягнення своєї мети вирішила пройти через усе. Героїні доводиться постійно лицемірити, брехати, обманювати, зраджувати навіть тих людей, які відчувають до неї справжнє почуття (дружбу, любов, повагу). Протягом усього роману Реббека не може дозволити собі будь-якої «слабкості» чи прив'язаності до когось. Вона дійсно здатна на все, крім любові, у якій вона відмовляє навіть своєму синові. Тільки чергове досягнення поставленої мети приносить їй задоволення.

Сутність гламуру залишається незмінною – красива обгортка, блиск і мішура, за якими приховується справжнє обличчя гламурної людини. Протягом роману ми бачимо, як героїня поступово починає втомлюватись від тієї ролі, яку вона виконує. Оповідач Теккерея розмірковує про те, як Беккі у своєму прагненні досягти багатства та положення у світі (і вже навіть маючи певні заощадження та почавши жити тим життям, про яке мріяла) відчуває, що це не принесло їй внутрішнього спокою та щастя. Саме на прикладі життя Реббеки Шарп Вільям Теккерей підтверджує заголовок свого роману – усе суєта суєт. Багатство й положення у світі – також суєта. Автор роману наголошує на тому, що наявність багатства в жодному разі не визначає моральні якості, як і їх відсутність. Наприклад, маркіз Стайн, незважаючи на своє багатство, морально огидний; леді Джейн

Кроулі (також попри багатство) добра, мила та приємна; Емілія Седлі зберігає покірність, лагідність, доброзичливість і людяність у різноманітних життєвих ситуаціях (і в багатстві, і в бідності).

У XIX столітті виникають різноманітні літературні школи та напрями, проте в контексті нашого дослідження значний інтерес становить літературний жанр «срібної виделки», або «дендистський роман», який виник у 1820-х роках і вніс значний вклад у розвиток гламуру. Засновником цієї школи вважають Теодора Хука (*Hook*), а серед представників «срібної виделки» можна назвати Е. Бульвера-Літтона (*Bulwer-Lytton*), Б. Дізраелі (*Disraeli*), Р. Уорд (*Ward*), С. Фер'єра (*Ferrière*) та ін. Жанр «срібної виделки» спочатку мав назву «школа денді». Одним із реальних людей, яких відкрито (чи, навпаки, завуальовано) зображували в романах цього напрямку, був відомий персонаж, славетний денді Дж. Браммелл (1778–1840), який увійшов в історію як англійський «прем'єр-міністр елегантності», винахідник стилю, який пізніше став стилем англійського джентльмена, законодавець мод та автор книги «Чоловічий і жіночий костюм». Важливо зазначити, що англійські «дендистські» романи майже одночасно почали перекладати на французьку мову. Цю літературу сучасники читали майже як підручники дендизму. Особливу роль для популяризації дендизму відіграли такі романи, як «Пелем» (1828) Е. Бульвер-Літтона, «Трактат про елегантне життя» (1830) О. де Бальзака й есе «Про дендизм і Джорджа Браммелла» (1845) Б. д'Оревільї.

Основною відмінністю романів цього жанру є те, що в них у точних деталях було описано модний світ лондонського Вест-Енду (середовище якого було зображене «стрімким, витонченим, матеріалістичним і надзвичайно бажаним»), замські будинки та їх облаштування, речі, бали, обіди (аж до перерахування столового срібла, яке на них використовували), дуелі, азартні ігри, красиві дами, денді тощо.

Важливо відмітити, що різновид «дендистської / гламурної» прози є досить популярним і в наш час. До нього звертаються письменники різних країн, наприклад Джулія Кеннер (*Kenner*, США; романи «Парадокс Prada», «Код Givenchy», «Матриця Manolo» й ін.), чи Оксана Робськи (Росія; романи «Casual», «День счастья – завтра», «Про любовь/on», «Гламурный Дом» та ін.).

Процеси, які відбувалися протягом XVIII–XIX століть, мали велике значення для формування гламуру як художньо-мистецького явища. У цей період не тільки з'являється поняття «гламур» (важливо зазначити, що до початку XX століття слово «гламур» широко не використовували), а й формуються основні атрибутивні ознаки гламуру, такі як: театральність, наслідування, ілюзорність, штучність, сексуальність та ін. Гламур як явище починає відігравати значну роль в економічному, соціальному, культурному та мистецькому житті. Перебіг цього процесу був настільки динамічним і яскравим, що дехто з дослідників, зокрема С. Гандл, вважають, що зародження гламуру відбулося саме в цей період: «Гламур з'явився та поширився, з одного боку, завдяки ринку й індустріальному виробництву, а з іншого – завдяки ідеї рівності та розмиванню соціальної структури. Гламур народився в той час, коли буржуазія оскаржувала численні привілеї аристократії і коли суспільство ставало все більш відкритим» [5, 22]. Проте майже через декілька абзаців С. Гандл починає суперечити собі та зазначає, що «аристократія все ще визначала чимало рис того способу життя, про який мріяли всі. Дворяни століттями насолоджувались практично монополією на вишуканість, красу, моду, розкіш та славу... Як клас аристократія впливала на суспільство та культуру, саме на неї орієнтувались «нові люди», які завойовували владу, накопичували статки й привертали до себе всезагальну увагу. Гламур стосувався того способу, який нові люди, групи й організації переймали та відтворювали найбільш яскраві маніфестації аристократії. Це запозичення відбувалось у декількох сферах, зокрема в політиці, міському середовищі, культурі споживання, стилі життя й театрі» [5, 22–23]. Тобто сам дослідник зауважує, що гламур виступав як явище, що вже існувало та було запозичене в іншій соціальній страті. Це, до речі, підтверджує й нашу гіпотезу про латентне існування гламуру в попередні історичні періоди.

У цьому контексті важливо зазначити, що явище візуальної демонстративності не було запозичене автоматично в тому вигляді, у якому воно існувало в попередній історичний період. Можна констатувати, що за рахунок часткової втрати аскриптивних рис феномену та набуття нових якісних характеристик аристократична пишність і велич перетворилась у більш сучасне явище – гламур. Зміна політичної та соціокультурної ситуації призвела до модифікації гламуру й набуття ним нових якостей. Цьому сприяла значна кількість чинників (до них можна віднести й урбанізацію), у яких переважала анонімна соціалізація, розповсюдження товарів фабричного виробництва, заміна успадкованих привілеїв заслуженими, зародження й розвиток масової літератури, преси та реклами тощо. Гламур цього періоду стає більш динамічним, демократичним, масово доступним і набуває певної гнучкості.

Наукова новизна. На підставі аналізу творів англійської художньої літератури обґрунтовується гіпотеза про історичну континуальність гламуру та його основної ознаки візуальної демонстративності, виявлена наявність загальних характерних рис між явищами дендизму та гламуру.

Висновки. Можна констатувати, що явища гламуру і дендизму є досить спорідненими феноменами. Їх об'єднує: візуальна демонстративність; штучність, театральність, ілюзорність; символізм і наявність певних кодів; маскування своєї сутності (у дендизмі, як і в гламурі, немає значення, чим наповнений внутрішній світ людини, головним стає вміння замаскувати, приховати справжні почуття, емоції, думки).

Примітки

¹ Джордж Браммелл став прототипом головних героїв у романах «Тремен» Р. П. Уорда, «Вівіан Грей» Б. Дізраелі, «Пелем» Бульвер-Літтона, «Максвелл» Т. Хука й ін.

Література

1. Барбе д'Оревильї Ж.-А. Дьявольские повести. Санкт-Петербург: Лениздат, 1993. 510 с.
2. Барбе д'Оревильї Ж.-А. О дендизме и Джордже Браммелле. Москва: Независимая газета, 2000. 204 с.
3. Бодлер Ш. Денди. Поэт современной жизни. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. Москва, 1997. 818 с.
4. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. Москва: Новое литературное обозрение, 2005. 640 с. (Серия «Культура повседневности»).
5. Гандл С. Гламур / пер. с англ. под ред. А. Красниковой. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 384 с. (Библиотека журнала «Теория моды»).
6. Теккерей У. Ярмарка тщеславия: роман без героя / пер. с англ. М. Дьяконова; вступ. статья Н. Михальской; худож. С. Остров. Кишинев: Лит. артистикэ, 1986. 671 с.
7. Шиффер Д. Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер). Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2011. 296 с.
8. Burnett T.A.J. The rise and fall of regency dandy: The Life and Times of Scrope Berdmore Davies. London: John Murray Pub., 1981. – 243 p.
9. Carlyle T. On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History. 1841; London: Ginn and Co., 1991. Pp. 169, 277.
10. Moers E. The Dandy: Brummell to Beerbohm. New York: The Viking Press, 1960. –372 p.
11. Wilson A.N. Life of Walter Scott: The Laird of Abbotsford. London: Mandarin, 1996. Pp. 4, 147.

References

1. Barbe d'Orevili Zh.-A. (1993). Devilish tales. Sankt-Peterburg: Lenizdat [in Russian].
2. Barbe d'Orevili Zh.-A. (2000). About dandyism and George Brummell. Moskva: Nezavisimaya gazeta [in Russian].
3. Bodler Sh. (1997). Dandy. The poet of modern life. The flowers of Evil. Wreckage Paris spleen. Artificial paradise. Essay diaries. Art Articles. Moskva [in Russian].
4. Vaynshteyn O.B. (2005). Dandy: fashion, literature, lifestyle. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
5. Gandl S. (2009). Glamor. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
6. Tekkerey U. (1986). Vanity Fair: A No-Hero Romance. Kishinev: Lit. artistike [in Russian].
7. Shiffer D. (2011). The philosophy of dandyism. Aesthetics of the soul and body (Kieregor, Wilde, Nietzsche, Baudelaire). Moskva: Izdatelstvo gumanitarnoy literature [in Russian].
8. Burnett T.A.J. The rise and fall of regency dandy: The Life and Times of Scrope Berdmore Davies. London: John Murray Pub., 1981. – 243 p.
9. Carlyle T. On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History. 1841; London: Ginn and Co., 1991. Pp. 169, 277.
10. Moers E. The Dandy: Brummell to Beerbohm. New York: The Viking Press, 1960. –372 p.
11. Wilson A.N. Life of Walter Scott: The Laird of Abbotsford. London: Mandarin, 1996. Pp. 4, 147.

Стаття надійшла до редакції 16.11.2018 р.

УДК 746.3(477)

Варивончик Анастасія Віталіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID 0000-0002-4455-1109
varivonchik@ukr.net

РЕОРГАНІЗАЦІЯ ПРОМИСЛОВОГО ОБ'ЄДНАННЯ «УКРХУДОЖПРОМ» ТА ПРИСВОЄННЯ ТОВАРНОГО ЗНАКУ

Мета дослідження є важливою і малодослідженою проблемою, що пов'язана із діяльністю традиційних народних мистецтв та висвітленням обставин розвитку і відстеження історичної еволюції та реорганізації «Укрхудожпрому» – підприємства, яке виготовляло та продукувало унікальні вироби української художньої промисловості. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні архівних матеріалів та спостережень культурологічного, історичного та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна** полягає у розкритті нових фактів та ґрунтовному аналізі документів щодо діяльності, виконання обов'язків та статуту «Укрхудожпромспілки», яку з часом було реорганізовано у виробничо-художнє об'єднання «Укрхудожпром». На основі результатів історичного дослідження можемо зробити **висновки**, що саме держава підтримувала та сприяла розвитку художньої промисловості з виготовлення виробів для населення України, створюючи вироби художньої промисловості для кожного регіону та розвиваючи естетичний смак місцевого населення.

Ключові слова: Укрхудожпром, реорганізація, керівництво фабрики, художня промисловість, виробництво.

Варивончик Анастасія Віталіївна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры изобразительного искусства Киевского университета имени Бориса Гринченка

Реорганизация промышленного объединения «Укрхудожпром» и присвоения товарного знака

Цель исследования – важная и малоисследованная проблема, связанная с деятельностью традиционных народных искусств и освещением обстоятельств развития и отслеживание исторической эволюции и реорганизации «Укрхудожпром» – предприятия, на котором изготавливали и производили уникальные изделия украинской художественной промышленности. **Методология** исследования основана на использовании архивных материалов и наблюдений культурологического, исторического и искусствоведческого анализа. **Научная новизна** заключается в раскрытии новых фактов и основательном анализе документов о деятельности, уставе и обязанностях «Укрхудожпромспілки», которое со временем было реорганизовано в производственно-художественное объединение «Укрхудожпром». На основе результатов исторического исследования можем сделать **выводы**, что именно государство поддерживало и способствовало развитию художественной промышленности по изготовлению изделий для населения Украины, создавая изделия художественной промышленности для каждого региона и развивая эстетический вкус местного населения.

Ключевые слова: Укрхудожпром, реорганизация, руководство фабрики, художественная промышленность, производство.

Varyvonchik Anastasia, candidate of study of art, associate professor, associate professor of department of fine art of the Kyiv University of the name of Boris Grinchenka

The reorganization of industrial "Ukrkhudozhprom" and the assignment of a trademark

The purpose of the article is an important and under-investigated problem related to the activity of traditional folk arts and the coverage of the development and tracking of the historical evolution of Ukrkhudozhprom, an enterprise that manufactured and produced unique products of the Ukrainian artistic industry. The research **methodology** is based on the use of archival materials and observations of cultural, historical and artistic analysis. **The scientific novelty** it consists in the disclosure of new facts and a thorough analysis of the documents on the activities, statutes and obligations of Ukrkhudozhpromspilka, which was eventually reorganized into the production and artistic association Ukrkhudozhprom. **Conclusions.** On the basis of the results of the historical development, you can create conclusions, just as the main search team found it, it developed the development of artistic industry for the people of Ukraine, for the sake of the development of the program, for the development of design.

Key words: Ukrkhudozhprom, reorganization, factory management, art industry, production.

Актуальність теми дослідження. На сьогоднішній день, величезною проблемою стало зникнення виробництва Укрхудожпром, що могло б слугувати розвитком сучасних тенденцій до місцевих особливостей художньої промисловості, культури та побуту. Важливим є набуття гострої активності відродження, сприяння і підтримки розвитку народних традицій. До таких в Україні, належить: мистецтво ткацтва, вишивки, килимарства, різблення по дереву, вироби з металу та інші.

Тому не дивно, що різні аспекти цієї теми привертають до себе увагу науковців – істориків, мистецтвознавців, культурологів.

Аналіз досліджень і публікацій. Про традиційне народне мистецтво вишивання загалом та його різні галузі, види і різновиди зокрема існує значний корпус наукових досліджень. Так, про мистецтво вишивання писали Л. Кравчук («Вишивка, нариси історії українського декоративно-прикладного мистецтва» 1969.), М. Новицкая («Золотая вышивка Киевской Руси» 1972.), Т. Кара-Васильева («Полтавська народна вишивка», 1993., «Українська вишивка» 1993., («Шедеври церковного шитва. XII – XX століття», 2000.) та ін. Вишивання в усіх його різновидах – як поширений вид народної творчості – ретельно проаналізувала Р. Захарчук-Чугай («Українська народна вишивка. Західні області УРСР», 1988) та ін., Є. Причепій («Вишивка східного поділля», 2009.) та ін.

У цих та інших публікаціях даної тематики йдеться про зміст, особливості образної структури, про майстерність умільців, про традиції, зокрема й родові, тощо. Але мало хто з-поміж авторів, навіть тих, у назвах праць котрих міститься термін «промисел», - звертає увагу саме на виробничий, промисловий аспект народної творчості, хоча згадані, як і інші, не названі тут, традиційні народні мистецтва здавна називаються художніми промислами.

У зазначеному легко переконатися, переглянувши відповідні публікації. А їх також чимало. Зокрема це альбоми «Художні промисли України» 1979. (ред. Н. М. Киселевої, «Декоративно-прикладне мистецтво Української ССР (1970-е – початок 1980-х років», 1986. (ред. Н. І. Вологодская, Л.Э. Жоголь). Виробничий, промисловий аспект народного мистецтва, як і мистецтва загалом, не знаходить належної уваги та висвітлення і в ряді інших публікаціях на цю та суміжні теми.

Мета ж даної статті – висвітлити важливе і малодосліджену проблему, яка пов'язана із діяльністю традиційних народних мистецтв і обставин розвитку та відстеження історичної еволюції «Укрхудожпром»–підприємства, яке виготовляло та продукувало унікальні вироби української художньої промисловості.

Виклад основного матеріалу. Реорганізація промислового об'єднання художніх промислів «Укрхудожпром» проводилась до 1955 року, коли було ліквідовано останній Івано-Франківський (тоді – Станіславський) міжоблхудожпромсоюз. Харківський фірмовий магазин було передано у підпорядкування «Харківпромторг» Міністерства торгівлі УРСР.

Самопочатково структура «Укрхудожпрому» (судячи зі штатного розкладу) у 1945 році була такою:

1. Президія.
2. Адміністративно-господарський відділ.
3. Відділ кадрів та організаційно-масової роботи.
4. Виробничий відділ.
5. Планово-економічний відділ.
6. Відділ постачання і збуту.
7. Фінансово-рахунковий відділ [2 оп. 1, сп. 568].

«За час існування Укрхудожпромсоюзу в структурі відбулись певні зміни: з 1955 року Президію перейменовано на Правління. Оргмасовий відділ і кадри в 1953 році були поділені на два відділи – кадрів та відділ оргмасової і ревізійної роботи, з 1955 року знов організований один відділ оргмасової та ревізійної роботи і кадри, з 1960 року з цього відділу виділилась ревізійна група» [1].

Виробничий відділ з 1953 року був перейменований у промислово-технічний. З планово-економічного відділу у 1953 року відокремлений відділ організації праці і зарплати. Відділ постачання і збуту з 1953 року переведено у відділ організації торгівлі, товарообігу і забезпечення, з 1955 року – у відділ торгівлі і забезпечення. Фінансово-рахунковий відділ з 1953 року поділено на фінансовий і бухгалтерський відділи, які з 1955 року знову об'єднались під старою назвою (Наказ № 10 Керівника Управління художніх промислів Головного управління місцевої промисловості і побутового обслуговування населення при Раді Міністрів УРСР м. Київ від 3 січня 1961 р.

«Відповідно до постанови Центрального комітету КП У № 1698 від 11 жовтня 1960 року і Ради Міністрів УРСР № 3 від 5 січня 1969 року промислова кооперація була скасована. На базі артілей художніх промислів створені фабрики художніх виробів і переведені у підпорядкування Головного управління місцевої промисловості і побутового обслуговування населення при СМ УРСР. Безпосередньо керівництво фабрики здійснювало Управління художніх промислів «Укрхудожпром», створено на базі колишньої Укрхудожпромспілки» [2, оп. 1, сп. 568].

Положенням, затвердженим 6 травня 1961 року визначені основні завдання діяльності Укрхудожпрому:

- всебічна допомога та сприяння подальшому розвитку народних художніх промислів УРСР на базі кращих традицій українського народного декоративного мистецтва, освоєння революційних традицій соціалістичного мистецтва;

- розробка і впровадження нових художніх виробів, національних за формою, соціалістичних за змістом;

- проведення конкурсів на кращі твори декоративного мистецтва;

- організація пересувних і персональних виставок та оглядів творів майстрів та умільців художніх промислів, участь у міжнародних та всесвітніх виставках;

- підготовка до друку, альбомів, монографій, матеріалів про обмін досвідом роботи народних майстрів-умільців; проведення творчих семінарів, нарад, творчих відряджень;

- придбання найкращих зразків народної творчості, сучасних та старовинних;

- створення матеріально-технічної бази для розвитку художніх промислів;

- освоєння більш прогресивної технології.

Функції Укрхудожпрому були значно розширені та доповнені новими:

- розробка перспективних і поточних планів з усіх питань діяльності, а також керівництво станом виробничих планів;

- поліпшення умов праці та житлових культурно-побутових умов працівників підприємств, сприяння широкому розвитку житлового будівництва силами підприємств і працюючих та службовців;

- затвердження норм витрат сировини, палива, електроенергії, розроблених підприємств і контроль за їх виконанням;

- розробка і подача встановленому порядку за затвердження проектів стандартів і технічних умов, оптових і роздрібних цін на продукцію;

- організація творчих та експериментальних майстерень і показових цехів на підвідомчих підприємствах для створення необхідних умов для творчої праці видатних народних умільців за дозволом, у кожному разі, Головного управління місцевої промисловості та побутового обслуговування населення РМ УРСР [2, оп.1, сп. 573].

Перерахунок виробів належних включенню в обсяг виробництва виробів художніх промислів.

У підпорядкування «Укрхудожпрому» увійшли 52 фабрики художніх виробів (збереження місцеперебування і назва попередніх артілей):

Вінницька область:

Вінницька фабрика «Художекспорт»;

Городківська ф-ка «Художня праця»;

Клембівська ф-ка «Жіноча праця».

Дніпропетровська область:

Петриківська фабрика «Вільна селянка»;

Царичанська ф-ка «Червоні квіти».

Київська область:

Київська фабрика «Художпобут»;

Київська ф-ка «Художпром»;

Богуславська ф-ка «Перемога»;

Васильківська ф-ка імені ХХ з'їзду КПСС;

Кагарлицька ф-ка імені М. Горького;

Літківська ф-ка імені Восьмого березня;

Переяславська ф-ка імені Б. Хмельницького;

Чорнобильська ф-ка «Вишивальниця Полісся».

Кіровоградська область:

Чигиринська ф-ка «Художекспорт»

Львівська область:

Львівська ф-ка імені Лесі Українки;

Львівська ф-ка імені 40-річчя ВЛКСМ;

Глинянська ф-ка «Перемога».

Одеська область:

Одеська ф-ка «Художник-прикладник».

Полтавська область:

Полтавська ф-ка імені Лесі Українки;

Великосорочинська ф-ка імені Н. Крупської;
Градизька ф-ка імені Восьмого березня;
Зіньківська ф-ка «Делегатка»;
Кременчуцька ф-ка «Коопвишивка»;
Лубенська ф-ка імені Клари Цеткін;
Новосанжарська ф-ка: «Червоне проміння»;
Опішнянська ф-ка імені Н. Крупської;
Решетилівська ф-ка імені Клари Цеткін;
Чернухівська ф-ка «Зірка».

Станіславська область:

Станіславська ф-ка імені Розі Люксембург;
Заболотівська ф-ка імені Б. Хмельницького;
Косівська ф-ка імені Т. Шевченка;
Косівська ф-ка «Гуцульщина»;
Коломийська ф-ка імені 7 вересня;
Кутська ф-ка «Килимарка»;
Яблунівська ф-ка імені І. Франка

Сумська область:

Охтирська ф-ка імені 15-річчя Жовтня;
Кролевецька ф-ка імені 20-річчя Жовтневої революції;

Харківська область:

Харківська ф-ка «Вишивальниця Харківщини»;
Волчанська ф-ка ім. 20-річчя Жовтня;
Красноградська ф-ка «Перемога»;
Чугуєвська ф-ка імені 7-ї Сесії Верховної Ради СРСР

Черкаська область:

Черкаська ф-ка імені Лесі Українки;
Золотоноська ф-ка імені 16-річчя Жовтня;
Смілянська ф-ка «Комунарка України»;
Уманська ф-ка імені 30-річчя ВЛКСМ

Чернігівська область:

Чернігівська ф-ка імені Восьмого березня;
Дігтярівська ф-ка імені Восьмого березня;
Ніжинська ф-ка імені Восьмого березня;
Прилуцька ф-ка імені 5 грудня;

Чернівецька область:

Чернівецька ф-ка імені Ю. Федьковича;
Хотинська ф-ка імені Н. Крупської [2 оп. 1, сп. 568].

У систему Укрхудожпром також увійшли Опішнянський завод художніх виробів «Художній керамік», центральна художньо-експериментальна лабораторія, Київська і Харківська міжобласні постачальницько-збутові бази, Київський фірмовий універмаг [2, оп. 1, сп. 568].

Згідно зі штатним розкладом Укрхудожпрому на 1961 рік структура його складалася з таких відділів:

1. Керівництво;
2. Виробничий;
3. Планово-економічний;
4. Фінансовий;
5. Постачання і збуту;
6. Адміністративно-господарський.

Така структура залишалася незмінною до 1965 року [2, оп. 1, сп. 589, 643, 760, 811]. У 1965 році у зв'язку з ліквідацією Укрхудожпромспілки та її Управління художніх промислів було ліквідовано і на підставі постанови Ради Міністрів УРСР № 1087 від 18 листопада 1965 року створено Головне управління художніх промислів (Главхудожпром) Міністерства Місцевої промисловості [3, оп. 1, сп. 4676].

Повністю збереглися всі завдання та функції попередника Главхудожпрому.

Згідно зі штатним розкладом структура Главхудожпрому на 1966 рік складалася з таких відділів:

1. Керівництво;
2. Виробничо-технічний;
3. Планово-економічний;
4. Фінансово-бухгалтерський;
5. Постачання і збуту;
6. Адміністративно-господарський [2, оп. 1, сп. 873, 944, 988].

У 1967–1970 роках Главхудожпром здійснив ряд заходів промисловості УРСР №34 від 18 квітня 1968 р. у Косові Івано-Франківської області ПХО «Гуцульщина» на базі двох Косівських фабрик і Яблунівської фабрики [5, оп. 1, сп. 1067].

Документи Укрхудожпромради (1944–1960) і Главхудожпрому (1966–1973) складають єдиний архівний фонд, адже під час ліквідації новостворена організація отримала компетенцію і функції попереднього.

Вперше науково-технічні упорядкування документів цього фонду проводилося у 1966 році.

Складені описи №1 в період за 1944–1961 р. і 1960–1964 р [2, сп. 723] та опису справ за особовим складом.

У зв'язку з тим, що в опису справ постійного зберігання були включені документи тимчасового зберігання (техпромфінанси, підвідомчі організації, листування з фабриками з виробничих питань, акти документальних ревізій господарської діяльності) виявилось необхідним провести упорядкування пошкоджених документів.

У 1976–1977 роках було проведено вторинне науково-технічне упорядкування документів до 1944–1964 року і первинне за 1965–1973 р.

У результаті стан опису № 1, 1п, 1с. [3, оп. 1, сп. 1270]

В опису справ постійного зберігання № 1 (1309 справ) за 1944–1947 рр. включені такі документи:

протоколи засідань та постанови Президії і Правління; накази начальника з основної діяльності та щодо особового складу; доповідні записки у вищі організації; статuti та положення;

з відділу кадрів – зведені річні і перспективні плани потреби у фахівцях; плани та звіти щодо підготовки та підвищення кваліфікації кадрів; статистичного звіту про наявність спеціалістів з вищою і середньою освітою; звіти про роботу з кадрами; списки спеціалістів;

з виробничо-технічного відділу – зведені річні плани щодо нової техніки, проведення науково-дослідних і дослідно-конструкторських робіт; статистичні звіти про надходження та впровадження раціоналізаторських пропозицій і винаходів, про потерпілих у нещасних випадках; про створення та впровадження нових видів виробів і малюнків, про поставки виробів на експорт; протоколи засідань художньої ради і технічних нарад; зведені баланси виробничих потужностей;

з відділу капітального будівництва та обладнання – зведені річні плани капітального будівництва, з праці у будівництві, титульні списки на об'єкті будівництва;

з відділу організації праці та зарплати – зведені річні звіти про виконання норм виробітку; статистичні звіти за чисельністю адміністративного персоналу та про розподіл всіх працівників за зайнятими посадами; про чисельність робітників за формою і системою оплати праці; документи про соціалістичне змагання;

з фінансово-технічного відділу – штатний розпис, фінансові плани, річні звіти про фінансово-господарську діяльність, акти комплексних ревізій.

До опису внесено також документи про відзначення 50-річчя Жовтневої революції, про підготовку до святкування 100-річчя з дня народження В. І. Леніна; про перехід підприємств Главхудожпрому на п'ятиденний робочий тиждень та 7-годинний робочий день, на нові умови планування і економічного стимулювання.

Накази з основної діяльності, сформовані у діловодстві Главхудожпрому разом із наказами з особового складу, але порядок номерів наказів порушився.

«В опис документів щодо особового складу № 1 за 1944 – 1973 р. – 119 справ включені накази щодо особового складу, особові рахунки робітників і службовців, відомості нарахування зарплати, особисті справи. справи домовленого зберігання (технічні умови, норми витрат сировини і матеріалів, карти технічного рівня та якості, альбоми із зразками виробів» [3, оп 1, сп. 1310].

«На виконання Постанови Ради Міністрів УРСР № 404 від 03 серпня 1973 року та згідно з наказом Міністерства місцевої промисловості УРСР № 282 від 13 грудня 1973 року на базі Головного управління художніх промислів Міністерства місцевої промисловості УРСР 01 січня 1974 року створено Республіканське промислове об'єднання художніх промислів «Укрхудожпром»» [3, оп. 1, сп. 1345].

Основними завданнями Республіканського промислового об'єднання художніх промислів «Укрхудожпром» були:

- всебічна допомога та сприяння подальшому розвитку народних художніх промислів УРСР на базі найкращих традицій українського народного декоративного мистецтва;
- розробка та впровадження нових художніх виробів національних за формою та соціалістичними за змістом;
- проведення конкурсів на найкращі витвори декоративного мистецтва;
- організація персональних виставок майстрів художніх промислів, участь у міжнародних та всесвітніх виставках;
- підготовка до друку альбомів, монографій, матеріалів для обміну досвідом щодо роботи народних майстрів; проведення семінарів, нарад, творчих відряджень;
- придбання найкращих зразків народної творчості (сучасних і старовинних);
- освоєння найбільш прогресивних технологій [3, оп. 1, сп. 1375].

Функції «Укрхудожпрому» були такі:

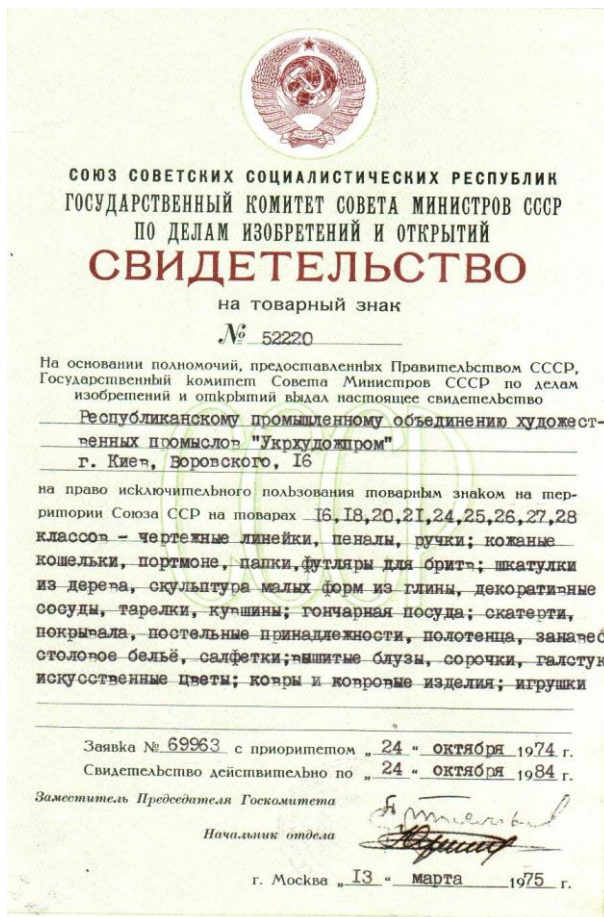
- розробка перспективних планів діяльності та керівництво виробничими планами;
- поліпшення умов праці та житлових культурно-побутових умов робітників підприємств; сприяння широкому розвитку житлового будівництва силами підприємств та праці робітників і службовців;
- затвердження норм витрат на сировину, пошиття та електроенергію, розробленими підприємствами та контроль за їх виконанням;
- розробка і подача у встановленому порядку на затвердження проектів стандартів і технічних умов, оптових та роздрібних цін та продукцію.

До республіканського промислового об'єднання художніх промислів «Укрхудожпром» увійшли 24 фабрики і завод, 4 ПХО, Київська база, фірмовий універмаг і центральна художньо-експериментальна лабораторія.

Структура «Укрхудожпрому» за штатним розписом на 01 січня 1974 року була така:

- керівництво;
- виробничо-технічний відділ;
- планово-економічний відділ;
- фінансово-бухгалтерський відділ;
- відділ постачання та збуту;
- адміністративно господарчий відділ [3, оп. 1, сп. 1378].

Державним комітетом СРСР у справах винаходів та відкриттів з 24 жовтня 1974 року по 24 жовтня 1984 року було надано свідоцтво на товарний знак № 52220 терміном на 10 років, а 12 жовтня 1994 року подовжено ще на 10 років.



Срок действия настоящего свидетельства продлен по 24 октября 1984 г.
 Зам. Начальника отдела А. Н. Григорьев
 19 февраля 1984 г.
 Срок действия настоящего свидетельства продлен по 19... г.
 Начальник отдела 19... г.
 Изменения (переход прав на товарный знак, переименование предприятия и др.)



1. Свідоцтво Державного комітету СРСР у справах винаходів та відкриттів «На товарний знак № 52220» від 24.10.1974. – С. 1, 2.

Союз Радянських Соціалістичних Республік
 Державний Комітет Ради Міністрів СРСР
 у справах винахідників і відкриттів

**СВІДОЦТВО
 на товарний знак № 52220**

На підставі повноважень, наданих урядом СРСР, Державний комітет Ради Міністрів СРСР у справах винаходів і відкриттів видав це свідоцтво Республіканському промислому об'єднанню художніх промислів «Укрхудожпром» (м. Київ, вул. Воровського, 16) на право виключного користування товарним знаком на території Союзу РСР на товарах 16, 18, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28 класів – креслярські лінійки, пенали, ручки; шкіряні гаманці, портмоне, папки, футляри для бритв, шкатулки з дерева, скульптура малих форм з глини, декоративні судки, тарілки, глечики; гончарний посуд; скатертини, ковдри, постільні принадлежності, рушники, фіранки, столова білизна, серветки; вишиті блузи, сорочки, краватки; штучні квіти; килими та килимові вироби; іграшки.

Заявка № 69963 з пріоритетом 24 жовтня 1974 р.

Свідоцтво дійсне до 24 жовтня 1984 р. Заступник Голови Держкомітету

Начальник відділу
 м. Москва 13 березня 1975 р.
 Підписи

Термін процесів реального свідоцтва подовжено до 24 жовтня 1994 р.

Зав. начальника відділу

А. Н. Григор'єв

19 лютого 1984 р.

Підпис [1].

Наукова новизна полягає у розкритті нових фактів та ґрунтовному аналізі документів щодо діяльності, виконання обов'язків та статуту «Укрхудожпромспілки», яку з часом було реорганізовано

у виробничо-художнє об'єднання «Укрхудожпром». На основі результатів історичного дослідження можемо зробити висновки, що саме держава підтримувала та сприяла розвитку художньої промисловості з виготовлення виробів для населення України, створюючи вироби художньої промисловості для кожного регіону та розвиваючи естетичний смак місцевого населення.

Початок XXI століття відзначився різким спадом діяльності виробництв художніх промислів, які не витримали ринкової конкуренції. Порушились традиційні виробничі та економічні відносини, виникли проблеми із постачанням сировини, технічно застаріло обладнання, втрачена була підтримка держави цього сектору економіки та культури, що і спричинило поступову ліквідацію виробничо-художніх об'єднань України.

Література

1. Архів власних збережень А. Варивончик
2. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944 – 1973 рр. : оп. 1 сп. 2, 4, 97, 240, 568, 573, 568, 667, 589, 643, 723, 760, 786, 811, 873, 944, 988, 1067, 1227, 1285, 1251, 1270, 1310.
3. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676, опис 1 (подовження справ) постійного зберігання за 1973 – 2004 рр. : оп. 1 сп. 1325, 1375, 1378.
4. Центральний архів кінофотофонодокументів України ім С. Пшеничного. Промисловість різних обласей України, світлини праці майстрів, художників на виробництвах художньої промисловості УССР.

References

1. Archive of own preserves A. Varivonchik
2. Central record Office of Higher Organs of Power and Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944 – 1973 : op. 1 sp. 2, 4, 97, 240, 568, 573, 568, 667, 589, 643, 723, 760, 786, 811, 873, 944, 988, 1067, 1227, 1285, 1251, 1270, 1310 [in Ukrainian].
3. Central record Office of Higher Organs of Power and Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund № 4676, description 1 (lengthening of businesses) permanent storage for 1973 – 2004 : op. 1 sp. 1325, 1375, 1378 [in Ukrainian].
4. Central archive of kinofotofonodokumentiv Ukraine of im of S. Wheat. Industry of different oblastey Ukraine, picture of labour of masters, artists, is on the productions of artistic industry of USSR [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2018 р.

УДК 75.046 (477)

Цугорка Олександр Петрович,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
ORCID 0000-0002-7742-2143
tsugorkaalex@gmail.com

ОБРАЗ БОГОМАТЕРІ В УКРАЇНСЬКОМУ БАРОКОВОМУ ІКОНОПИСІ: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

Мета статті – визначити специфіку трансформації народних та історичних типів в образі Богоматері, а також виявити стилістичні та іконографічні особливості розвитку барокового іконопису XVII–XVIII ст. та сучасному етапі. **Методологія** дослідження. Наукові положення статті аргументовано на рівні сукупності загальнонаукових методів пізнання та культурологічних і мистецтвознавчих методологічних підходів. Застосовано порівняльно-історичний (для порівняльного аналізу специфіки трактування образу Богородиці в іконописі) та типологічний (спрямований на виявлення та визначення особливостей розвитку барокового іконопису XVII–XVIII ст.) методи; а також методи художнього аналізу та стильового підходу (для виявлення специфіки трансформації типів іконографії, композиції, естетичних принципів та змін стилістичних особливостей Богородичних ікон у ретроспективі). **Наукова новизна.** Досліджено еволюціонування образу Богоматері в творчості провідних іконописців доби українського бароко та сучасності; виявлено іконографічні, стилістичні та композиційні зміни Богородичних ікон у ретроспективі, а також визначено специфіку трансформації образу Богоматері відповідно до зміни етнопсихологічного портрету українки. **Висновки.** Еволюціонування образу Богородиці в кращих традиціях українського барокового іконопису наразі

у виробничо-художнє об'єднання «Укрхудожпром». На основі результатів історичного дослідження можемо зробити висновки, що саме держава підтримувала та сприяла розвитку художньої промисловості з виготовлення виробів для населення України, створюючи вироби художньої промисловості для кожного регіону та розвиваючи естетичний смак місцевого населення.

Початок XXI століття відзначився різким спадом діяльності виробництв художніх промислів, які не витримали ринкової конкуренції. Порушились традиційні виробничі та економічні відносини, виникли проблеми із постачанням сировини, технічно застаріло обладнання, втрачена була підтримка держави цього сектору економіки та культури, що і спричинило поступову ліквідацію виробничо-художніх об'єднань України.

Література

1. Архів власних збережень А. Варивончик
2. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944 – 1973 рр. : оп. 1 сп. 2, 4, 97, 240, 568, 573, 568, 667, 589, 643, 723, 760, 786, 811, 873, 944, 988, 1067, 1227, 1285, 1251, 1270, 1310.
3. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676, опис 1 (подовження справ) постійного зберігання за 1973 – 2004 рр. : оп. 1 сп. 1325, 1375, 1378.
4. Центральний архів кінофотофонодокументів України ім С. Пшеничного. Промисловість різних обласей України, світлини праці майстрів, художників на виробництвах художньої промисловості УССР.

References

1. Archive of own preserves A. Varivonchik
2. Central record Office of Higher Organs of Power and Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944 – 1973 : op. 1 sp. 2, 4, 97, 240, 568, 573, 568, 667, 589, 643, 723, 760, 786, 811, 873, 944, 988, 1067, 1227, 1285, 1251, 1270, 1310 [in Ukrainian].
3. Central record Office of Higher Organs of Power and Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund № 4676, description 1 (lengthening of businesses) permanent storage for 1973 – 2004 : op. 1 sp. 1325, 1375, 1378 [in Ukrainian].
4. Central archive of kinofotofonodokumentiv Ukraine of im of S. Wheat. Industry of different oblostey Ukraine, picture of labour of masters, artists, is on the productions of artistic industry of USSR [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2018 р.

УДК 75.046 (477)

Цугорка Олександр Петрович,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
ORCID 0000-0002-7742-2143
tsugorkaalex@gmail.com

ОБРАЗ БОГОМАТЕРІ В УКРАЇНСЬКОМУ БАРОКОВОМУ ІКОНОПИСІ: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

Мета статті – визначити специфіку трансформації народних та історичних типів в образі Богоматері, а також виявити стилістичні та іконографічні особливості розвитку барокового іконопису XVII–XVIII ст. та сучасному етапі. **Методологія** дослідження. Наукові положення статті аргументовано на рівні сукупності загальнонаукових методів пізнання та культурологічних і мистецтвознавчих методологічних підходів. Застосовано порівняльно-історичний (для порівняльного аналізу специфіки трактування образу Богородиці в іконописі) та типологічний (спрямований на виявлення та визначення особливостей розвитку барокового іконопису XVII–XVIII ст.) методи; а також методи художнього аналізу та стильового підходу (для виявлення специфіки трансформації типів іконографії, композиції, естетичних принципів та змін стилістичних особливостей Богородичних ікон у ретроспективі). **Наукова новизна.** Досліджено еволюціонування образу Богоматері в творчості провідних іконописців доби українського бароко та сучасності; виявлено іконографічні, стилістичні та композиційні зміни Богородичних ікон у ретроспективі, а також визначено специфіку трансформації образу Богоматері відповідно до зміни етнопсихологічного портрету українки. **Висновки.** Еволюціонування образу Богородиці в кращих традиціях українського барокового іконопису наразі

відбувається не лише шляхом відродження сформованих митцями XVII–XVIII ст. естетичних принципів, а й подальших розробок, відповідно до специфіки сучасного світобачення та світосприйняття. Українські іконописці XXI ст. поєднують кращі традиції академічного живопису з унікальними художніми набутками доби козацького бароко, прагнучи перейти від стилізації та еkleктики на новий рівень осмислення образу Богоматері, його сучасному прочитанню, домінуючим в якому є посилення уособлення людської природи та національних рис.

Ключові слова: українське бароко, образ Богоматері, ікони, сучасний іконопис.

Цугорка Александр Петрович, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, профессор кафедры живописи и композиции Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры

Образ Богоматері в українській барочній іконописі: прошле і сучасність

Цель статьи – определить специфику трансформации народных и исторических типов в образе Богоматері, а также выявить стилистические и иконографические особенности развития барочной иконописи XVII–XVIII века и на современном этапе. **Методология** исследования. Научные положения статьи аргументировано на уровне совокупности общенаучных методов познания, культурологических и искусствоведческих методологических подходов. Применены сравнительно-исторический (для сравнительного анализа специфики трактовки образа Богородицы в иконописи) и типологический (направленный на выявление и определение особенностей развития барочной иконописи XVII–XVIII вв.) методы; а также методы художественного анализа и стилистического подхода (для выявления специфики трансформации типов иконографии, композиции, эстетических принципов и изменений стилистических особенностей Богородичных икон в ретроспективе). **Научная новизна.** Исследовано еволюціонування образу Богоматері в творчестві вєдущих іконописців епохи українського бароко і сучасності; обнєружено іконографічні, стилістичні і композиційні змієнення Богородичних ікон в ретроспективі, а також визначено специфіку трансформации образу Богоматері в соответствии с изменением этнопсихологического портрета украинки. **Выводы.** Еволюціонування образу Богородиці в лучших традициях української барочної іконописі сейчас происходит не только путем возрождения сформированных художниками XVII–XVIII вв. эстетических принципов, но и дальнейших разработок, в соответствии со спецификой современного мировоззрения и мировосприятия. Украинские иконописцы XXI века сочетают лучшие традиции академической живописи с уникальными художественными достижениями эпохи казацкого бароко, стремясь перейти от стилизации и еkleктики на новый уровень осмысления образу Богоматері, его сучасного прочтения, доминирующим в котором является усиление олицетворение человеческой природы и национальных черт.

Ключевые слова: украинское бароко, образ Богоматері, ікони, сучасний іконопис.

Tsugorka Aleksandr, Honored Artist of Ukraine, Professor, Professor of the Department of Painting and Composition, National Academy of Fine Arts and Architecture

The image of the Mother of God in the Ukrainian baroque iconography: past and present

The purpose of the article is to determine the specifics of the transformation of folk and historical types in the image of the Mother of God, as well as to identify the stylistic and iconographic features of the development of baroque iconography of the XVII–XVIII centuries and at the present stage. **Methodology.** The scientific provisions of the article are argued at the level of a set of general scientific methods of cognition, cultural and art historical methodological approaches. Comparative historical (for a comparative analysis of the specificity of the interpretation of the image of the Virgin in iconography) and typological (aimed at identifying and defining the features of the development of baroque iconography of the XVII – XVIII centuries) methods were used; as well as methods of artistic analysis and style approach (to identify the specifics of the transformation of the types of iconography, composition, aesthetic principles and changes in the stylistic features of the Mother of God icons in retrospect). **Scientific novelty.** The evolution of the image of the Mother of God in the works of the leading icon painters of the Ukrainian Baroque and modern times is studied; iconographic, stylistic and compositional changes of the Mother of God icons were found in retrospect, and the specificity of the transformation of the image of the Mother of God was determined in accordance with the change in the ethnopsychological portrait of the Ukrainian woman. **Conclusions.** The evolution of the image of the Virgin in the best traditions of Ukrainian baroque icon painting is now taking place not only through the revival of those formed by artists of the XVII – XVIII centuries aesthetic principles, but also further developments, in accordance with the specifics of the modern worldview and worldview. Ukrainian icon painters of the 21st century combine the best traditions of academic painting with the unique artistic achievements of the Cossack Baroque era, seeking to move from stylization and eclecticism to a new level of understanding of the image of the Mother of God, its modern interpretation, dominant in which is the embodiment of human nature and national features.

Key words: Ukrainian baroque, the image of the Mother of God, icons, modern icon painting.

Актуальність теми дослідження. Образ Богоматері в українському православному церковному мистецтві протягом століть є уособленням релігійного настрою та найвищого почуття материнської любові, поєднанням високих духовних сторін людської сутності та найчарівніших рис народного типу, визначених національним характером, на які накладається певна історична думка або ідея загальнолюдського значення. Відтворення іконописного барокового образу Богоматері в

соціомистецьких умовах ХХІ ст., перенесення його в простір, у якому відроджується національна культура і духовність українського народу, позиціонується як реалізація загальнолюдського ідеалу в реальних типах, надання нового життя національному мистецтву, сформованому за часів піднесення національно-визвольного руху. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю вивчення специфіки трансформації народних та історичних типів в образі Богоматері за доби українського бароко та на сучасному етапі.

Мета статті – визначити специфіку трансформації народних та історичних типів в образі Богоматері, а також виявити стилістичні та іконографічні особливості розвитку барокового іконопису ХVІІ–ХVІІІ ст. та сучасному етапі.

Аналіз досліджень. Дослідженню специфіки образу Богородиці в іконописі доби українського бароко вітчизняні мистецтвознавці та культурологи присвятили чимало ґрунтовних праць і наукових розвідок. Окремі питання надзвичайно складної та багатоаспектної теми висвітлено у працях Л. Міляєвої («Чудотворні ікони Богородиці в Києві ХVІІ століття та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського», 1994 р.); В. Клименко та Л. Бойко («Мафорій Слобожанщини», 2009 р.); І. Ходак («Ікона «Покрова Богородиці» з колекції Національного художнього музею України: проблема походження», 2011 р.); В. Піщанської («Захисна тема» козацького мистецтва», 2012 р.), Я. Затилюк («Ікона Києво-Братської богородиці з колекції Національного музею історії України ХVІІІ ст.: походження, атрибуція та історія», 2017 р.) та ін. А все ж проблематика відтворення та еволюціонування образу Богородиці доби українського бароко в творчості сучасних митців лишається поза увагою дослідників.

Виклад основного матеріалу. У 1054 р. на Вселенському соборі відбулося остаточне розмежування папської Церкви (Латинської) та Церкви Східної (Православної), внаслідок чого сформувалися два різні стереотипи свідомості, що згодом стали основою свідомості національної. Трьома головними питаннями собору було теологічне осмислення причастя, проблематика образотворчого мистецтва – його ідеологічне спрямування, ідейність та визначення суті Богородиці.

Згідно з католицькими традиціями зображувати дозволялося все, про що написано в Старому та Новому Завіті, натомість православна церква, позиціонуючи свята як істинне, церковне та духовне торжество, наполягала на дозволі зображення виключного святкового ряду, який став основою іконостасу. Саме через семантику храму та іконостасу було сформоване середньовічна художня свідомість, канони від яких релігійне мистецтво, лишаючись ізографічним, не відступає й в ХХІ ст.

Варто зазначити, що традиція зображення лише православних свят (в тому числі Богородичного циклу – Благовіщення та Різдва), покровительських святих та Богородиці – піку істинного торжества, сформувалася ще у Візантії – з ІХ ст. традиційним стало осмислення іконостасу як серцевини храму та святкового ряду і деісусного чину, з якого він складається.

Відповідно до осмислення образу Богородиці православною церквою, вона є Пріснопіва Богородиця. Візантійська ікона Владимирської Богоматері (ІХ ст.) – основа канону для жіночого церковного зображення, яке має змістовне формулювання цього визначення: Пріснопіва – образ абсолютної чистоти; жіночий початок, що визначається через поняття світоочищення, непорочність, жертвовність та покровительство. Образ Пріснопіви уособлює її головну якість – чистоту. Протягом багатьох століть церкви Богородиці (Різдва Богородиці, Вознесіння Богородиці, Успіння Богородиці) будували в місцях, в яких траплялися різноманітні лиха (пожежі, епідемії чуми та ін.). У «Ходінні Богородиці пеклом» (поема ІХ ст.) описано, як Діва, разом із Михаїлом, босоніж ходила пеклом і, побачивши гріховність та страждання людей, стала їх заступницею перед Богом.

Образ Богородиці – це водночас образ діви та жертвовної матері; образ надзвичайної чистоти, ніжності та недоторканості, в якому поєднано дівочість та вік, в якому вона тримаючи Сина на руках, вже сповнена печаллю, не дивиться на нього, оскільки вже бачить майбутнє (в цьому проявляється глибинна гра з часом та сутностями) має чітко сформований іконографічний тип, позбавлений чуттєвих рис – вузьке обличчя, тонкий ніс, великі очі, невеликий рот, тонкі губи та руки.

Основними візантійськими типами зображення Богоматері, вперше описані істориком мистецтва Н. Кондаковим на початку ХХ ст., є Оранта, Влахернітісса, Агіосорітісса, Накопєя, Одігітрія, Елеуса та Ассунта [5].

Варто зазначити, що в ХІ ст. церковниками Київської Русі були прийняті не усі варіанти зображення Богородиці (наприклад, «Вознесіння Богородиці на небо», «Гра», «Годувальниця грудьми»), натомість з часом, місцевими іконописцями було створено образ Богородиці Покрови, а також внесено стилістичні зміни до канонічних образів, у тому числі замінено типові східні риси обличчя слов'янськими.

Найдавнішим зображення Богородиці є «Богоматір Оранта» (мозаїчна ікона Богоматері, XII ст. Софійський собор, Київ), відома також як «Нерушима стіна» (назва походить з Візантії – після сильного землетрусу на завалинах зруйнованого Влахернського храму непорушною лишилася лише стіна з зображенням Богоматері Оранти) – канон, який за повір'ям було створено апостолом Лукою – покровителем мистецтв та живописцем. Богородиця, в накинутому плащі стоїть, піднявши руки (жест, що утворює охоронну енергію), уособлюючи захист, своєрідні захисні обійми людському світу.

С. Вербицький зазначає, що іноді ікону «Богоматері Оранти» називають також «Знамення», проте на першій завжди зображено лише образ Богоматері (уособленням того, що діва вже носить дитину під серцем є спроектований промінь), натомість на іконі «Знамення», зображено два образи – Богоматір, яка підіймає руки в молитві, та Сина (на лоні). Дослідник зазначає, що «Знамення» є українським аналогом візантійського іконографічного образу Богоматері Влахернітиси [2].

У період активізації національно-визвольної боротьби українського народу (перша половина XVII ст.), за часів українсько-польської війни (1648–1657 рр.) та після приєднання території Лівобережної України до Московського царства ідея заступництва Богородиці за людський світ перед Богом набуває особливого значення. В іконописі доби українського бароко ікона «Богоматір Знамення» виражає ідею втілення, символізуючи українську православну церкву як уособлення віри та надії народу в часи духовного та національного становлення – піднесені у молитві руки посилюють ідею її заступництва людей перед Богом [13, 44].

Варто зазначити, що образ Богоматері та іконографічний тип композиції, який походить від стародавніх зображень Оранти став основою композиції таких ікон як «Зішестя святого Духа», «Вознесіння Господнє» та «Покрова Пресвятої Богородиці», що, на думку дослідників, є свідченням використання українськими іконописцями типологічних форм в процесі створення святкових ікон зі складною композиційною побудовою [2].

Особливого внутрішнього змісту образ Богоматері набував серед українського козацтва – світосприйняття козаків мало глибинний релігійний характер і проявлялося в надзвичайному шануванні храмового свята на честь Покрова Пресвятої Богородиці. Лише в період Нової Січі (1734–1775 рр.) на Запоріжжі було збудовано більше десяти Богородницьких храмів. Зауважимо, що традиція вшанування Богородиці козаками має кілька передумов: дотримуючись безшлюбності, вони віддали себе під захист Пріснодіві, окрім того Покров, символізуючи захист християн проти мусульман, виявився сильним психологічним фактором віри у власні сили та Божий промисел під час боротьби проти татар і турків.

Наприкінці XVII ст. зображення Покрови Богородиці набувають характеру своєрідних світських картин, через популяризацію введення у композицію ікони портретних фігур (за припущенням П. Белецького, підказана іконописцям гравюрами-панегіриками О. Тарасевича) [1, 91] – типовими є постаті реальних козацьких старшин, гетьмана (ікона «Покрова Богоматері» з с. Дашки, на якій зображено Богдана Хмельницького), архієреїв та ктиторів (замовників ікон) під покровом омофору в руках Богородиці (наприклад, Переяславська (1706–1708 рр.) та Сулинівська (1741 р.) ікони «Покров Богородиці»), замість колінопреклонених донаторів, яких Діва покриває плащем.

За часів формування стилю українського бароко, наприкінці XVI – першій половині XVII ст., нові естетичні смаки, у поєднанні з класичними традиціями іконопису відчутно відобразилися на трактуванні та зображенні образу Богородиці – внаслідок розвитку портретного жанру (на території Гетьманщини іконописці, отримуючи величезну підтримку з боку церкви, займалися водночас портретним живописом, що відчутно позначалося на стилі) посилюються реалістичні риси – за допомогою використання багатой палітри кольорів, гри відтінків та світло-тіні, посилюючи відчуття об'ємності, витримуючи анатомічні пропорції та надаючи лику «відкритості», іконописці створювали відчуття реальної присутності Божественної сили на землі.

Саме в цей час образ української Одигітрії, як головний іконографічний тип Богоматері, починає набувати яскравих національних ознак, змінюється й трактування. Першочергово спостерігаємо трансформації образу в іконі намісного ряду 5-ти ярусного Богородчанського іконостасу Воздвиженської церкви у скиті Манявському (1698–1705 рр.), замовлення якого ієромонаху Білостоцького монастиря, іконописцю Й. Кондзелевичу узгоджувалося з Києво-Печерською лаврою. Митцем, який поєднав характерні ознаки перехідного стилю (від ренесансу до бароко), в образі Богородиці уособлено велич людського страждання. До того ж автором введено до іконостасу нове для українського сакрального мистецтва зображення «Благовіст Богородиці про час її смерті» [8, 4].

Новаторство образу Богородиці засвідчують й роботи М. Петраховича-Мораховського, який очолював львівську малярну майстерню з 1631 р.: ікона «Богородиця з дітями» (Успенська церква, Львів, 1635 р.) в якій, на думку Михайла Олійника, зафіксовано етнопсихологічний портрет тогочасної українки [9, 36–37]; велика намісна ікона «Богородиця» в церкві Різдва Богородиці в Рогатині (1642 р.) та ікона «Богородиця» намісного ярусу іконостасу в церкві Святого Духа в Рогатині (1650 р.) – надзвичайно поетичний образ, близький до літературних та фольклорних уявлень про красу фізичну і духовну, майстер підкреслив м'якою кольоровою гамою; погляд та жест Богородиці уособлюють заклик до любові та милосердя [13, 40].

Помітні трансформації відбуваються з рисами обличчя Богородиці, яка стає втіленням народного ідеалу жіночої краси: «повновидні овали обличчя з пухкими устами, великими очима та густими чорними бровами» (ікона «Богоматір-Одигитрія», Михайлівська церква в Скориках, середина XVII ст.) [6, 297].

Еволюціонування стилю українського бароко, під впливом активізації національно-релігійних та культурно-мистецьких процесів, зумовило появу богородичних ікон, в яких образ набуває характерних регіональних відмінностей, більше того, формується новий іконографічний тип [4, 71]. Наприклад, на Слобожанщині у XVII ст. іконопис, більшість творів якого науковці відносять до козацьких, «черкаських» ікон, та особливо ікони з образом Богоматері, характеризувалися яскравою різноманітністю, вирізняючись специфічним геометричним або рослинним орнаментом золотого тла; інтегруванням у канонічні типи зображення місцевих рис (акафістні ікони з написом «Радуйся, Невісто ненавістная»); поширення набули також левкасні ікони Богоматері.

Поєднавши стародавні візантійські іконографічні канони, канони княжої доби, традиційні елементи західноєвропейського та українського народного мистецтва, а головне – стилістичні особливості іконопису пізнього бароко, митцями Слобідської України було створено унікальну за характером подання образу ікону Охтирської Богоматері – Діви, зі складеними в молитві руками, темним ликом, з довгим, розділеним на проділ волоссям та мигдалевидними карими очима [4, 72–73].

Відповідно до літопису, священник дерев'яної церкви Покрови Пресвятої Богородиці Василь Данилів побачив на території храму ікону, яка сяяла неземним світлом, кілька років тримав її вдома, а потім переніс у новозбудований Покровський храм [12, 265–266]. Фактологічного матеріалу, для встановлення авторства ікони й досі не віднайдено, проте існує припущення, що вона писалася в іконописній майстерні харківського майстра І. Саблукова, який працював в Охтирці над іконостасом Покровського собору. У 1751 р. Святейшим Синодом ікону Охтирської Богоматері визнано чудотворною, а її список робили провідні художники Лівобережжя, надаючи характерних власній творчій манері особливостей – наприклад, посилення українських рис обличчя (іконописці з Борисівського центру народних ремесел), академічна манера письма (майстри з іконописної майстерні Києво-Печерської лаври) та ін.

Іконописці XVIII ст., розширюючи канонічні межі, посилюють реалістичність образу та ускладнюють композицію. Популяризації набувають списки центральної храмової ікони Богоявленського собору Братського монастиря – чудотворної ікони Братської Богородиці, що належить до іконографічного типу Елеуса (Милування), надзвичайно ніжного та ліричного, основним мотивом якого, на думку дослідників, є пещення Сина Божого, що позиціонувалося як прояв його реальності, людської природи [14, 69]. За припущеннями науковців, її виготовили у 1690-х рр. на честь освячення собору, після відбудови за ініціативи І. Мазепи [3, 82]. Богородиця, вдягнута у червоний мафорій, притуляється правою щокою до Сина, якого тримає правою рукою, ліва тримає його праву руку. На думку Л. Міляєвої, характерним для стилю українського бароко ікони є тональність зображення, рослинний орнамент (акант) довкола образів у німбах, червоні уста (підкреслюють чуттєвість) та «фламандська життєвість образів». Дослідниця припускає, що її автором є представник київської малярської школи [7, 126–127], а Я. Затилук вважає, що свідченням цьому є й ікона Братської Богородиці з іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (1730–1740 рр.), а саме характерна авторська манера передачі пропорцій фігур та складки на одязі Сина [3, 88]. Найвідомішими іконами з зображенням Богородиці типу Елеуса початку XVIII ст. є «Богоматір» волинського іконописця Й. Кондзелевича (Білостоцький Хрестовоздвиженський монастир) та «Богородиця Братська» (Нікопольська Свято-Покровська церква).

За доби українського бароко на території українських земель образ Богородиці набуває домінуючого значення, що, як стверджує Д. Степовик, пояснювалося національною специфікою вірування та посилювалося відчуттям непевності, зумовленої суспільно-політичною ситуацією – створення поетичних композицій, що уособлювали для українців заступництво Богоматері

заохочувалися церковною владою, передусім стосовно сюжетного наповнення образу Покрови, який практично ілюстрував тогочасні реалії [11].

Особливого, символістичного значення образ Пріснодіви набуває в Україні на сучасному етапі – чуттєві, ліричні, поетичні, проникнуті Божественним світлом та насичені внутрішньою силою лики Богородиці, створені іконописцями XVII–XVIII ст. відроджують спеціалісти Науково-дослідного реставраційного центру України та провідні вітчизняні митці. Наприклад, художниками Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України у 2017 р. відновлено Богородчанський іконостас [8, 4]; відомим українським художником з майстерні Науково-дослідного реставраційного центру України В. Мокрієм – реставрація ікони М. Петраховича-Мораховського «Богородиця з дітям», презентація якої відбулася в 2018 р. у Львівському Національному музеї імені Андрія Шептицького; учнями професора майстерні живопису та храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури М. Стороженка та ін. У Свято-Троїцькій майстерні при Сумській єпархії створюються списки ікони для новозведених храмів Богородиці – ставши одним із найпоширеніших на території України в другій половині XVIII ст., образ Охтирської Богородиці привертає увагу багатьох вітчизняних іконописців XXI ст.

Наукова новизна. Досліджено еволюціонування образу Богоматері в творчості провідних іконописців доби українського бароко та сучасності; виявлено іконографічні, стилістичні та композиційні зміни Богородичних ікон у ретроспективі, а також визначено специфіку трансформації образу Богоматері відповідно до зміни етнопсихологічного портрету українки.

Висновки. Еволюціонування образу Богородиці в кращих традиціях українського барокового іконопису наразі відбувається не лише шляхом відродження сформованих митцями XVII–XVIII ст. естетичних принципів, а й подальших розробок, відповідно до специфіки сучасного світобачення та світосприйняття. Українські іконописці XXI ст. поєднують кращі традиції академічного живопису з унікальними художніми набутками доби козацького бароко, прагнучи перейти від стилізації та еkleктики на новий рівень осмислення образу Богоматері, його сучасному прочитанню, домінуючим в якому є посилення уособлення людської природи та національних рис.

Література

1. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград : Искусство, 1981. 255 с.
2. Вербицкий С. Иконография Богоматери – Оранта. Пробуждения. URL : <http://waking-up.org/religiivsvitu/ikonografiya-bogomateri-oranta-2/?lang=uk> (дата звернення 12.05.2019).
3. Затилук Я. Икона Киево-Братської богородиці з колекції Національного музею історії України XVIII ст.. : походження, атрибуція та історія. Науковий вісник Національного музею історії України. 2017. Вип. 2. С. 79–96.
4. Клименко В. А. Мафорій Слобожанщини. Актуальні питання історії та культури : Матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів та студентів. Суми : СумДУ, 2009. С. 70–76.
5. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери : В 2-х т. Санкт-Петербург : Типография Императорской академии наук, 1914. Т. 1. 385 с.
6. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ : Мистецтво, 1968. 462 с.
7. Міляева Л. С. Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII століття та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського. Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1994. Т. 227. С. 129–139.
8. Обухович Л. Богородчанський іконостас. Волинські Єпархіальні відомості. 2017. № 3 (148). С. 4.
9. Олійник М. Огляд історії українського іконопису. Мистецькі осередки. Львівська іконописна школа XVII ст. Слово. 2013. № 1 (53). С. 36–37.
10. Піщанська В.М. «Защитная тема» козацкого искусства. Вопросы духовной культуры. 2012. № 219. С. 154–157.
11. Степовик Д. Духовні та мистецькі виміри українських ікон. Київська православна богословська академія. URL : <https://www.kpba.edu.ua/statti/915-dukhovni-vymiry-ukrainkykh-ikon.html> (дата звернення 11.05.2019).
12. Филарет (Гумилевский Д. Г.). Историко-статистическое описание Харьковской епархии: В 3 т. / Редкол.: А.Ф.Парамонов и др. Харьков, 2006. Т.1. 332 с.
13. Церква Святого Духу в Рогатині / автор-упорядник В. І. Мельник. Київ : Мистецтво, 1991. 144 с.
14. Этингф О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. Москва : Прогресс-Традиция, 2000. 312 с.

References

1. Beletsky, P. (1981). Ukrainian portrait painting of the XVIII–XVIII centuries. Leningrad: Art [in Russian].
2. Verbitsky, S. Iconography of the Virgin - Oranta. Awakening. Available at : <http://waking-up.org/religiivsvitu/ikonografiya-bogomateri-oranta-2/?lang=en> [in Ukrainian].

3. Zatilyuk, Y. (2017). The Icon of the Kyiv-Bratsk Bogorodichi from the collection of the National Museum of the History of Ukraine of the XVIII century: origin, attribution, and history. Scientific Herald of the National Museum of History of Ukraine, Issue 2, pp. 79–96 [in Ukrainian].
4. Klimentenko, V. A. (2009). Mavory Slobozhanshchyna. Topical issues of history and culture: Materials of the scientific and theoretical conference of teachers, postgraduates and students. Sumy: Sumy State University, pp. 70–76 [in Ukrainian].
5. Kondakov, N. P. (1914). The iconography of the Mother of God: In 2 vol. St. Petersburg: Typography of the Imperial Academy of Sciences [in Russian].
6. Logvin, G. N. (1968). In Ukraine. Ancient art sights. Kyiv: Art [in Ukrainian].
7. Milayeva, L. S. (1994). Miraculous icons of the Virgin in Kyiv XVII century and the image of Lyubecka's Theotokos of the brush of Ivan Shchyrsky. Notes of the Shevchenko Scientific Society, pp. 129–139 [in Ukrainian].
8. Obuhovich, L. (2017). Bogorodchany iconostasis. Volyn Diocesan Information, no. 3 (148), p. 4 [in Ukrainian].
9. Oliynyk, M. (2013). Review of the history of Ukrainian icon painting. Arts centers. Lviv icon painting school of the XVII century. Word, no. 1 (53), pp. 36–37 [in Ukrainian].
10. Pishchanskaya, V. M. (2012). "Protective theme" of the Cossack art. Questions of spiritual culture, no. 219, pp. 154–157 [in Russian].
11. Stepovyk, D. V. Spiritual and artistic dimensions of Ukrainian icons. Kyiv Orthodox Theological Academy. Available at : <https://kpba.edu.ua/statti/915-dukhovni-vymiry-ukrainckykhi-ikon.html?start=3> [in Ukrainian].
12. Filaret (Gumilevsky D. G.) (2006). The historical and statistical description of the Kharkiv diocese. Kharkov [in Ukrainian].
13. Melnyk, V. I. (1991). Church of the Holy Spirit in Rohatyn. Kyiv : Art [in Ukrainian].
14. Etingof, O. E. (2000). The image of the Mother of God. Essays on the Byzantine iconography of the XI–XIII centuries. Moscow: Progress-Tradition [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.12.2018 р.

УДК 75.03 (44)“18”+821(4)“18”

Василишина Наталія Анатоліївна,
аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
ORCID 0000-0002-00003-9998
eurostudents2010@gmail.com

ДАНТЕАНА У ФРАНЦУЗЬКОМУ ЖИВОПИСІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ

Мета роботи. Розглянути питання впливу творчості Данте на розвиток французького живопису першої третини XIX століття. **Методологія** дослідження. Метод формального аналізу дозволяє зрозуміти особливості творчості художників-романтиків, а використання загальнонаукових методів типологізації та класифікації дозволяє розглянути романтизм як феномен західноєвропейської культури. **Наукова новизна** полягає у виявленні художньо-естетичних особливостей живопису французького романтизму, що виникли під впливом літератури. Простежено зв'язок традицій європейської літератури з пошуком нових тем у живописі та особливостями відтворення їх у творчості французьких художників-романтиків. **Висновки.** У статті були розглянуті особливості розвитку французького романтизму на прикладі творчості французьких художників-романтиків, зокрема Е. Делакруа. У контексті означеної теми досліджена єдність ідей романтизму, які пов'язують образотворче мистецтво і літературу, що дозволяє говорити про унікальність романтичної епохи.

Ключові слова: французький романтизм, література, живопис, композиція, колорит, Данте, Е. Делакруа, Ж.-О.-Д. Енгр, А. Шеффер.

Василишина Наталья Анатольевна, аспирантка кафедры теории и истории искусства Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры

Дантеана во французской живописи эпохи романтизма

Цель работы. Рассмотреть вопрос влияния творчества Данте на развитие французской живописи первой трети XIX века. **Методология** исследования. Метод формального анализа позволяет понять особенности творчества художников-романтиков, а использование общенаучных методов типологизации и классификации позволяет рассмотреть романтизм как феномен западноевропейской культуры. **Научная новизна** заключается в выявлении художественно-эстетических особенностей живописи французского