

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 130.2 "19/20"

Цитування:

Герчанівська П. Е. Культурна ідентичність як ресурс суспільного розвитку. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 3–9.

Gerchanivska P. (2021). Cultural identity as a resource for social development. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 3–9 [in Ukrainian].

Герчанівська Поліна Евальдівна,

*доктор культурології, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3647-6265>
nikipoilly77@hotmail.com

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК РЕСУРС СУСПІЛЬНОГО РОЗВИТКУ

Метою роботи є концептуалізація феномену культурної ідентичності як ресурсу суспільного розвитку. **Методологія** дослідження ґрунтується на діалектичному взаємозв'язку таких методів: *герменевтичного* – для розкриття сутності феноменів «культурний код» та «культурна ідентичність»; *структурно-системного* – задля осмислення культурної ідентичності як складної системи у її структурній кореляції; *історико-компаративного* – у визначенні алгоритму трансформації феномену. **Наукова новизна** полягає в аналізі культурної ідентичності (індивідуальної та групової) у хронотопі крізь призму культурного коду та виявленні інваріантної основи, що забезпечує цілісність її структури при зовнішніх та внутрішніх змінах. **Висновки.** Розкрита сутність і структура культурного коду як модератора культурної ідентифікації. У ракурсі концепту *Я-інший* здійснена інтерпретація культурної ідентичності як ресурсу суспільного розвитку. Проаналізовані змістові трансформації культурної ідентичності в умовах входження однієї культури в аксіосферу *Іншої*. Виявлені основні типи і моделі культурної ідентичності, що характеризують контури соціокультурного середовища початку ХХІ ст.

Ключові слова: культурний код, культурна ідентичність, акультурація, трансформація культурної ідентичності.

Gerchanivska Polina, Sc. D. of Culturology, Professor, National Academy Culture and Arts Management
Cultural identity as a resource for social development

The purpose of the article is to conceptualize the phenomenon of cultural identity as a resource for social development. **The methodology** is based on the dialectical interrelationship of the following methods: *hermeneutic method* – for reveal the essence of the phenomena «cultural code» and «cultural identity»; *systematic-structural approach* – for comprehending cultural identity as a complex system in its structural correlation; *historical-comparative* – to determine the transformation algorithm of the phenomenon. **The scientific novelty** consists in the analysis of cultural identity (individual and group) in the chronotope through the prism of the cultural code and the identification of an invariant basis that ensures the integrity of its structure during external and internal changes. **Conclusions.** The essence and structure of the cultural code as a moderator of cultural identity are revealed. The interpretation of cultural identity as a resource of social development from the perspective of the *I-Another* concept was carried out. The semantic transformations of cultural identity in the context of the entry of one culture into the axiosphere of the *Another* were analyzed.

Key words: cultural code, cultural identity, acculturation, a transformation of cultural identity.

*Ідентичність – це відповідь на питання
про те, хто ми такі [2].*
(Г. Люббе)

Кожна культура затверджує іманентні цінності, що визначають константи у людській поведінці, кожна епоха висуває свою парадигму, що дозволяє спільності створити власну модель культурної ідентичності у певному історичному зрізі. Суперництво ідентичностей, відторгнення «чужої» культури

часто призводять до міжкультурних конфліктів. На думку С. Гантігтона, «у цьому новому світі найбільш масштабні, важливі й небезпечні конфлікти відбудуться не між соціальними класами, бідними та багатими, а між народами різної культурної ідентифікації» [11, 25]. Тому розробка проблем, пов'язаних з розкриттям сутності культурної ідентичності як соціокультурного феномену, принципів її моделювання та алгоритму трансформації в

контексті сучасних парадигм викликає у науковому світі особливий інтерес.

Отже, метою роботи є концептуалізація культурної ідентичності як ресурсу суспільного розвитку. Розглянемо то ядро, що складає основу цього феномену – культурні коди.

Культурні коди. За своєю суттю, культурний код – це інформація про культуру конкретної спільноти у певний історичний період, що закодована у знаково-символічній формі. Код обумовлений історико-культурними, соціально-історичними, етнопсихологічними та геополітичними процесами, що відбуваються в тому чи іншому суспільстві. Він рефлексує цілий спектр системних характеристик культури (менталітет, світобачення, ціннісні установки, універсальні уявлення про світ), властивих спільноті та напрямку її еволюції. Це складний конструкт, в якому інваріантний комплекс культурних елементів переплітається з варіативними складовими. Інваріантний компонент центрується навколо ключових культурних парадигм, котрі відбивають найдавніші архетипові уявлення людини; варіативний – детермінований культурною парадигмою, яка домінує в соціокультурному полі у конкретний історичний період.

У контексті семіотичної концепції Ю. Лотмана код здатний «зберегти у згорнутому вигляді виключно великі й значні тексти» [8, 148]. Він являє собою стійку сукупність кодових одиниць та зв'язків між ними, що забезпечує цілісність та стабільність його основних властивостей при зовнішніх та внутрішніх змінах. Однією з ключових з них є *релігія*, яка протягом історії мотивувала і об'єднувала людей. Інша опорна одиниця – *мова*, що є гарантом існування та збереження культурної специфіки спільноти людей, своєрідність якої вона моделює. Мова сприяє репрезентації ціннісних орієнтирів спільноти, особливостей її світогляду. Кожна з одиниць утворює власне семантичне поле. Розглядаючи, зокрема, обряд як текст, можна виокремити в ньому три складові – вербальну (словесну), реальну (предметну) та акціональну (дієву).

Ніяка парадигма не може існувати вічно. У межах цієї тези розглянемо культурний код як динамічну систему, що змінює свій стан у часі – дискретно або безперервно. Це дозволить систематизувати й узагальнити уявлення про цілу низку явищ, котрі відбуваються у культурі, а також зрозуміти причинні зв'язки між ними. Код формується у межах певної культури й історично зумовленого типу мислення людей,

важливу роль у цьому процесі грає рівень стійкості культурних кодів. *Стійкі культурні коди* здатні повертатися до вихідного стану після припинення впливу, що вивів їх із рівноважного стану. Щодо *нестійких кодів*, то навіть незначна зміна параметрів структури або характеру зв'язків між її елементами призводить до *нерівноважного стану* системи у цілому.

Значущим моментом є диференціація кодів на ті, що *регулюються* внутрішніми/зовнішніми силами, й ті, що *самоорганізуються*. Внутрішня регуляція зазвичай пов'язана з вирішенням таких завдань, як: підтримка певного рівня консолідованості соціуму; забезпечення колективних форм життєдіяльності людей для задоволення їхніх індивідуальних та групових інтересів і потреб; зняття протиріч та напруги, що виникають при спільній життєдіяльності людей і посилюються в процесі розвитку системи.

Процес внутрішнього регулювання коду здійснюється на основі прагматичних цілей із урахуванням накопиченого соціального досвіду спільноти (закріпленого у ціннісних орієнтаціях, звичаях, законах, нормах, правилах, ідеології, віруваннях, традиціях тощо). Форми й механізми регуляції відбивають специфіку досягнутого соціумом рівня соціокультурного розвитку. Наприклад, у традиційному суспільстві домінують конвенційні регулятори у вигляді комплексу звичаїв і традицій, у той час, як у сучасному суспільстві переважає інституціональна форма.

Не маловажливу роль у цьому процесі належить зовнішнім силам, що впливають на формування культурного коду. Виходячи з парадигми, що ґрунтується на уявленні про неоднаковий ступінь зв'язку культур із зовнішнім середовищем, диференціюємо їх на *ізолювані*, *закриті* та *відкриті*. *Ізолювана* від зовнішніх впливів культурна система, як правило, позбавлена стимулу до подальшого розвитку, що характерно, зокрема, для аборигенних народів, які продовжують жити за законами пращурів, поза сучасних цивілізаційних процесів. Відмінною рисою *закритої культури* є: жорсткі фіксовані границі та відносна незалежність від навколишнього соціокультурного поля. Прикладом тому є японська культура XVI–середини XIX ст., коли Японія дотримувалась яскраво вираженого курсу відторгнення чужорідного впливу. *Відкрита система*, навпаки, орієнтована на діалог з навколишнім середовищем й міжкультурну взаємодію. Ці особливості

відбиваються на характері культурного коду.

Особливий інтерес представляє модель відкритої системи, що *самоорганізується*. У ракурсі синергетичної концепції відкритість системи є необхідною, але недостатньою умовою для її розвитку: не будь-яка відкрита система самоорганізується. Для цього необхідна наявність бінарного протистояння «порядок–хаос» як механізму перебудови старої та формування нової соціокультурної системи. Отже, поєднання стабільності та варіативності є засобом та одночасно умовою існування культурної системи, що самоорганізується. У подальшому аналізі приймемо за основу парадигму: сутність будь-якої культурної системи розкривається через її культурний код; культурний код є модератором культурної ідентичності (індивідуальної, групової). Це дозволяє по-новому осмислити сутність процесу культурної ідентифікації.

Культурна ідентичність. Культурна ідентичність виявляється в єдності культурного світу людини/соціальної групи з певною культурною системою та культурною традицією. Процес культурної ідентифікації завжди відбувається в межах опозиції *Я–Інший*. Як зазначає М. Бубер, «я стаю собою лише через моє ставлення до Ти» [5, 6].

На *індивідуальному рівні* проблема ідентифікації тісно пов'язана з процесом соціалізації, суть якого полягає в усвідомленому сприйнятті індивідом відповідних норм і зразків культури, поведінки, ціннісних орієнтацій і мови, в розумінні свого *Я* з позицій тих культурних характеристик, що прийняті у цьому суспільстві. У такому випадку під *Іншим* розуміються: по-перше, носії культурного коду, з якими індивід себе ототожнює, з життєво-змістовими орієнтирами яких він пов'язує цілі своєї активності та визначає себе у соціально-груповому просторі (дихотомія *Я–Свої*); по-друге, носії *Чужого* культурного коду (дихотомія *Я–Чужі*).

Відповідно до теорії В. Джемса і Ч. Кулі [6, 136], соціалізація (а разом з нею й ідентифікація) індивіда здійснюється через спілкування з носіями культурних кодів, до яких він відкритий і внутрішнє орієнтований на діалог. Розвиваючи ідеї Дж. Міда про подвійну природу *Я* (*I–Self, I–Me*) [3], Т. Парсонс визначає цей процес як двобічний: з одного боку, це – інтеграція індивіда у суспільство з певним культурним кодом, з іншого боку – його диференціація, що детермінована прагненням визначити своє *Я* як індивідуальну реальність [9].

Спочатку процес самоідентифікації здійснюється в межах бінарності *Я–Інший* через

розуніверсалізацію узагальненого у культурних формах досвіду спільноти в індивідуально-життєву форму. Індивід одержує інформацію, знання, уявлення, досвід, ідеї соціокультурної спільноти, успадковує й переймає засоби діяльності та норми поведінки. Шляхом порівняння себе з іншими носіями культурного коду, він проектує їхні якості на себе. Разом з культурним кодом спільноти він засвоює також її відношення до *Чужого* – носія іншого культурного коду (дихотомія *Ми–Чужі*). Потім його дії переносяться у систему координат *Я–Я*: ототожнюючи себе з *Іншим* (*Своїм*), він намагається визначити своє *Я* в контексті культурного коду суспільства. Цей процес відбувається на тлі емоційно-ціннісного ставлення до себе.

Виникає питання: чи є відмінність у процесі ідентифікації людини у суспільстві з інституційною формою соціокультурної регуляції (нетрадиційному суспільстві) та у спільноті, в якій домінують конвенційні соціокультурні регулятори (традиційне суспільство)? Безумовно, є. Перш за все, слід звернути увагу на нетотожність їхніх систем знань, які є вихідною духовною передумовою формування самосвідомості особистості. Неоднакові також механізми впливу на особистість в процесі її формування. Наприклад, інтеграція індивіда у *нетрадиційне суспільство* організується й регулюється соціальними інститутами (державними, приватними) цілеспрямовано, відповідно до ціннісних норм, прийнятих у цьому соціумі. Соціокультурна регуляція охоплює усі сфери життя нетрадиційного суспільства (економічну, політичну, правову, релігійну, художню тощо).

У *традиційному же суспільстві*, з його колективною свідомістю, синкретичним характером культури, регулятором життя є, здебільшого, культурні традиції, що історично склались у сфері його соціокультурного буття. Саме шляхом засвоєння соціокультурної спадщини, що передається безпосередньо від покоління до покоління (від батьків до дітей, від майстра до учня тощо), здійснюється інтеграція індивіда у спільноту.

Неоднаковий також ступінь диференціації особистості у цих суспільствах. Наприклад, у нетрадиційній спільноті, в якій цінуються новачі та ініціатива, на перший план висувається формування неординарного *Я*, людина прагне до індивідуального самовираження, тобто акцент робиться на диференціацію індивіда. У традиційному же

суспільстві, в котрому суб'єктивне індивідуальне підпорядковується колективному, навпаки, диференціація індивіда менш вагома.

Вектор розвитку будь-якого соціуму визначає *групова культурна ідентичність*, під якою у ракурсі проблематики розуміємо ідентичність носіїв одного і того ж культурного коду. Її референтними групами є: *соціальна група, конфесія, етнос, нація, держава, цивілізація*. Розглядаючи культурну ідентичність крізь призму культурного коду, можна виокремити такі ключові культурні одиниці, що визначають її своєрідність, як: *історична пам'ять, релігія, мова, цінності, звичаї та традиції*. Під культурною пам'яттю будемо розуміти різновид колективної пам'яті, орієнтований на збереження, підтримку, закріплення і відтворення навичок індивідуальної та групової поведінки та комунікації у межах різних типів культурної ідентичності.

Групова ідентичність заснована на диференціації носіїв культур на *Своїх і Чужих*. Тільки через усвідомлення *Чужого* відбувається формування уявлень про *Своїх*. Функція цього феномену, за Т. Парсонсом, полягає: в консолідації всіх її членів; адаптації до навколишнього середовища; загальній цілеспрямованості; збереженні стабільності соціокультурної системи [9]. Культурна ідентичність відіграє важливу роль у формуванні мотивації людей, в об'єднанні їх зусиль для вирішення суспільно важливих завдань, у стабільному розвитку суспільства. Її основу складають традиції, що надають ідентифікаційним характеристикам певну стійкість.

У ракурсі сучасного розвитку модель культурної ідентичності змінює свою конфігурацію. Поширення сучасної практики «подвійного» (і навіть «потрійного») громадянства легітимізує різновекторність культурної ідентичності, а масова міграція як елемент реальності ХХІ ст. породила феномен співіснування у межах одного соціуму культур з різними, часто полярними кодами. Ці фактори ведуть до ослаблення культурних зв'язків у суспільстві, кризи культурної ідентичності та переорієнтації її вектора розвитку.

Сьогодні простежуються дві основні

моделі розвитку культурної ідентичності – західна (країни Західної Європи, США) і не-західна. В основі *західної моделі* лежать такі характеристики, як: індивідуалізм, раціональність, приватна власність, правова свідомість, ідея нації та уявлення про універсальний характер інститутів ліберальної демократії та вільний ринок. *Не-західна модель*, навпаки, базується на приматі групових принципів і колективізмі, домінуванні кланових та особистих неформальних взаємин, релігійних традицій, що формують своєрідну картину світу. Ця модель орієнтована на сприйняття західних інституційних, культурних та ідентифікаційних зразків та адаптування їх до умов традиційної соціальної практики, що за своєю суттю рівнозначно впровадженню в іманентну культурну ідентичність чужорідних елементів, запозичених із західної практики [10, 45]. У межах цієї парадигми процес має односпрямований характер: західні цінності інтегруються в не-західну ментальність, не торкаючись її ціннісної основи.

Разом з цим, у ХХІ ст. у країнах Східної та Південно-Східної Азії набирає силу модель розвитку з ефективним використанням ресурсів власної ідентичності як антитеза вестернізації. Адаптуючи інокультурні практики, вона разом з тим не перекреслює власну культурну ідентичність. У результаті виникає унікальний гібрид цінностей, заснований на поєднанні традиціоналізму і модернізму, як наприклад в Японії.

Трансформація культурної ідентичності. Культурна ідентичність – динамічна система, вона визначається певною гнучкістю, рухливістю і мінливістю. Її трансформація, як правило, обумовлена зміною соціокультурної парадигми спільноти. І не обов'язково це детерміновано еволюційними процесами у культурі. Чинником деформації може стати проникнення у культурне поле інноваційних елементів з іншими культурними кодами (дифузія). У контексті цієї парадигми розглянемо механізми міжкультурної взаємодії та її пріоритетні вектори початку ХХІ ст.

Взаємодія культур як теоретична проблема стала предметом дослідження, починаючи з кінця ХІХ ст. і найбільшого розвитку отримала у працях дифузіоністів

(Ф. Гребнера, Ф. Ратцеля, У. Ріверса, Л. Фробеніуса, Г. Чайлда тощо). На відміну від еволюціоністів, які розглядають кожне культурне явище як ланку в ланцюгу еволюції, дифузійністи виходять з уявлення про просторове розповсюдження культури або її елементів з якого-небудь центра (чи центрів) унаслідок культурної взаємодії. У культурології поняття «взаємодія культур» тлумачиться як особливий вид безпосередніх відносин і зв'язків, котрі складаються між двома (або більше) культурами, а також тих впливів, взаємних змін, що виникають в процесі цих відносин [7, 120].

Культурна взаємодія – невід'ємна складова історичного процесу розвитку культурної ідентичності. Її базовим механізмом є соціокультурна комунікація, що забезпечує формування зв'язків, регулювання культурної сфери людства, трансляцію соціокультурного досвіду. Внаслідок дифузійних процесів у суспільстві вироблюються нові духовні орієнтири, створюються інноваційні форми культурної активності людей, відбуваються зміни у мові, звичаях, художній та релігійній практиці контактуючих суспільств. Цей процес отримав назву – *аккультурація*. За Р. Редфілдом, Р. Лінтоном і М. Херсковіцем, «аккультурація охоплює собою ті явища, які виникають внаслідок входження груп індивідів із різними культурами у безперервний контакт, що спричиняє подальші зміни у первісних культурних патернах однієї з груп або в обох» [4, 348].

У межах дослідження під контактом будемо розуміти не короточасний взаємозв'язок, а тривалу, динамічну взаємодію між культурами. Результати міжкультурних контактів залежать від об'єктивних та суб'єктивних передумов у суспільній дійсності й часто мають випадковий характер. Різними є як форми взаємодії (однобічна або двобічна), так і принципи, що лежать в її основі. Реакція та дії сторін визначаються, перш за все, цілепокладанням кожного соціуму, а результат процесу залежить не лише від цільового акту, а також від засобу діяльності взаємодіючих суб'єктів. Контакт, наприклад, може бути примусовим, коли домінує прагнення до односторонньої вигоди (в результаті колоніального або воєнного завоювання), або мирним, спрямованим на рівноправне співробітництво. У зв'язку з цим виокремлюють три типи культурної взаємодії: *реакцію*,

адаптацію та сприйняття [1, 351–352].

Під *реакцією* розуміється повне відторгнення соціокультурною системою елементів іншої культури. Це, як правило, має місце, коли домінуюча у воєнному, політичному або економічному сенсі система проводить політику насильницького підпорядкування іншої культури, а остання наполегливо намагається зберегти іманентні традиційні патерни. На противагу реакції, для таких форм взаємодії, як адаптація та сприйняття, властиве придбання реципієнтом певних форм іншої культури. Ці типи відрізняються лише результатом контакту, ступенем прийняття культури донора.

У процесі *адаптації* під впливом донорської культури відбувається лише часткова заміна патернів реципієнта, в результаті складається так звана «змішана культура». При *сприйнятті* же більша її частина поступається місцем донорським патернам, що іноді закінчується культурною асиміляцією і формуванням культурних новоутворень. Як показує історичний досвід, далеко не всі народи, сприймаючи елементи «чужої» культури, втрачали свою ідентичність. Зокрема, запозичення Китаєм буддизму з Індії не призвело до «індіанізації» Китаю. Китайська ідентичність залишилася китайською: китайці лише адаптували буддизм під власні цілі та завдання.

Отже, питання у тому, в якій мірі реципієнт здійснює запозичення елементів з іншої культури, забезпечуючи виживання базових цінностей та своєї ідентичності. Ступінь відкритості соціуму для сприйняття та засвоєння «чужої» культури готується внутрішнім розвитком його соціокультурної системи, що вбирає у себе або відштовхує зовнішні впливи залежно від того, збігаються вони з іманентними тенденціями її розвитку чи ні. Аккультурацію слід розглядати як двосторонній процес: трансформаціям частіше піддаються ідентичності як донора, так і реципієнта. Зокрема, мусульманська культура в процесі розширення свого ареалу не тільки трансформувала ідентичність підкорених народів, а й сама видозмінювалась, сприймаючи елементи їхніх культурних кодів.

Більшу частину існування людства культурні спільності контактували одна з одною лише епізодично або не мали контактів зовсім. Самоізоляція культур, звуження їх інтерактивного простору сприяли збереженню ідентичності. У сучасному світі, як результат подолання ізоляції, кордони між культурами набувають певної прозорості. Масовий доступ

до технологій інформаційного суспільства детермінував поширення гібридних ідентичностей: в культурних системах виникає кілька векторів, що відбивають як загальні, так і особливі тенденції їх культурного розвитку, що породжує багатовекторність культурної ідентифікації. Ця гетерогенність пов'язана з внутрішньою неоднорідністю соціуму й обумовлена специфічними етнічними, соціальними, конфесійними та іншими факторами.

На зламі XX–XXI ст. світовий порядок кардинально змінюється. Країни з тотожними культурними кодами (із загальною концептуальною основою, але чітко вираженою варіативною складовою) прагнуть до співпраці й групуються навколо провідних держав своєї цивілізації, що породило феномен дихотомії Схід–Захід. Однополярний шлях культурного розвитку, так популярний за часів колоніалізму, поступово втрачає привабливість, йому на зміну приходить полікультурна парадигма. Виникає питання, чи може політика мультикультуралізму привести до уніфікації культурної ідентичності?

Як зазначає С. Гантінгтон: «Концепція універсальної цивілізації є характерним продуктом західної цивілізації. У дев'ятнадцятому столітті ідея «тягаря білої людини» допомогла виправдати поширення західного політичного і економічного панування над не-західними суспільствами. Наприкінці двадцятого століття ця концепція допомагає виправдовувати західне культурне панування над іншими суспільствами і необхідність для цих суспільств копіювати західні традиції та інститути» [11, 91].

У не-західному світі універсалізм асоціюється з вестернізацією, диктатом Заходу, що породжує активне відторгнення західної культури і звернення до власних культурних коренів. У цьому ракурсі «ісламське відродження» – це скоріше спроба знайти рішення сучасних проблем не в західних ідеологіях, а в ісламі як провіднику в житті. Такий розвиток подій загрожує конфліктами між основними ідентифікаційними моделями, що, за С. Гантінгтоном, корелює з перспективою «зіткнення цивілізацій». У європейських країнах це протистояння проявляється у наростанні суперечностей між інокультурними громадами та більшістю

європейського населення, що актуалізує проблему появи нових моделей ідентичності.

Доктрина універсальної культурної ідентичності не знайшла підтримки також у західному світі: все більше виявляє себе ідея локалізації культур, в основі якої лежить парадигма щодо збереження культурної самобутності й цілісності культурної ідентичності. Зростає інтерес людей до іманентної історії, мови, традицій, релігії, мистецтва, філософії, нормам спілкування, звичаїв. У цьому контексті особливу актуальність набуває проблема пошуку оптимальних стратегій, спрямованих на позитивний діалог культурних ідентичностей. Її вирішення, очевидно, слід шукати у природі феномену інтернаціоналізації суспільного життя. Основним його принципом є баланс *розвитку та зближення культур*. Домінування компонента зближення над розвитком провокує розмивання усталених культурних кордонів. Тому розв'язання проблеми збереження культурної ідентичності можна досягнути шляхом регулювання процесу міжкультурних відносин на основі діалогу та толерантного ставлення до культури *Іншого*.

Є ще один аспект, що проливає світло на поставлене питання. При формуванні цілісної конфігурації культурної ідентичності базову роль виконує культурна пам'ять, яка, за К. Юнгом, обумовлена колективним несвідомим. Саме культурна пам'ять, що має (часто на рівні несвідомості) глибинний зв'язок з культурними традиціями спільноти, надає стійкість культурній ідентичності та постійність її відтворювання. Тому у XXI ст., найімовірніше, буде спостерігатися часткова трансформація існуючих нині ідентичностей і паралельне співіснування різних її моделей.

Література

1. Beals R. Acculturation. *Anthropology Today*. Chicago: University of Chicago Press, 1953. P. 621–641.
2. Lübke H. *Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie*. Basel: Schwarbe Verlag Basel, 2012. 368 s.
3. Mead G.H. *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Edited by Charles W. Morris. Chicago, London: University of Chicago Press, 2015. 436 p.

4. Redfield R., Linton R., Herskovits M. J. Memorandum for the Study of Acculturation. *American Anthropologist*. 1936. Vol. 38. No. 1. P. 149–152.

5. Бубер М. Я и Ты. Москва: Высшая школа, 1993. 174 с.

6. Кули Ч. Человеческая природа и социальный порядок / пер. с англ. Москва: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. 320 с.

7. Культурология. XX век. Энциклопедия: Т. 1: А–Л. / гл. ред., сост. С.Я. Левит. Санкт-Петербург: Университетская книга; ООО Алетея, 1998. 447 с.

8. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: «Языки русской культуры», 1996. 464 с.

9. Парсонс Т. О структуре социального действия / пер. с англ. И. Бакштейн и др. Общ. ред. С. А. Белановский. 2-е изд. Москва: Академический Проект, 2002. 878 с.

10. Семенов И. С., Лапкин В. В., Пантин В. И. Идентичность в системе координат мирового развития. Полис. Политические исследования. 2010. № 3. С. 40–59.

11. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / пер. с англ. Т. Велимеева, Ю. Новикова. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2003. 603 с.

References

1. Beals, R. (1953). Acculturation. *Anthropology*

Today. Chicago: University of Chicago Press. 621–641 [in English].

2. Lübke, H. (2012). Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel: Schwarbe Verlag Basel [auf Deutsch].

3. Mead, G.H. (2015). Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist. Chicago, London: University of Chicago Press [in English].

4. Redfield, R. (1936). Memorandum for the Study of Acculturation. *American Anthropologist*. Vol. 38. No. 1. 149–152 [in English].

5. Buber, M. (1993) Me and You. Moscow: Higher school [in Russian].

6. Cooley, Ch. (2002). Human nature and social order Moscow: Idea-Press, House of Intellectual Books [in Russian].

7. Culturology. XX century (1998). Encyclopedia: Vol. 1: A – L. St. Petersburg: University book; LLC Aleteya [in Russian].

8. Lotman, Yu. M. (1996). Inside thinking worlds. Man–text–semiosphere–history. Moscow: Languages of Russian culture [in Russian].

9. Parsons, T. (2002). On the structure of social action. Moscow: Academic Project, [in Russian].

10. Semenenko, I.S. (2010). Identity in the coordinate system of world development. Police. Political Studies. No. 3. 40–59 [in Russian].

11. Huntington, S. (2003). Clash of Civilizations. Moscow: ООО AST Publishing House [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.06.2021

Отримано після доопрацювання 02.07.2021

Прийнято до друку 12.07.2021

Цитування:

Костира І. О., Шевченко М. І., Янченко Н. М. Місце культурної політики у суспільно-політичних процесах європейського союзу. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 10–14.

Kostyrya I., Shevchenko M., Yanchenko N. (2021). The place of cultural policy in the social and political processes of the European Union. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 10–14 [in Ukrainian].

Костира Інна Олександрівна,
доктор політичних наук, професор, завідувач кафедри міжнародних відносин Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2654-8472>

Шевченко Марина Іванівна,
кандидат культурології, доцент Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0960-513X>

Янченко Наталія Миколаївна,
асистент кафедри міжнародних відносин Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6729-2421>

МІСЦЕ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ У СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ПРОЦЕСАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ

Мета роботи полягає у дослідженні специфіки, місця та ролі культурної політики як на рівні Європейського союзу, так і його країн-членів. **Методологія дослідження** ґрунтуються на комплексному використанні загальнонаукових та спеціально-прикладних методів, а саме: аналіз та синтез, історико-культурологічний аналіз, аналогія та порівняння. **Наукова новизна** полягає у проведенні аналізу правових основ, що визначають спрямованість та механізм реалізації культурної політики в межах ЄС. Вивчено досвід окремих європейських країн щодо здійснення ними культурної політики, з'ясовано їх сильні та слабкі сторони. **Висновки.** На основі проведеного аналізу визначено передумови, які сприятимуть зміцненню стратегічної ролі культурної політики в економічному, політичному та суспільному розвитку України. В Україні існують всі необхідні умови для розвитку культурної сфери, реалізації ефективної культурної політики, але разом з тим відсутність розуміння значення та ролі, яку культура може відіграти в зростанні доброти громадян, чи також врегулювання політичних конфліктів, гальмує ці процеси.

Ключові слова: культурна політика, суспільно-політичні процеси, євроінтеграція, право, інституції, мультикультуралізм, субсидіарність.

Kostyrya Inna, Doctor of Political Sciences, Professor, Head of the Department of International Relations, Kyiv National University of Culture and Arts; **Shevchenko Marina**, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts; **Yanchenko Natalia**, Assistant of the Department of International Relations, Kyiv National University of Culture and Arts

The place of cultural policy in the social and political processes of the European Union

The purpose of the article is to study the specifics, place, and role of cultural policy both at the level of the European Union and its member states. **The research methodology** is based on the integrated use of general scientific and special-applied methods, namely: analysis and synthesis, historical and cultural analysis, analogy, and comparison. **The scientific novelty** lies in the analysis of the legal framework that determines the direction and mechanism of cultural policy implementation within the EU. The article studies some European countries' experience in the implementation of their cultural policy, clarifies their strengths and weaknesses. **Conclusions.** On the basis of the conducted analysis, there are defined preconditions that will promote strengthening of the cultural policy's strategic role in the economic, political, and social development of Ukraine. Ukraine has all the necessary conditions for the development of the cultural sphere and the implementation of effective cultural policy, but at the same time the lack of understanding of the importance and role that culture can play in increasing the kindness of citizens, or resolving political conflicts, slows down these processes.

Key words: cultural policy, social and political processes, European integration, law, institutions, multiculturalism, subsidiarity.

Актуальність теми наукового дослідження. Історія створення Європейського союзу, його витоки починалися зовсім не з об'єднання навколо певних культурних цінностей чи спільної культурної спадщини.

Натомість вже процес його подальшого розширення та утвердження як суб'єкта міжнародних відносин, впливового актора на міжнародній арені нерозривно пов'язаний саме з культурною складовою. Незважаючи на те,

що дійсно європейську спільноту заселяють представники різноманітних націй зі своїми відмінними та особливими культурними, релігійними, мовними ознаками, все-таки офіційне гасло Європейського союзу «Єдність в різноманітності» засвідчує наскільки ось ця розмаїтість відіграє роль фактору внутрішньої інтеграції та сприяє гармонійному співжиттю більш ніж 500 мільйонів жителів.

Досягнення такого завдання неабияк пов'язано з належними підходами, обраними для здійснення культурної політики. В країнах Європейського союзу культурна політика розглядається як необхідний чинник, наприклад, який сприяє розвитку і економічній, і соціальній, і політичній сфері. Культура не відноситься до другорядних сфер, а становить пріоритет в урядових програмах. Натомість в Україні, як фінансування, так і значущість культурної політики радше не відносяться до пріоритетних на державному рівні. Відповідно це формує актуальну і нагальну проблему, вирішення якої потребує не тільки політичної волі, але й стратегічного бачення напрямів розвитку культурної політики, розроблення яких лежить також і в науковій площині. Більше того, прагнення України інтегруватися з європейською спільнотою визначають передусім необхідність формування уявлення про функціонування та здійснення культурної політики як на рівні структур Європейського союзу, так і самих країн-членів. Такі передумови обумовлюють мету цього наукового дослідження, яка полягає у тому, щоб з'ясувати правову та інституційну базу реалізації культурної політики в Європейському союзі, але й також її стратегічні напрями розвитку.

Ступінь вивчення наукової проблеми. Культурна політика як на рівні структур Європейського союзу, так і на рівні його країн-членів є об'єктом дослідження багатьох українських вчених. Зважаючи на те, що об'єкт дослідження є досить масштабним, науковці у своїх працях торкаються окремих проблем чи аспектів названої тематики. Так, Т. Ковальчук вивчає роль культури та значення культурної політики для процесів європейської інтеграції; С. Пахлова звертає увагу на особливості публічного управління культурною політикою у різних європейських країнах; З. Мазурик звертається більше до німецького досвіду у сфері культурної політики; В. Мельник порушує проблематику впливу різних чинників глобалізації на процес формування культурної політики. У сусідній з нами Польщі, наприклад, проблематика культурної політики в Європейському союзі висвітлена значно ширше, а такі науковці як А. Вонсовська-Павлик, Г. Вавровська, А. Весоловська,

К. Ковальський, Б. Герат-Беронь вивчають її окремі аспекти на прикладі різних європейських країн, так і окремих географічних регіонів Європи.

Виклад основного матеріалу. Унікальність Європейського союзу полягає в тому, що кожна країна-член делегувала на понад національний рівень частину свого суверенітету, аби ефективно та спільно реалізувати завдання, які передували створенню цієї спільноти. З другої сторони, кожна країна-член зберегла за собою широкі та необмежені компетенції щодо ведення внутрішньої політики. Відповідно ці дві передумови окреслюють і стан справ, а також реалізацію культурної політики як в рамках всього Європейського союзу, так і в окремих країнах.

Перш ніж перейдемо до розгляду конкретних ситуацій, видається за доцільне в'ясувати значення важливості культури, культурної політики для європейської спільноти, але й також для європейської інтеграції. На нашу думку, досить вдалим поясненням охопив її роль З. Мазурик. Розділимо його міркування на кілька ключових тез: 1) «культура з її творчим потенціалом має політичний пріоритет», 2) «підтримується як політичним, так і економічним сектором суспільства», 3) «все це відображається в культурній політиці як скоординованому комплексі правових, політичних й економічних чинників», 4) «культурна політика охоплює всі сфери суспільного життя, а не тільки "галузь" культури, і знаходить своє відображення від Основного Закону держави до перспективних планів розвитку кожного населеного пункту» [1]. Такі тези з точністю розкривають значення культурної політики для країн Європейського союзу. Дійсно, дозволимо погодитися з вищими міркуваннями, що культура насправді вже стала вирішальним чинником навіть у вирішенні політичних справ. Можливо саме така її роль сприяє зростанню зацікавленості як зі сторони влади, так і суспільства у її збереженні, відтворенні, але й також поширенні.

У цьому контексті є слушними міркування С. Терпищого про сутність взаємодії глобального і локального: «Зіткнення буденної людини з явищами культури, економіки чи політики, які торкаються її безпосередньо та водночас виходять за межі кордонів національної держави стає все більш повторюваним фактом. Сучасне поняття суспільства досить давно набуло планетарного значення і за обсягом майже злилося з поняттям людства. В таких умовах стираються ті етнічно-культурні цінності, що раніше визначали спосіб

буття окремого соціуму. Європейська цивілізація, колискою якої стала колись антична Греція, відтепер розчиняється в потоці глобального обміну та емігрантів, залишаючись колишнім "старим світом" лише номінально. Деструкція аксіологічних основ суспільства – явище набагато спонтанніше, аніж побутова нових підвалин співіснування різних за складом свідомості та расовими ознаками людей. Більше того, сучасна історія, двигуном якої з часів індустріальної революції стала економіка, розвивається геометрично швидше, ніж 3000 років тому, коли почали формуватися цінності та поняття етнічно-державного співіснування індивідів. Людство існує в умовах глобального співіснування сформованого базису глобальної індивідуальної свідомості, який дав би змогу сприйняти "Чужого" як "Іншого"» [8, 23].

Дійсно, в Європейському союзі для цього створено всі необхідні передумови, як правові, так і інституційні. Хоча, до такого стану ЄС дійшов не відразу, оскільки як засвідчує аналіз правової бази у цій сфері, що коли створювалася європейська спільнота, в основі об'єднання країн була економічна інтеграція. Але вже тоді, у ст. 36 Римського договору зазначалося, що «запроваджуються обмеження по відношенню до національного майна, яке має історичну, мистецьку або археологічну цінність». Більшдетальний аналіз правових основ культурної політики в межах ЄС здійснює українська дослідниця С. Пахлова. Вона зазначає, що саме у Маастрихтському договорі про створення Європейського союзу, було закладено, що ЄС сприяє розвитку національних культур країн-членів, при цьому виділяється особливим чином спільна культурна спадщина. Важливо додати, що саме в Маастрихтському договорі вперше було окреслено роль європейської спільноти у здійсненні культурної політики [2, 344-345].

На сьогодні така правова норма прописана в Договорі про функціонування Європейського союзу, зокрема в ст. 167. Отож, з огляду на важливість цього питання, видається за доцільне дослівно процитувати згадану статтю: «ЄС сприяє розвитку культур країн-членів, шанує їх національну та регіональну різноманітність, одночасно підкреслюючи значення спільної культурної спадщини. Діяльність ЄС спрямована на заохочення до співпраці між країнами-членами, а також, якщо це необхідно, підтримки та доповнення їх діяльності в таких галузях: поглиблення знань та розповсюдження

культури і історії європейських народів; збереження та охорона культурної спадщини, яка має європейське значення; неторгівельний обмін культури, художньої та літературної творчості, включно з аудіовізуальним сектором» [3].

Правові основи, принципи публічного управління культурною політикою відображають та врегульовують реальність, яка склалася в рамках ЄС. Полягає вона у тому, що ЄС є надзвичайно мультикультурним простором, про що вже було вище сказано. Відповідно принципи, які формують культурну політику наближені до цієї реальності та визначають право кожної країни-члена вести власну національну культурну політику. Адже культура відноситься до тих сфер, де втручання якраз різного роду державних органів, а тим більше, коли ще йдеться про наднаціональні органи, то така діяльність буде позбавлена будь-якого сенсу.

Власне тому кожна європейська країна має власну модель культурної політики, але разом з тим культурна політика на рівні ЄС здійснюється за принципом субсидіарності. За таким принципом європейська спільнота не втручається в національні культурні політики, але водночас, наприклад, підтримує та сприяє збереженню й охороні культурної спадщини, яка має європейське значення. Тим більше, згаданий спосіб організації культурної політики неабияк впливає на збереження національної, регіональної культурної ідентичності. Зазначимо, що саме питання європейської культурної ідентичності включене до порядку денного багатьох науковців, фахівців та звичайних громадян, яке надалі не отримало своєї відповіді.

Інституційна складова культурної політики на рівні ЄС представлена наступними органами. Передусім йдеться про Генеральну дирекцію з питань освіти та культури Європейської комісії, яка є виконавчим органом ЄС та підтримує впровадження різних проектів, що стосуються культури (зокрема «Креативна Європа») та освіти (наприклад, Еразмус+). Окрім того, йдеться також і про чисельні представництва Європейської комісії в країнах, які не належать до Європейського союзу. Повертаючись, до згаданої вище ст. 167, то у ній також йшлося про розвиток активної співпраці у сфері культури як ЄС в цілому, так і країн-членів з так званими «третьми країнами» та відповідними міжнародними організаціями. Окрім зазначених вище інституцій, певними компетенціями у сфері культури наділена й Рада Європейського союзу. Окрім цього, існує посада Європейського комісара з питань освіти,

культури, багатомовності та молоді. Такий розподіл інституцій дозволяє зробити висновок про те, що культурна політика ЄС має два вектори – внутрішній та зовнішній.

Таким чином, на нашу думку, правові основи закріплені у законодавстві європейської спільноти, визначають ключовий принцип здійснення культурної політики – збереження існуючої культурної різноманітності ЄС, разом з відсутністю прагнень до створення одноманітного середовища. Наведемо тут ще міркування Т. Ковальчук щодо принципів здійснення культурної політики в ЄС. Передусім вона відзначає, що не порушувалося взагалі питання про створення загальноєвропейського органу, який займався б регулюванням культурної сфери. Але водночас, відмічаються певні кроки щодо моніторингу за тим, яким чином здійснюється культурна політика і найважливіше, що вже «сформовані наукові й інформаційні центри європейської культури, які створюють умови для координації національних європейських культурних політик». При цьому автор відмічає тенденції щодо посилення «культурного регіоналізму», хоча одночасно спостерігається прагнення певних столиць набути статусу «столиці загальноєвропейської культури», що викликає ряд дискусій та критики [4].

Як і яким чином зберігається така культурна багатоманітність залежить і від культурної політики, яка здійснюється на рівні країн-членів. Польська дослідниця Агата Вонсовська-Павлік описує кілька моделей культурної політики, які є свого роду зразковими та впроваджуються окремими країнами-членами ЄС. Перша модель – французька. Міністерство культури у Франції здійснює формування основних цілей та напрямів культурної політики в державі. Міністерство культури здійснює сильну протекцію, патронат над культурною сферою, розуміючи, що ні економічний, ні соціальний розвиток не здатний відбуватися без культурної складової. Принципом, за яким здійснюється управління культурною сферою в регіонах є деконцентрація, у всіх департаментах створюються Регіональні дирекції з питань культури – своєрідні представництва міністерства на місцях. До завдань, які покладаються на такі дирекції, належить реалізація урядових проектів у сфері культурі, які входять в рамки регіональних стратегій розвитку [5, 109–110].

Друга модель – німецька. Ключову роль у розподілі компетенцій між різними інституціями у сфері культури відіграє федеральна система. Відповідно уряди земель наділені широкою компетенцією здійснення культурної політики. Тоді як Уповноважений

федерального уряду з питань культури та медіа відповідає на національному рівні за такі сфери як «медійну політику, закордонну культурну політику, фінансування інституцій та проектів, які мають над регіональне значення». Досить важливим моментом, який потребує врахування, що незважаючи на високий рівень децентралізації культурної політики, все-таки платформа для співпраці між регіонами – Постійна конференція міністрів культури земель ФРН [5, 110]. Третя модель – британська. Ключовим принципом, який закладено в основу управління та фінансування культурної політики, є так звана засада «продовженого плеча». Суть її полягає в тому, що кошти передаються посередницьким інституціям, які далі незалежно визначають та розподіляють їх. До таких інституцій відносяться, наприклад, Мистецька рада Англії, Мистецька рада Уельсу, Мистецька рада Північної Ірландії. На рівні уряду головні напрями здійснення культурної політики окреслює Департамент культури, медіа та спорту [5, 111]. Видається досить важким завданням визначення сильних та слабких сторін у таких способах реалізації культурної політики. Адже, як можна зауважити, кожна із них пристосована до історичних умов розвитку держави, теперішньої системи державних органів та державної влади та в міру відповідає на культурні потреби суспільства. Тут також потрібно взяти до уваги і той фактор, що розширення чи звуження культурного сектору впливає на рівень зайнятості населення. Адже інфраструктура культурного сектору зазвичай є досить розгалуженою, що тягне за собою створення нових робочих місць, або їх скорочення. «Виникає феномен накладання реальної ситуації глобального співіснування на тлі локальних ціннісних традицій. Це призводить до формування нових проблем людства, економічних, етнічних та расових протиріч, які перебувають у "замороженому" стані. Людське мислення не настільки пластичне, як може здатися на перший погляд. Зміна колективної свідомості – це процес, що займає цілі покоління і не піддається суто педагогічним та пропагандистським механізмам впливу. Цінність формується як результат традицій, які можливі лише на основі єдиного культурного середовища. Виходячи з цього, стає актуальним науковий аналіз взаємодії локального та глобального в структурі сучасного уніфікованого суспільства... Локальне, що надає явищу конкретне місце, в той же час формує умови розвитку будь-якого процесу. Економічний статок країни, демографічна ситуація та навіть релігійно-культурні трансформації ще кілька століть були наслідками місцевих

особливостей регіону. Доказом є низка теорій географічного детермінізму, що виникали у Новий Час під впливом механіцизму Ньютона. Зокрема, автор концепції трьох гілок влади Монтеск'є висловлював думку про безпосередню залежність соціально-економічних подій від їх природно-географічного місця» [8, 24].

Висновки. Підсумовуючи вище викладене, можемо зробити висновок про наступне. Аналіз моделей реалізації культурної політики в країнах Європейського союзу засвідчив, що той чи інший обраний підхід залежить передусім від політичної системи, рівня централізації та децентралізації державної влади, місця культурного сектору взагалі у суспільному житті. Загалом культура відіграла та продовжує відігравати роль важливого фактору європейської інтеграції, вона і надалі залишається так званою *softpower*, яку досить часто використовують у дипломатії, аби досягнути поставлених завдань. В Україні, на нашу думку, існують всі необхідні умови для розвитку культурної сфери, реалізації ефективної культурної політики, але разом з тим відсутність розуміння значення та ролі, яку культура може відіграти в зростанні доброту громадян, чи також врегулювання політичних конфліктів, гальмує ці процеси. Більше того, для України, євроінтеграційний вектор якої залишається на даному етапі суспільно-політичного розвитку ключовим, актуальність вирішення проблем культурного сектору, яких є вдосталь, має стати стратегічним завданням не тільки урядових структур, але й самого суспільства.

Література

1. Востряков Л. Культурная политика: основные концепции и модели. URL: <https://www.culture29.ru/upload/medialibrary/0bf/0bfb4cb9753cded37c6339eae422bbc7.pdf> (дата звернення: 07.12.2020).
2. Гасанова Н. Теоретические основы культурной политики. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2015. № 5 (67). С. 71-79.
3. Consolidated version of the Treaty on the Functioning of the European Union. URL: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:12012E/TXT&from=EN> (дата звернення: 07.12.2020).
4. Драгичевич-Шешич М., Стойкович Б. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг. Новосибирск : Тигра, 2000. 232 с.
5. Ковальчук Т. Роль і місце культурної політики Європейського Союзу у процесі європейського будівництва. *Віче*. 2008. № 1. URL: <http://www.viche.info/journal/772/> (дата звернення: 05.12.2020).
6. Мазурик З. Культурна політика в епоху глобалізації (контекст німецького досвіду). *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2000.

Число 19. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n19/texts/mazuryk.htm> (дата звернення: 07.12.2021).

7. Пахлова С. Є. Специфіка публічного управління у сфері культури: український та європейський досвід. *Теорія та практика державного управління*. 2010. Вип. 4. С. 343–350.
8. Терепищій С. О. Роль глобального та локального у структурі процесу глобалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 3. С. 22–27.
9. Terepyshchyi S., Khomenko G. The concept of "knowledge society" in the context of information era. *Studia Warmińskie*. 2016. № 53. С. 77–84.
10. Wąsowska-Pawlik A. Polityka kulturalna Polski 1989-2012. *Kultura a rozwój* / red. J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla. Warszawa : Narodowe Centrum Kultury. 2013. S. 107–125.

References

1. Vostriakov, L. Cultural Policy: Basic Concepts and Models. URL: <https://www.culture29.ru/upload/medialibrary/0bf/0bfb4cb9753cded37c6339eae422bbc7.pdf> [in Russian].
2. Gasanova, N. (2015). Theoretical foundations of cultural policy. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 5 (67), 71-79 [in Russian].
3. Consolidated version of the Treaty on the Functioning of the European Union. URL: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:12012E/TXT&from=EN> [in English].
4. Dragichevich-Sheshich, M. & Stoikovich, B. (2000). Culture: management, animation, marketing. *Novosibirsk: Tigr* [in Russian].
5. Kovalchuk, T. (2008). The role and place of cultural policy of the European Union in the process of European construction. *Viche*, 1. URL: <http://www.viche.info/journal/772/> [in Ukrainian].
6. Mazuryk, Z. (2000). Cultural policy in the era of globalization (the context of the German experience). *Nezalezhnyi kulturolozhichnyi chasopys «I»*, 19. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n19texts/mazuryk.htm> [in Ukrainian].
7. Pakhlova, S. Ye. (2010). Specifics of public administration in the field of culture: Ukrainian and European experience. *Teoriia ta praktyka derzhavnoho upravlinnia*, 4, 343–350 [in Ukrainian].
8. Terepyshchyi, S. O. (2014). The role of global and local in the structure of globalization. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 22–27 [in Ukrainian].
9. Terepyshchyi, S. & Khomenko, G. (2016). The concept of "knowledge society" in the context of information era. *Studia Warmińskie*, 53, 77–84 [in English].
10. Wąsowska-Pawlik, A. (2013). Polityka kulturalna Polski 1989-2012. *Kultura a rozwój*, red. J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 107–125 [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 16.06.2021

Отримано після доопрацювання 14.07.2021

Прийнято до друку 19.07.2021

УДК 304+316.7+303

Цитування:

Павлова О. Ю. М. Вебер і веберіанство в контексті культурних досліджень. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 15–22.

Pavlova O. (2021). M. Weber and Weberianism in the context of cultural researches. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 15–22 [in Ukrainian].

Павлова Олена Юріївна,
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри етики,
естетики та культурології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0593-1336>,
olenapavlova@knu.ua

М. ВЕБЕР І ВЕБЕРІАНСТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Мета дослідження. Здійснити рецепцію концепції М. Вебера в контексті генези поля культурних досліджень. Адже він є визначальною фігурою дискурсу Модерну, який сформулював його базові парадигмальні настанови, поза розумінням яких не може здійснюватися розвиток та методологічна ревізія даної дисциплінарної сфери. **Методологія дослідження** полягає у використанні аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також герменевтичних та історичних підходів. **Наукова новизна.** Визначення ролі теоретичної спадщини М. Вебера та спроба класифікації концептів веберознавства та веберіанства в світлі трансформацій дисциплінарного поля культурних досліджень. Відслідковується значення трансформації ідеї культурних цінностей для концепту культурної гегемонії на тлі переосмислення розуміння культури як трансцендентальної царини та сфери ординарного. **Висновки.** Проаналізовано історичний контекст німецької гуманітаристики межі ХІХ–ХХ століть (В. Дільтай, Е. Маєр, Г. Ріккерт) як тло формування веберівського інтересу до наук про культуру та його орієнтації на методологічний індивідуалізм в логіці диференціації релігійного та світського, традиційного та модерного, соціального та культурного, політичної культури та культурної політики. Надана класифікація базових робіт представників веберознавства (М. МакКінон, Ф. Рейс, В. Шлюцер) та веберіанства (М. Вальзер, Дж. Пітс), які вивчали та розвивали ідеї М. Вебера щодо розуміння культури. Зокрема пояснюється значення та базові стратегії інтерпретації специфіки Модерну та ролі автономії його варіанту культури. Доводиться, що вплив теоретичної спадщини М. Вебера можна відслідковувати в усіх дисциплінарних сферах поля культурних досліджень. Веберіанські розробки знайшли своє продовження в сфері теоретичної культурології, культурної історії, а також соціології культури та культурній соціології. Особливе значення ідеї М. Вебера відіграли на різних етапах становлення бірмінгемської школи Cultural Studies, що є базовою для переосмислення поля культурних досліджень в другій половині ХХ століття.

Ключові слова: М. Вебер, веберіанство, культурні дослідження, науки про дух, науки про культуру, культура, суспільство, соціологія, Модерн, диференціація.

Pavlova Olena, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies, Taras Shevchenko National University of Kyiv

M. Weber and Weberianism in the context of cultural researches

The purpose of the article is to carry out the reception of M. Weber's concept in the genesis context of the cultural researches field. **The methodology of the research** consists of using analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as hermeneutical and historical approaches. **Scientific novelty.** Defining the role of the theoretical M. Weber's heritage and the attempt to classify the concepts of Weberianism in the context of the transformation of the cultural researches field. **Conclusions.** The article analyses the historical context of the German Humanities at the transition from the 19th century to the 20th century as a background of Weber's interest in the cultural sciences and his focus on methodological individualism in the differentiation logic of the social and the cultural. A classification of the basic representative's works of Weberian studies (M. McKinon, F. Reis, W. Schlützer) and Weberianism (M. Walzer, J. Pitts), who studied and developed M. Weber's ideas about cultural understanding, is provided. In particular, the meaning and basic interpreting strategies of the Modern particularity and the role of his version of cultural autonomy are explained.

Key words: M. Weber, Weberianism, cultural researches, sciences of the spirit, sciences of culture, culture, society, sociology, Modernity, differentiation.

До 100 річчя з дня смерті Макса Вебера

Актуальність теми дослідження.

М. Вебер відноситься до тих класиків, які сформувалися в час проголошення «присмерку Європи» та самі сформулювали базові

константи Модерну (Е. Гідденс, С. Леш, Р. Вільямс) та стратегії його дослідження, зокрема тезу про підстави диференціації соціального та культурного. Він є не лише фундатором соціологічної науки, але є тим

науковцем, що обґрунтував значення наук про культуру.

Аналіз досліджень і публікацій. Тому виникнув цілий корпус представників веберознавства (М. МакКінон, Ф. Рейс, В. Шлюцер та інш.) та веберіанства (В. Зомбарт, М. Вальзер, Дж. Пітс та інш) як в соціології, так і в сфері культурних досліджень, які впорядковували його теоретичний спадок, а також розробляли запропоновані ним теми та методології дослідження. Це надто велике дослідницьке поле, навіть якщо його зуживати до спадщини в області наук про культуру, а тому в даній роботі було лише базові вектори культурних досліджень, які були сформовані під впливом наукової спадщини М. Вебера та її рецепції. Тому метою нашого дослідження буде рецепція спадщини М. Вебера в логіці становлення поля культурних досліджень.

Виклад основного матеріалу. Е. Гідденс визначає М. Вебера як одного з трьох базових теоретиків Модерну поряд з К. Марксом та Е. Дюркгеймом). При чому він підкреслює, що даний класик є найбільш песимістичним з усіх трьох, оскільки вбачав «темний бік модерності» [3, 14] полягає зокрема у тому, що експансія бюрократії руйнує креативність та автономію. Але, в той же час, слід розуміти, що і бюрократія, і автономність є похідними проекту Модерну. Адже, модернізація є фазою інтенсивної диференціації або «культурної диференціації», підкреслює британський дослідник С. Леш Останній сам себе відносить до другої хвилі представників Cultural Study. Він класифікує модерну фазу диференціації як таку, в якій не лише сакральне відокремлюється від профанного, а соціальне від культурного, але й в якій секулярна культура («поцейбічна культура» [17], за М. Вебером) стає самостійною по відношенню до релігійної. Останнє передбачає початок «троїстої диференціації» в середині самої секулярної: теоретичної, етичної та естетичної. Утворення внутрішньої структури є найбільш наочним симптомом автономії сфери.

Генетичний зв'язок такої класифікації з трьома критиками І. Канта є очевидним. Сам С. Леш підкреслює, що для розуміння загальної тенденції диференціації культурно-історичної динаміки в цілому важливими є не лише критичні роботи І. Канта, але також естетика Г. Гегеля, теорія комунікативної дії Ю. Габермаса та соціологія релігії М. Вебера [19, 11]. Останній знов таки потрапляє в канон саморефлексії Модерну вже в полі рецепції культурних досліджень. З Е. Гідденсом і

С. Лешем (а також з багатьма іншими) можна погодитися в цьому аспекті, адже поза розумінням визначальної ролі релігійної культури протестантизму в процесі «великої трансформації» (К. Поланьї) виникає спокуса зрозуміти проект Модерну просто як збільшення кількісних показників (як обсяг товарообігу або навіть засобів тиражування символічної продукції). Конотації, які приніс М. Вебер у розуміння капіталізму та індустріалізації, буди схоплені Франкфуртською школою [6, 152]. Зокрема виплинули на формування базового концепту «індустріалізації культури», а вже в логіці Cultural Study фіксується тенденція «культурофікації індустрії» (С. Леш). Адже фундаментальна структурна реорганізація культури Модерну, де кожний елемент змінює не лише місце в загальній конфігурації культурних практик, але й багато в чому і функцію та навіть принцип самоздійснення, без саморефлексії класиків гуманітарних наук залишається не зрозумілою. Саме в цьому контексті хочеться висвітлити декілька векторів формування поля культурних досліджень, які гуртувались на методологічних розробках М. Вебера.

У першу чергу, слід підкреслити, що логіка модернізації як культурної диференціації, що гуртувалася на засадах виокремлення соціального та культурного, а також релігійної та світської культури, не може бути відрефлексована без розмежуванням соціології та поля наук про культуру. Позиція самого М. Вебера в цьому контексті є і не такою вже однозначною.

Визнаний авторитет в області німецького веберознавства В. Шлюхтер зазначає, що сам М. Вебер називав себе істориком, юристом, націонал-економом, але ніколи прямо соціологом. Швидше така приналежність оформлюється через життєвий шлях класика, оскільки він був співорганізатором Німецької спільноти соціологів (1913). Німецький веберознавець підкреслює, що сам класик відкладав написання «власної соціології». Тому сам В. Шлюхтер називає веберіанську соціологію «запізнілою», отже, яка починає оформлятися лише в останній період творчості, який був трагічно перерваний хворобою. Така позиція М. Вебера багато в чому обумовлена тим, що він хотів відмежуватися від того, що на той час називали соціологію. Тому в назві своєї роботи, що задумувалася автором як власна соціологічна, «Господарство та суспільство» він, в решті решт, не підкреслює приналежність

до даної науки. Лише в «Збірці творів по соціології релігії» та невеличких статтях, зокрема в статті «Основні соціологічні поняття», що потім стала першою главою праці «Господарство та суспільство», М. Вебер сам визначає свою приналежність до соціології і формулює методологічні настанови «розуміючої соціології». Навіть такий акцент у самовизначенні багато про що натякає, адже розуміння з часів В. Дільтая більш було пов'язано з контекстом наук про дух, а потім і гуманітарною сферою в цілому. Наука про соціальну дію, як її визначає М. Вебер, ґрунтується на зв'язку із сенсом, який «не є правильним або метафізично схопленим», але «емпірично встановленим» [16]. Саме емпірична встановленість більш позначає приналежність до сфери соціології, ніж зв'язок із сенсом.

На початку XX століття культурні дослідження розвивалися як ряд самостійних полів. Зокрема німецька традиція наук про культуру (в межах якої формувався М. Вебер), ще не виявила свій зв'язок з культурним еволюціонізмом, що мав стійкий інтерес до емпіричної складової. Зближення полів буде зроблено вже у тридцятих роках у контексті залучення Ф. Боаса в американську науку та виникнення культурної антропології. Філософські коріння культурних досліджень, зрозуміло, більш кидаються у вічі, ніж у соціології. Ще О. Конт вважав, що через мову математики наука про суспільство приєднується до наукової програми Нового часу. Наскільки вдалося соціології вписати емпіричну складову у власну програму дослідження – це окреме питання. Отже, в цілому не зазіхаючи на право соціологів визначитися з місцем німецького класика в полі їхньої науки, можна відмітити, що в перший період своєї творчості М. Вебер більше працював з концептом культури.

Зокрема в роботі «Протестантська етика та дух капіталізму» базове завдання цього твору він визначає так: «Ми прагнемо встановити лише наступне: чи грав також і релігійний вплив – і в якій мірі – певну роль в якісному формуванні та кількісній експансії «капіталістичного духу» і які конкретні сторони капіталістичної основи культури, що склалися, сходять до цього релігійного впливу. З огляду на неймовірно складне переплетення взаємозв'язків між матеріальним базисом, формами соціальної і політичної організації і духовним змістом епохи Реформації доводиться прийняти наступний метод: перш за все слід встановити, чи існує (і в яких пунктах)

певна «виборча спорідненість» між відомими формами релігійного вірування і професійною етикою» [17].

Така постановка питання, в першу чергу, виявляє вплив йенського романтизму та гегелівського концепту «духу часу» та наближає позицію М. Вебера до поля «наук про культуру». Останнє формулювання предметного поля стає для нього методологічно значимим в суперечці з істориком Е. Мейєром. Саме в роботі «Критичні дослідження в області логіки наук про культуру» [15] класик виявляє свою укоріненість в німецькій традиції протиставлення гуманітарних наук природничим. Він сам підкреслює важливість формулювання В. Віндельбантом опозиції номотетичних та ідеографічних наук) та Г. Ріккертом – наук про природу та культуру.

Значимість такого самопису є більш зрозумілою в більш масштабній перспективі. Дж. Александер, обґрунтовуючи необхідність трансформації соціології культури в культурну соціологію, вбачає саме стрижень зрушення гуманітаристики в русі від феноменології духу Г. Гегеля до науки про дух В. Дільтая та науки про культуру у Г. Ріккерта [1, 3]. Саме ці концепції заклали той фундамент базової ідеї автономії культури, що є центром сучасного етапу розвитку культурних досліджень. Вплив Г. Ріккерта зокрема спостерігається в формулюванні В. Вебером методологічного значення «ціннісного аналізу», який протиставляється виявленню казуальних зв'язків, важливість яких підкреслював Е. Маєр. Саме розмежування цінності та смислу є ще одним критерієм розмежування соціології та наук про культуру в роботі «Сенс «свободи від оцінки» в соціологічній і економічній науці» [18] (ще одна не з багатьох статей, де соціологія винесена у назву). Саме дистанція від «аксіологічних міркувань» є специфікою емпіричних наук. Інтерпретація як елемент ціннісного аналізу, яка спрямована на виявлення «історично індивідуального» [10, 246], більш дотична до позиції В. Віндельбанда та Г. Ріккерта. Індивідуальне виявляється, на думку М. Вебера, через співвідношення з цінністю, а отже через вибір та конструювання предмету. Співвідношення з цінністю є тим, що стимулює рефлексію науковця в сфері наук про культуру. В. Шлюхтер робить висновок, що саме ця настанова «ціннісного аналізу» М. Вебера слугувала підставою для актуалізації дискусії про комунікацію в німецькій науці, зокрема вплинула на становлення «систематично-теоретичної» концепції Н. Лумана та

«універсально прагматичної концепції» [20, 43] Ю. Габермаса.

«Методологічний індивідуалізм» (В. Шлюхтер) М. Вебера, що актуалізувалася в межах дискусії наук про культуру, не може бути зрозумілим поза тематикою протестантської етики. Адже вона стала одним з перших ракурсів вивчення індустріального суспільства в протилежність культурам заснованим на традиціях. Дослідник становлення поля Cultural Study Джеймс Кері зазначив: «Зв'язок Cultural Study з творчістю Макса Вебера стає ще більш важливим, адже він намагався створити феноменологію індустріальних суспільств – тобто опис суб'єктивного життя або свідомості промислових народів, включаючи цілі або цінності їх характерних дій – і аналіз моделей домінування та влади типових для таких суспільств. Вебер описав це як справу науки про культуру ("cultural sciences") під час нескінченних суперечок щодо Naturwissenschaft та Kulturwissenschaft» [2, 63–64].

Співвідношення культури традиційного та модерного суспільств було важливо для сфери культурних досліджень було цікавим не лише історичній ретроспективі. Зокрема відсутність успіху модернізації країн, які утворилися після розвалу колоніальної системи західних країн, інша представниця Cultural Study Аннабель Среберні пояснювала веберівською тезою: «традиційні цінності країн, що розвиваються, були центральними перешкодами для політичного розвитку» [11, 606] та модернізації.

Саме в «Протестантській етиці» класик формулює багато концептів, які дотичні до поля наук про культуру «капіталістична основа культури» та «капіталістичний дух», «духовний зміст епохи», «професійна етика». Міра диференціації господарчого та духовного, порядок організації обох є центром уваги М. Вебера в цій базовій роботі. Для прояснення специфіки підходу М. Вебера до даних проблем є важливою критика класиком ототожнення В. Зомбартом думки ренесансного мислителя Леона Баттісти Альберті та «етики Франкліна». Автор «Протестантської етики» підкреслює, що хоча обидва автора говорять про значення грошей, але у різних порядках організації культури. Для представника італійської ренесансної думки мова йде про ведення «домашнього господарства», тоді як для американського пуританина про «підприємництво» та «розміщення капіталу». Тому дух бережливості, який оспівують

обидва, не можна ототожнювати, оскільки міра диференціації культурних сфер не збігаються: домашнє господарство являє собою до-капіталістичну єдність матеріальних, соціальних та духовних практик, яка ближче до античності. Тоді як капіталістичне підприємництво американця – це вже сфера автономії не лише соціального, але й економічного. Саме «троїста диференціація» політичної, правової та економічної сфери свідчать про самозаконодавство соціального. Відрізняються ці настанови також адресністю. Сам М. Вебер розрізняє позицію Альберті та Франкліна: за адресністю (думка Альберті звернута до кола італійських нобілів, тоді як аудиторією Франкліна є група «середньої буржуазії»; за формою здійснення бережливості. Для італійця остання – це недиференційована форма «життєвою мудрості», що набагато ближче до античних класиків, зокрема Катона, ніж до «етики Франкліна», зазначає сам М. Вебер.

Звичайно, Альберті говорить про «industria» як працьовитість, але тут мається як зусилля шляхетної людини, які не можуть бути спрямовані на бруд торгівлі та інтриг, але здійснюються на терені наук та літератури (цим шляхом в подальшому рухався Р. Мертон, обґрунтовуючи протестантські корені англійської науки). Епікурейський же заклик «жити для себе» був би для пуританина «обоженням рукотворного», зазначає М. Вебер. Це виокремлення специфіки протестантської етики, що є регулятором сфери «розміщення капіталу», з не-диференційованої єдності «життєвої мудрості», придатної для домашнього господарства, прояснює логіку співвідношення між «метафізично-релігійною» та власне «модерною диференціацією», з внутрішньою інтенцією останньої до автономізації навіть сфери етичного, якщо формулювати в термінах С. Леша. Тим самим, М. Вебер виявив «тип і загальну спрямованість того впливу, які релігійна культура надавала в силу подібної «виборчої спорідненості» [17] на розвиток матеріальної культури. Лише після того, як це буде з достатньою достовірністю встановлено, можна спробувати з'ясувати, якою мірою зміст сучасної культури в його історичному розвитку слід зводити до релігійних мотивів і в якій мірі до мотивів іншого роду» [17]. Цей уривок виявляє методологічний посил німецького вченого зокрема у логіці диференціації в першу чергу форм культури: «духовний зміст епохи Реформації» та її «матеріальної культури». При

чому внутрішнім елементом процесу виявлення «виборчої спорідненості» останніх є співвідношення «релігійного вірування» та «професійної етики».

Форми «соціальної» та «політичної організації», що також є важливим для розуміння спадщини М. Вебером, тут він не робить фокусом дослідницької уваги. Зміщення акценту на модерну специфіку політичної діяльності Майкл Вальзер пропонує розглядати як похідні з «критичного активізму» [12, 124] протестантизму. Цей автор вважається представником веберіанства в сфері культурної соціології та культурних досліджень взагалі. На засадах крайнього ступеню протестантського варіанту трансценденталізму формується сучасне поняття громадянства, яке привносить в політичну культуру кальвіністську ідею радикальної реорганізації суспільства та настанову дії на засадах совісті. М. Вебер не робить таких широких екстраполяцій. Він встановлює лише зв'язок між «духом капіталізму» та «професійною етикою», що власно і винесено у назву твору. Остання має вплив в царині «підприємництва» та «накопичення капіталу». Лише після досвіду рефлексії культурних досліджень останніх ста п'ятдесяті років по новому висвітлюються значення зсуву, який виявив М. Вебер. Протестантська радикалізація індивідуалізму та активізму, яка стала кроком на шляху диференціації релігійної та світської культури була парадоксальним чином формою «анти-мамонізму» (“anti-mammonism”) [5, 213]. Власне, веберівський пуританин, який вийшов у мирське життя зі «стін монастиря» (М. Вебер), де намагався вкритися католик, зробив наступний крок на шляху до трансцендентальної моделі суб'єкта. В цьому контексті формальний характер істини можна зрозуміти як підставу самозаконodawства теоретичного розуму в процесі секуляризації культури в цілому. Логіку автономізації культурних форм у їх зв'язку з протестантизмом, на засадах ціннісного аналізу М. Вебера, яскраво висвітлив американський вчений Р. Сеннет: «Сама практика нейтралітету дозволяє таке розлучення між наміром і вчинком. Пуританин знав версію цього розлучення: він жив у світі, але не ним» [9, 49].

Інший визнаний представник веберіанства в сфері культурних досліджень Дж. Пітс формує перспективу ціннісного дослідження католицизму. Методологія М. Вебера виявилася дуже продуктивною не лише в історичній перспективі макро-соціології, але також для розуміння

«культурної специфіки осмисленого способу ведення життя» [7, 139]. Дж. Пітс зокрема аплікує стратегію міркування М. Вебера про модель християнства як вихідну точку мікро-соціального аналізу повсякденності. Але він звертається до аналізу французьких реалій. Католицизм орієнтує не аскетичний, а естетичний досвід. Тому він став фактором «уповільнення на шляху французької нації до капіталізму», оскільки обумовлював зв'язок соціального статусу не з успіхом у сфері виробництва, а швидше у царині демонстративного споживання.

Критичною по відношенню як до такого розуміння католицизму, так і до переоцінювання протестантизму як практики формування модерного індивідуалізму, є позиція індійського за походженням британського дослідника Дипак Лал. Він намагається здійснити реконструкцію католицьких витоків капіталізму і знаходить їх в нуклеарній родині [4], яка за сприянням «папської революції» стала організаційним джерелом модерного індивідуалізму. Тобто він виходить з методологічної настанови впливу релігійної культури на сферу «довгострокових економічних процесів», але шукає їх не в практиках протестантизму, але католицизму. Тим самим його висновки розходяться не лише з позицією Дж. Пітса, але й М. Вебера.

Взагалі інтерес до питання про начало процесу «накопичення капіталу» та довгострокову перспективу економічних процесів перегукуються з проблематикою «матеріальної цивілізації» Європи, яка є окремим виміром сфери культурних досліджень. Ф. Бродель підкреслює, що редукцію веберівського «капіталістичного духа» зробив ще В. Зомбарт, який виокремлює значення кальвіністського дозволу на лихварський процент. З цього приводу французький історик зазначає, що «Кальвіну не слід було руйнувати двері, що були розкриті вже давно».

У цьому контексті багато дослідників прямо виражають не згоду з М. Вебером з приводу того, що не протестантські країни, але ренесансна Італія є тим плавильним тиглем, де розпочались цикли накопичення капіталу. Суперечка багато в чому іде лише про те, в якій частині Італії знаходиться «серце Європи» як поетично називає батьківщину капіталізму Ф. Бродель. Тут можна знайти прихильників одночасності Венеції та Флоренції (В. Зомбарт, Й. Шумперт), або Генуї (Ф. Бродель, Дж. Аррігі).

М. Вебер сам відповів на подібні звинувачення. Він формулював це так: «Ідея спасіння душі була тим фундаментом на якому зростала «етична культура» протестантських сект. «Наше дослідження могло б послужити скромним внеском для пояснення того, в якій формі» ідеї »взагалі впливають на хід історичного розвитку ... В той же час ми ні в якій мірі не схильні захищати настільки безглузду доктринерську тезу, ніби «капіталістичний дух» (в тому сенсі, в якому ми тимчасово вживаємо це поняття) міг виникнути тільки в результаті впливу певних сторін Реформації, ніби капіталізм як господарська система є продуктом Реформації. Вже одне те, що ряд важливих форм капіталістичного підприємництва, як відомо, значно старше Реформації, показує повну неспроможність подібної точки зору» [17]. Саме звернення до виміру дослідження культури стало запорукою захисту М. Вебера від численних звинувачень у обмеженості розуміння капіталізму. Таку думку ми знаходимо у веберознавця В. Шлюцера: «Вебер вивчає лише один бік казуального відношення: вплив культурної релігії на моральнісну атмосферу господарства, але не на класову або соціальну обумовленість цієї культурної релігії» [20, 39]. Отже, звинувачення М. Вебера у «ідеалістичному» поясненні, що робить з капіталізму втілення певного типу мислення» (Ф. Бродель), не мають підстави. Проте, дискусія про джерела виникнення матеріальної цивілізації Європи, безумовно не була би настільки запеклою без його постановки проблеми. Це ще один вимір культурних досліджень, де позиція німецького класика відіграла ключову роль.

Існує ще одна перспектива веберіанського підходу до соціокультурної сфери, що вплинула на процес реорганізації сфери культурних досліджень у XX столітті. Це теза класика про специфіку конкуренції між європейськими державами та ролі культурного капіталу в процесі трансформації Модерну. Світська культура тут стає набагато більш продуктивною та вишуканою у способах «легітимації насильства», що також не могло не позначитися на шляху успіху «сходження Заходу» (У. Мак-Ніл). Ось як це формулює Ф. Бродель: «Перше завдання держави: змусити собі коритися, монополізувати для своєї вигоди потенціал насильства в даному суспільстві, очистити від усіх можливих в ньому спалахів люті, поставивши на їх місце те, що Макс Вебер називав «легітимним насильством» [14, 521].

Цю думку продовжує також представник світ-системного аналізу Дж. Аррігі, поєднуючи здобутки М. Вебера з концептом гегемонії А. Грамші.

Італійський марксист вийшов за межі доктрини фундаторів напряму про пріоритет історичної місії робітничого класу. Його акцент на інтелігенції як носії нового культурного типу влади між тим залишається у логіці співвідношення між робітничим класом та іншим соціальним прошарком. До речі, такий зсув перегукується з ревізією М. Вебером марксового розуміння «класу (з його опозицією класу власників та найманих працівників) з доповненням поняття прошарку (прошарком за образом життя та професійним прошарком)» [20, 46]. Саме зрушення у А. Грамші від робітничого класу до інтелігенції з її новим типом влади стали вихідною точкою переосмислення концепту культури, що здійснила бірмінгемська школа Cultural Study. Остання стала підґрунтям реорганізації всього поля культурних досліджень, як у науковому, так і в освітньому вимірі.

Представник світ-системного аналізу також переосмислює концепт А. Грамші. Гегемонія для нього стає інструментом влади в логіці європейських циклів накопичення капіталу. Він називає гегемоном лідера циклу накопичення капіталу (країну центра та Захід в цілому), який не лише насильством впроваджує домінування над іншими країнами, особливо над центром світ-системи. Адже гегемонія – це створення такого стилю поцейбічного життя, якому бажають наслідувати добровільно, а тому намагаються відтворити культурні пріоритети гегемона. Дана тенденція радикально змінює порядок вироблення символічного капіталу. Можливість досягнення блага з осьового часу відкладалася релігіями спасіння на життя поза гробом. В той же час мирська аскеза пуританина нейтралізуючи ставлення до світу, уможлиблювала знайдення Бога у внутрішньому світі людини, але вже у земному житті. Сам М. Вебер, щоб пояснити цей момент, звертається до образів Д. Мільтона: «Тоді не будеш ти журитися, загубивши Рай, але знайдеш інший, Всередині себе, стократ блаженний Рай» [17].

Ідея культурної гегемонії, яка заміщує стратегії прямого насильства, стає базовою формою управління європейської системи держав, у Дж. Аррігі має багато спільного не лише концепцією А. Грамші, а з М. Вебера. Саме у останнього Дж. Аррігі запозичує ідею відмінності конкуренції європейської системи

держав за мобільний капітал від країн, що орієнтовані на територіалізм. Новий спосіб непрямого управління зводиться не лише до військових операцій, але й у виробленні статусу як форми культурного капіталу. Так, Р. Сеннет зазначав, що нейтральність як результат протестантського відсторонення від світу та заглиблення у внутрішній світ стає новим типом контролю культурного простору. Отже, культурна гегемонія отримує по відношенню до концепції А. Грамші нові сенси та перегукується з ідеєю І. Валленстайна про специфіку геокультури Просвітництва з її концептом статусу [13, 300]. Даний аспект підкреслює визнаний авторитет в області культурних досліджень Р. Вільямс. Вихідна теза М. Вебера про революційну роль протестантської етики у процесі культурної диференціації Модерну працює на заперечення лінійно-поступального розуміння капіталізму лише у економічному вимірі та обґрунтування значимості «культурного аспекту для ефективної роботи політико-інституційного державного апарату» [8].

Висновки. Настанови «ціннісного аналізу» та «розуміючої соціології» М. Вебера сформувалися в контексті німецької гуманітаристики на засадах трансформації філософії духу (Г. Гегель) в науки про дух (В. Дільтай) та, в решті решт, в науки про культуру (Г. Ріккерт). Саму соціологію можна в веберівському контексті зрозуміти як синтез пояснення та розуміння. Поза орієнтацію на «методологічний індивідуалізм» та його історичний контекст не може бути зрозумілим інтерес класика ані до сенсу індивідуальної дії у соціологічному вимірі, ані до протестантських корінь індивідуалізму. Ці теми стали центральними для розуміння феномену модернізації як культурної форми диференціації, як представників веберіанства, так і для руху культурних досліджень в цілому.

Важливість позиції М. Вебера для сфери культурних досліджень проявляється ще і в тому, що це теоретичне поле потребує прояснення специфіки автономії культури Модерну. Тому проблема співвідношення методологічних засад соціальних та гуманітарних наук (зокрема філософії, соціології та культурології) є справою не лише нечисельної когорти вузьких спеціалістів, але й важливим параметром соціокультурного процесу в цілому. В цьому контексті методологічно значимим та продуктивними виявилися наступні проблеми, сформульовані М. Вебером: історична динаміка «духовного змісту епохи» та міра диференціації культурних форм в цьому процесі (В. Зомбарт, М. Вальзер, Дж. Пітс), критерії та засади організації матеріальної цивілізації Європи (Ф. Бродель,

Д. Лал), модерні форми легітимації насильства та роль культури в цьому процесі (Дж. Аррігі, Р. Сеннет).

Вплив спадщини М. Вебера прослідковується в багатьох дисциплінарних полях культурних досліджень: культурній історії, культурній антропології, соціології культури, культурній соціології, культурі повсякденності та інш. Особливу роль веберівський концепт модерної специфіки легітимації насильства відіграв в логіці становлення та саморефлексії Cultural Study (Дж. Кері, С. Леш, Р. Вільямс) – напрямку культурних досліджень, що на засадах тези про здійснення культури як форми влади, радикально змінили конфігурацію всього поля наук про культуру.

Література

1. Alexander J. Understanding the "Relative Autonomy" of Culture. *Culture and Society: Contemporary Debates*. Cambridge University Press, 1990. P. 1–27.
2. Carey J. Overcoming resistance to Cultural Studies. *What is Cultural Studies?: Reader*. New York, 1996. P. 61–75.
3. Giddens A. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013. 204 p.
4. Lal D. Unintended Consequences: The Impact of Factor Endowments, Culture, and Politics on Long-run Economic Performance. Cambridge, MA: MIT Press, 1998. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Unintended_Consequences.html?id=8cjNeDqhr0YC&redir_esc=y
5. MacKinnon M. *The Longevity of the Thesis: A Critique of the Critics. Weber's Protestant Ethic: Origins, Evidence, Contexts*. Cambridge: University Press, 1995. P. 211–243.
6. Marcuse H. *Industrialization and capitalism in the work of Max Weber. Negations*. New York: Beacon Press, 2009. P. 151–171.
7. Pitts J. French Catholicism and secular grace. *Culture and Society: Contemporary Debates*. Cambridge: University Press, 1990. P. 134–145.
8. Reis F. Weber and politics. *Teoria & Sociedade*. 2007. V.12 № 2. P. 26–49. URL: http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-44712007000100002
9. Sennett R. *The conscience of the eye: the design and social life of cities*. New York: Norton & Company Ltd, 1992. 266 p.
10. Schluchter W. *Paradoxes of Modernity: Culture and Conduct in the Theory of Max Weber*. Stanford: University Press, 1996. 392 p.
11. Sreberny A. *The Global and the Local in International Communications. Key concepts in Communication and Cultural Studies*. London, New York: Routledge, 2006. P. 604–626.
12. Walzer M. *Puritanism and revolutionary ideology. Culture and Society: Contemporary Debates*. Cambridge: University Press, 1990. P. 124–125.

13. Williams R. Status. Keywords: A vocabulary of culture and society. Oxford university press, 1985. P. 229–301.

14. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. Том 2. Игры обмена. Москва, Прогресс, 1988. 632 с.

15. Вебер М. Критические исследования в области логики наук о культуре. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Veber/krit_issl.php (дата звернення: 28.07.21).

16. Вебер М. Основные социологические понятия. Западно-европейская социология XIX-начала XX веков. URL: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/weber2.html> (дата звернення: 28.07.21).

17. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3637/3641> (дата звернення: 28.07.21).

18. Вебер М. Смысл «свободы от оценки» в социологической и экономической науке. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/3596> (дата звернення: 28.07.21).

19. Леш С. Соціологія постмодернізму / пер. с англ. Ю. Олійник. Львів, Кальварія, 2003. 344 с.

20. Шлюхтер В. Действие, порядок и культура: основные черты веберовской исследовательской программы. *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2004. Том VII. № 2. С. 22–50.

References

1. Alexander, J. (1990). Understanding “the Relative Autonomy” of Culture. *Culture and Society: Contemporary Debates*. Cambridge University Press, pp. 1–27 [in English].

2. Carey, J. (1996). Overcoming resistance to Cultural Studies. *What is Cultural Studies?: Reader*. New York, pp. 61–75 [in English].

3. Giddens, A. (2013) *The Consequences of Modernity*. Cambridge Polity Press[in English].

4. Lal, D. (1998). Unintended Consequences: The Impact of Factor Endowments, Culture, and Politics on Long-run Economic Performance. Cambridge. Retrieved from https://books.google.com.ua/books/about/Unintended_Consequences.html?id=8cjNeDqhroYC&redir_esc=y [in English].

5. MacKinnon, M. (1995). *The Longevity of the Thesis: A Critique of the Critics*. Weber's Protestant Ethic: Origins, Evidence, Contexts. Cambridge, pp. 211–243[in English].

6. Marcuse, H. (2009). *Industrialization and capitalism in the work of Max Weber*. Negations. New York, pp. 151–171 [in English].

7. Pitts, J. (1990). French Catholicism and secular grace. *Culture and Society: Contemporary Debates*. Cambridge, pp. 134–145 [in English].

8. Reis, F. (2007). Weber and politics. *Teoria & Sociedade*. V.12, № 2, pp. 26–49. Retrieved from http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-44712007000100002 [in English].

9. Sennett, R. (1992). *The conscience of the eye: the design and social life of cities*. New York [in English].

10. Schluchter, W. (1996). *Paradoxes of Modernity: Culture and Conduct in the Theory of Max Weber*. Stanford [in English].

11. Sreberny, A. (2006). The Global and the Local in International Communications. *Key concepts in Communication and Cultural Studies*. London, New York, pp. 604–626 [in English].

12. Walzer, M. (1990). Puritanism and revolutionary ideology. *Culture and Society: Contemporary Debates*. Cambridge, pp. 124–125 [in English].

13. Williams, R. (1985). Status. Keywords: A vocabulary of culture and society. Oxford, pp. 229–301 [in English].

14. Braudel, F. (1988). *Civilization and Capitalism, 15th–18th Century*. Vol. 2. The Wheels of Commerce. Moscow: Progress [in Russian].

15. Weber, M. (1990). Critical research on the logic of the cultural sciences. Retrieved from https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Veber/krit_issl.php [in Russian].

16. Weber, M. (1996). Basic Definition of Sociology. *Western European sociology in the nineteenth and early twentieth centuries*. Retrieved from <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/weber2.html> [in Russian].

17. Weber, M. (1990). The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism. Retrieved from <https://gtmarket.ru/library/basis/3637/3641> [in Russian].

18. Weber, M. The sense of "freedom from evaluation" in sociological and economic science. Retrieved from <https://gtmarket.ru/library/articles/3596> [in Russian].

19. Lash, S. (2003). *The sociology of postmodernism*. Lviv: Calvary [in Ukraine].

20. Schluchter, W. (2004). Action, Order, and Culture: Key Features of a Weberian Studies Program. *Journal of Sociology and Social Anthropology*. Vol. VII. № 2, 22–50 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.07.2021

Отримано після доопрацювання 18.08.2021

Прийнято до друку 20.08.2021

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

Цитування:

Погребняк Г. П. Режисерські моделі авторського кіно в контексті міжкультурного діалогу. Частина 1. Копродукція як спосіб реалізації продюсерсько-режисерських моделей. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 23–28.

Pogrebnyak G. (2021). Directing models of author cinema in the context of intercultural dialogue. Part 1. Co-production as a way to implement the producing and directing models. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 23–28 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

РЕЖИСЕРСЬКІ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОГО КІНО В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Частина 1. Копродукція як спосіб реалізації продюсерсько-режисерських моделей

Мета статті полягає у виявленні проблем міжкультурного співробітництва в процесі виробництва та дистрибуції фільмів режисерських моделей авторського кіно та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену українського авторського кінематографа в міжкультурному просторі. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми було використано аналітичний метод, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого й культурологічного аспекту проблеми. Крім того, дослідниця послуговувалась методами *систематизації та узагальнення*, що стали в нагоді задля аргументації самотності феномена режисури авторського кінематографа, її місця в сучасних культуротворчих процесах, а також визначення об'єктивних закономірностей, котрі характеризують авторські кінематографічні практики в сучасному міжкультурному просторі. Також застосовано *крос-культурний* метод, що сприяв виявленню особливостей виробництва й дистрибуції фільмів режисерських моделей авторського кіно в системі міжнародного співробітництва. *Культурологічний підхід* обумовив узагальнену соціокультурну спрямованість дослідження авторського кінематографа культури доби постмодерну та постпостмодерну. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що проблема міжкультурного співробітництва у виробництві та дистрибуції авторського кіно в Україні та за її межами в контексті функціонування програм міжнародної підтримки вперше постала предметом спеціального дослідження; аргументовано зміст понять «міжкультурний діалог», «копродукція» як певної специфічної цілісності та єдності взаємопов'язаних елементів; виокремлено та схарактеризовано творчість українських кінорежисерів-авторів, фільми яких було створено як міжнародні проекти; доведено доцільність використання системного методу у вивченні особливостей міжнародного фільмотворчого процесу; здійснено комплексний аналіз і виявлено особливості продукування та дистрибуції фільмів режисерів-авторів у проектах копродукції в Україні та за її межами. **Висновки.** Ознайомлення з матеріалами, викладеними у статті, розширює арсенал знань щодо специфіки виробництва та дистрибуції фільмів режисерських моделей авторського кіно в межах міжкультурних проектів й уможливорює їх використання в навчальних курсах з теорії та історії кіно й режисури.

Ключові слова: міжкультурний діалог, режисер-автор, продюсер, український авторський кінематограф, копродукція, режисерська модель авторства.

Pogrebnyak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty Theory and History of Culture, Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting at the National Academy of Management of Culture and Arts

Directing models of author cinema in the context of intercultural dialogue. Part 1. Co-production as a way to implement the producing and directing models

The purpose of the article is to identify problems of intercultural cooperation in the production and distribution of films directed by auteur cinema and to identify scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of Ukrainian auteur cinema in the intercultural space. **Methodology.** An analytical method was used to study the topic, which is necessary to study the art history and cultural aspects of the problem. In addition, the researcher used methods of systematization and generalization, which were useful to argue the identity of the phenomenon of directing auteur cinema, its place in modern cultural processes, as well as to determine the objective patterns that characterize auteur cinematographic practices in modern intercultural space. A cross-cultural method was also used, which helped to identify the peculiarities of production and distribution of films directed by auteur films in the system of international cooperation. In turn, the culturological approach led to a generalized socio-cultural orientation of the study of the author's cinema of postmodern and postmodern culture. **The scientific novelty** of the study is that the problem of intercultural cooperation in the production and distribution of auteur cinema in Ukraine and abroad in the context of the

functioning of international support programs has first become the subject of a special study; the content of the concepts "intercultural dialogue", "co-production" as certain specific integrity and unity of interconnected elements are argued; the works of Ukrainian film directors-authors, whose films were created as international projects, are singled out and characterized; the expediency of using the system method in studying the peculiarities of the international filmmaking process is proved; a comprehensive analysis and features of production and distribution of films by directors-authors in co-production projects in Ukraine and abroad. **Conclusions.** Acquaintance with the materials presented in the article expands the arsenal of knowledge on the specifics of production and distribution of films of directorial models of auteur cinema within intercultural projects and allows their use in training courses on the theory and history of cinema and directing.

Key words: intercultural dialogue, director-author, producer, Ukrainian author's cinema, co-production, director's model of authorship.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що реалії сучасного фільмовиробництва, зокрема й в культурному просторі України, спонукають до розмислів про двоїстий статус автора в кіно. Перший з них передбачає визнання автором режисера кінострічки з індивідуально-особистісним баченням і відтворенням екранними засобами картини світу, прагненням до новаторства форми, підвищеної складності кінотексту, намаганням поглибити зміст образів, зосередитись на стилістичних прийомах, здатністю до нарративу неординарною кіномовою.

Другий статус режисера-автора пов'язаний із продукуванням і поширенням в соціокультурному середовищі авторського фільму як культурного продукту, котрий має бути затребуваним міжкультурним ринком і продаватись. Оскільки витратність фільмовиробництва, участь значної кількості вузьких спеціалістів передбачає повернення вкладених коштів, то статус режисера-автора поступово змістився у фінансово-виробничу сферу й перетворився на своєрідний предмет торгівлі, що й вимагає пошуку оптимальних способів продукування авторських фільмів, зокрема в контексті міжнародного співробітництва [4, 3].

Аналіз досліджень і публікацій. Як відомо, саме за допомогою потужних культурно-мистецьких надбань українці прагнули презентувати себе світовій спільноті й упевнено увійти до загальнокультурного простору, однак такі прагнення не завжди реалізовувалися достатньо ефективно через низку об'єктивних і суб'єктивних причин, пов'язаних несприятливими соціально-політичними, економічними чинниками, що відтерміновувало повноцінне знайомство з українською культурою на міжнародному рівні. А тому в сучасних умовах ренесансу державності, попри складні політичні й економічні умови, у яких перебуває наша держава, надзвичайно важливо презентувати Україну на світових обшарах у різноманітних

гранях її культурно-мистецького життя. Реалізацію цього актуального завдання можна розглядати крізь призму міжнародного культурного співробітництва в галузі кіно.

Проблемам продукування й поширення фільмової, зокрема авторської, кінопродукції в контексті міжкультурного діалогу присвячені праці таких теоретиків і практиків кіно і культури як: В. Бакальчук, К. Білокінь, С. Васильєв, А. Гурков, Є. Дейнека, Д. Зубенко, П. Жессати, Л. Журавльова, А. Кедбері, Т. Клерк, А. Крисальна, О. Першко, Я. Підгора-Гвяздовський, О. Роднянський, С. Слепак, Ж. Шапрон, В. Широкова, О. Філатов, В. Хоменко. Так, С. Слепак в роботі «Шляхи інтеграції України у світовий та європейський кінематографічний простір» вказує, що спільне фільмовиробництво (копродукція), зокрема, авторського кіно уможливорює реалізацію режисерами-авторами в міжкультурному просторі певних філософських, морально-етичних, художньо-естетичних, національних ідей, адже бюджетні витрати в Україні «на виробництво національної кінопродукції» [5] надто обмежені. У статті «Становлення національної ідентичності як складової європейського культурного простору: можливості копродукції» В. Бакальчук артикулює думку про те, що «розвиток кіногалузі в межах спільного європейського кіновиробництва, окрім економічних важелів, має за мету становлення та популяризацію європейської ідентичності» [1, 48]. Тоді як О. Філатов в роботі «Українське кіно має об'єднати націю» необхідним вважає врахування того факту, що в разі відмінностей культурних традицій, ментальності, мови країн-виробників копродуктивна кінострічка може, втрачаючи національні ознаки, набувати космополітичних рис, що є згубним шляхом для українського кінематографу, котрий саме тепер має слугувати об'єднанню нації [6].

Метою статті є виявлення проблем міжкультурного співробітництва в процесі

виробництва та дистриб'юції фільмів режисерських моделей авторського кіно та визначення наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену українського авторського кінематографа в міжкультурному просторі.

Виклад основного матеріалу. Кардинальні, часом суперечливі зміни, котрі відбуваються в українському суспільстві впродовж останнього двадцятиліття, мають помітний вплив на розширення та поглиблення тематики й проблематики мистецтвознавчих і культурологічних досліджень, збагачення їх джерельної бази, активізацію вивчення багатьох проблем теорії та історії культури, мистецтва, з'яви численних праць, що збагачують мистецтвознавчу палітру новими підходами до висвітлення культуротворчих процесів. Тож, порушуючи питання, пов'язані з утвердженням загальнолюдських цінностей у системі міжкультурних відносин, зацентруємо увагу на їх специфічному значенні для української культури в її сьогоденні й імовірних перспективах розвитку, зокрема в кінематографічній галузі.

В аналітичній записці «Перспективи розширення участі українського кінематографа в проектах копродукції» Національного інституту стратегічних досліджень вказано, що «одним з найбільш ефективних і реалістичних шляхів для внутрішнього розвитку й удосконалення українського кіно є участь нашої країни в проектах міжнародного спільного виробництва – копродукції», що є досить складним процесом об'єднаного «кіновиробництва щонайменше двох країн», котрі, що дуже важливо, залучені не лише до безпосереднього виробництва, а й до фільмового фінансування. На думку аналітиків, «такий вид кіновиробництва необхідно розглядати як унікальну можливість інтеграції української культури в європейську з усіма вигідними для нашої держави результатами», адже такий досвід зміцнить «авторитет і позитивний міжнародний імідж» країни, стане не лише ознакою відкритості до світу, а й уможливить внутрішнє «зростання завдяки використанню потужного потенціалу національної культури» [2]. Водночас С. Слепак слушно зазначає, що «повноцінний розвиток національного кіно можливий за умови інтенсивної інтеграції та співпраці з міжнародними кінематографічними організаціями в усіх секторах галузі – не лише виробництва, дистриб'юції, мережі кінопрокату, а й структурованого кінобізнесу, фестивального руху та ефективного

законодавства», що стрімко прокладає вектори «внутрішнього зростання завдяки використанню потужного потенціалу національної культури». Дослідник доводить, що «оскільки у виробництві фільму беруть участь кілька країн, то й витрати на його створення діляться між ними», що дає змогу з'явитись кільком зацікавленим (як у збуті, так й отриманні прибутків від фільму) сторонам, котрі автоматично поширюють продукцію в межах свого географічного кінопростору. До того ж, аналізуючи показники European Audiovisual Observatory (EOA), що вивчає аудіовізуальний ринок Європи й оприлюднює дані розвитку кіно- й телевізійної індустрії, автор доходить висновку, що європейська кінопродукція «спільного виробництва користується більшим успіхом», аніж створена «європейськими країнами самостійно». Бажано, аби вироблена в копродукції кінострічка була спрямована на аудиторію всіх «країн-учасниць співробітництва» [5]. Нагадаємо, що спільне міжнародне виробництво, або копродукція, що передбачає виробництво культурно-мистецького продукту (зокрема авторського кіно) за участі продюсерських компаній з різних країн – розповсюджена культурно-мистецька практика кінематографістів світу.

Саме копродукція є нині формою існування європейського кіно, адже більшість країн Європи не може фінансово самостійно реалізовувати велибюджетні кінопроекти для внутрішнього ринку, а тому й створює спільні проекти (розраховані на різні кіноринки, різне соціокультурне середовище). При цьому копродукція спрямована і на аудиторію країн-учасниць співтворчості, і на широкий прокат, є економічно вигідним і ефективним шляхом розвитку національного кіно, сприяючи інтеграції української аудіовізуальної продукції в світовий культурний простір.

Українські кінематографісти, через участь у спільному фільмовиробництві, інтегруються у «систему європейської копродукції», що уможливлює розширення аудиторій, культурний обмін (у царині літературно-сценарної бази, творчих методів реалізації проєктів, творчих кадрів), відкриває світові культурний потенціал України як кінокраїни, консолідує українських кіновиробників з європейською бізнесовою та культурною спільнотою, демонструє відкритість учасників міжкультурного співробітництва в галузі кіно, готовність до встановлення нових культурних контактів, дає цінний практичний досвід, зокрема й

започаткування прибуткового фільмовиробництва.

У контексті наших розмислів цікавим видається той факт, що попри ратифікацію в Україні ще 2009 року Європейської конвенції про спільне кіновиробництво (що «регулює питання стосовно умов отримання статусу спільного виробництва, пропорційного співвідношення вкладень кожного кіновиробника, визначення авторських і суміжних прав, права кіновиробників, технічної та акторської участі, загального балансу між сторонами, фінансування спільного кіновиробництва» тощо) і продукування таких сумісних кінопроектів, як: «Аврора» (українських режисерки О. Байрак і продюсера О. Степаненка за участі американського актора Е. Робертса, виробленого «ІнтВестДистрибушн» і студією «Байрак», 2006); «Сафо» (британського режисера Р. Кромбі й українського продюсера А. Новікова за участі грецького композитора М. Теодоракіса, американських, грецьких акторів і тоді ще української продакш-студії «Ялта-фільм», 2008); «Щастя моє» (українських режисера С. Лозниці та продюсера О. Кохана, фінансованого компаніями «Sota Cinema Group з України, «MA.JA.DE Filmproduktion» з Німеччини та «Lemming Film» з Нідерландів, що вийшла (придбана компанією «Kino International») у прокат в США, 2010); «Крос» (спільний, але неофіційний україно-французький проект української режисерки М. Вроди (яка здобула іноземну освіту) за участі продюсера Ф. Келлера, 2011) [2]. Прикладом першої «офіційної» спроби копродукції в Україні (що неабияк посприяло її з'яві на кінематографічній мапі Європи), виявилась авторська кінострічка режисерки Дарії Онищенко «Істальгія», котра вийшла в обмежений прокат у нашій країні 2013 року. З об'єктивних і суб'єктивних причин тільки 2012 року в роботі над фільмом, що згодом мав досить успішну долю в міжкультурному просторі (на МКФ у німецьких Гофі «Hofer Filmtage», який просуває кінематографічну молодь і став своєрідним стартовим майданчиком для таких режисерів-авторів, як Вім Вендерс, Вернер Герцог, і Вісбадені «GoEast»; словацькій Братиславі – «Bratislavsky filmovy festival»; естонському Таллінні «Pimedate Ööde Filmifestival»; польському Бидгощі «Camerimage»; грузинському Тбілісі – «Tbilisi International Film Festival» (TIFF); литовському Вільнюсі – Vilnius IFF «Kinoravasaris» й ін.), вдалось об'єднати фінансові можливості й виробничі зусилля «учасників із трьох країн – українського Державного агентства з питань

кіно й українських компанії – виробника «435 Films» та дистриб'ютора «InsightMedia», сербського кіноцентру «See Film Pro», німецької компанії «Neuesuper, фонду «Bayerischer Rundfunk» (BR) і Мюнхенського університету телебачення і кіно «Hochschule für Fernsehen und Film München» (HFF)». На переконання критика, члена експертних комісій Держкіно й Українського культурного фонду Я. Підгора-Гвяздовського, така співпраця стала можливою завдяки деякій реформації «Держкіно України і його вихід на продюсерську систему вкупі з отриманням від держави бюджету на кіно значно більшого, ніж було до цього, а з іншого – завдяки зв'язкам самої режисерки, яка вчилася в Німеччині в означеному вище університеті». Прикметно, що, на думку Г. Пеленчук, продюсерки вказаної соціальної драми (дія якої розгортається одночасно в Белграді, Києві та Мюнхені й веде оповідь про молоде покоління Східної Європи, що вирішує залишитись у рідній країні, а не вирушати до Західної Європи), попри той факт, що «Україна тільки почала інтегруватися в ЄС, українська кінематографія вже давно інтегрувалася» в цей простір. Крім того, підприємця зізналась, що ідея фільму виникла під впливом деяких біографічних моментів як режисерки Д. Онищенко, так й обох продюсерок – М. Говорухи та самої А. Пеленчук, які в певний відтинок життя стояли перед вибором пошуку кращої кінематографічної долі за кордоном чи випробовування власного творчо-виробничого потенціалу, лишившись на батьківщині [3]. Доцільно вказати, що фактично титанічними зусиллями кінопідприємці Г. Пеленчук і компанії «435 Films» вдалось організувати на розмаїтих українських локаціях фільмування індійського видовищного екшену «Переможець» та авторської стрічки «99 пісень». Прикметно, що така діяльність вітчизняних продюсерів стала можливою, зокрема, і завдяки членству з 2007 року Асоціації продюсерів України у Європейській асоціації незалежних продюсерів, що лобіює інтереси та координує дії продюсерів, формує правила діяльності в галузі законодавства з авторського права й інтелектуальної власності, протидії піратству, застосування цифрових технологій, процесу стандартизації технологій, регулювання роботи засобів масової інформації, механізмів фінансування фільмів із приватного й державного секторів, питань дистриб'юції аудіовізуальної продукції, акредитації фестивалів. Крім того, названа асоціація презентує незалежне теле- й кіновиробництво в європейському просторі, сприяючи просуванню та захисту інтересів і

комерційних відносин виробників аудіовізуального продукту на міжнародній арені, а також створенню інформаційної мережі з обміну досвідом між європейськими виробниками, просуваючи інтереси незалежних виробників Європи в площині національного й міжнародного формату. На переконання С. Слепака, взаємний інтерес українських і європейських продюсерів зумовлений зацікавленістю щодо використання українських локацій для європейського кінобізнесу, уможливорюючи прихід в Україну не лише потужного іноземного капіталу, а й можливості спільної і взаємовигідної співпраці [5].

Повертаючись до проблеми затребуваності в українському кінопросторі кваліфікованих творчих кадрів, звернемо увагу на думку П. Ілленка, котрий на запитання журналістів, чи дійсно спостерігається в середовищі українських кінематографістів масовий «відтік мізків» за кордон, зазначив, що наразі можна констатувати зворотний процес: чимало кінофахівців вбачає перспективу саме в Україні, як, наприклад, Марина Врода, котра за межами батьківщини здобула додаткову освіту. Представляючи компанію «Вродастудіо», лауреатка Золотої пальмової гілки Каннського МКФ 2011 (за короткометражну стрічку «Крос») разом з продюсеркою А. Качко (яка представляє німецьку компанію «Tandem Production») здобула перемогу в п'ятому конкурсному відборі Держкіно з проєктом повнометражного ігрового фільму «Степне». Прикметно, що, отримавши фінансову підтримку для копродукції (спершу лише в Україні й Німеччині) у розмірі 7 млн 100 тисяч грн, що склало значну частину загальної вартості виробництва кінокартини (соціальної драми, присвяченої втраті й водночас пошуку морально-етичних цінностей старшим поколінням українців) [8], заявники кінопроєкту здобули грант (у 700 тисяч норвезьких крон) від «Sørfond» (що сприяє творенню фільмової копродукції країнами, які розвиваються) – Норвезького південного кінофонду (Norwegian South Film Fund), започаткованого Кіноінститутом Норвегії. Відрадно, що до копродуктивного виробництва стрічки М. Вроди «Степне» про пошуки «скарбу життя та інтимний світ однієї людини, яка шукає себе й намагається з'ясувати своє призначення, зникнення цілого світу стосунків людей у пострадянському суспільстві, чаруючу красу вмирання українського села» [7], долучилась ще й норвезька компанія «Barentsfilm AS» в особі продюсерки Інґрід Лілл Хегтун.

Варто нагадати, що виробництво в Україні згаданої вище стрічки «Крос» могло б і не відбутися, якби передовсім французьку продюсерку Флоранс Келлер не зацікавила

історія, розказана їй Мариною Вродою на одній з вечірок МКФ «Молодість» (де й відбулось їхнє знайомство). Прикрим, на наше переконання, є той факт, що коли нарешті режисерка написала сценарій та остаточно вирішила фільмувати, їй і на думку не спало звернутись за підтримкою до Міністерства культури (надто значним був фактор відмови), тож поклатась на допомогу підприємці з Франції, котра інтуїтивно відчула перспективність співпраці і, як виявилось, не прогадала. Адже вироблений лише за п'ять знімальних днів і всього за 3,5 тисячі євро в неофіційній копродукції (де були задіяні французькі компанії «Coffeepost», «Postmodern» та українська «FILM. UA») фільм «Крос» вдруге в історії українського кіно став Каннським лауреатом.

Спільний же кінопроєкт України та Австрії «Січень – березень» (що здобув державну підтримку в розмірі 36,86% фільмового бюджету, решту якого – 63,62% – дофінансував Австрійський кіноінститут та телеканал ORF) утілив у життя український режисер Ю. Речинський, який, живучи у Відні, навмисне повернувся для цієї роботи на Батьківщину.

Фільмувала свої стрічки в Україні і Єва Нейман, котра, маючи режисерську освіту Німецької академії кіно і телебачення, знайшла можливості для фільмовиробництва на Одеській кіностудії і, створивши стрічки «Біля річки», «Будиночок з башточкою», «Пісня пісень», отримала низку призів на МКФ у Карлових Варах, Лондоні, Таллінні.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що дослідницею, в оперті на аксіологічний інструментарій у виявленні об'єктивного взаємозв'язку ціннісної творчо-виробничої структури: продюсерсько-режисерська модель – авторський фільм – міжнародне співробітництво, виявлено, що попри очевидні переваги копродукції для українського кіновиробництва й кінопрокату, прикрим є той факт, що чи не головною проблемою створення фільмової (зокрема авторської) копродукції є питання власності на створений кінопродукт. З'ясовано, що Україні (відповідно до законодавчих умов підтримки державою кінопроєкту) власність і права на профінансований з бюджету фільм належить саме державі, тоді як у світовій кінематографічній практиці правовласником фільму є продюсер. Констатовано, що, на жаль, навіть залучення приватних інвесторів до фільмування копродуктивної кінострічки не звільняє в українських реаліях продюсерів від такої залежності, тим самим суттєво обмежуючи їх ініціативу й зацікавленість.

Висновки. У підсумку слід відмітити, що багатоаспектність та міждисциплінарний характер культурологічного підходу, дозволила нам з'ясувати, що, як правило, при фільмуванні копродукції кінопродюсер набуває права у виконавців, згодом передає їх на використання дистриб'юторам у кінотеатрах або на телеканалах, а, отже координуючи використання прав, проте, зазначимо, що кінопідприємницька діяльність полягає не лише в просуванні картини на вітчизняному кіноринку, а й у презентації її світовій аудиторії. При цьому в дослідженні доведено, що українські кінематографісти, через участь у спільному фільмовиробництві, інтегруються у «систему європейської копродукції», що уможливорює розширення аудиторій, культурний обмін (у царині літературно-сценарної бази, культурно-мистецьких і виробничих методів реалізації проєктів, творчих кадрів), відкриває світові культурний потенціал України як кінокраїни, консолідує українських кіновиробників з європейською бізнесовою та культурною спільнотою, демонструє відкритість учасників міжкультурного співробітництва в галузі кіно, готовність до встановлення нових культурних контактів, дає цінний практичний досвід, зокрема й започаткування прибуткового фільмовиробництва.

Література

1. Бакальчук В. Становлення національної ідентичності як складової європейського культурного простору: можливості копродукції. *Стратегічна панорама*. 2018. Вип. 2. С. 47–53.
2. Перспективи розширення участі українського кінематографа в проєктах копродукції: Аналітична записка. URL: [http:// old2. niss. gov. ua/ articles /530/](http://old2.niss.gov.ua/articles/530/) (дата звернення: 24.07.2020).
3. Підгора-Гвяздовський Я. Копродукція в Україні: приклади спільного виробництва. URL: <https://detector.media/rinok/article/134311/2018-02-0> (дата звернення: 24.07.2020).
4. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини XX – початку XX ст.: автореф. дис. ... д. мист.: 26.00.04. Київ, 2021. 36 с.
5. Слепак С. В. Шляхи інтеграції України у світовий та європейський кінематографічний простір. URL: [file:///C:/ Users/ 0C18~1/ AppData/ Local/ Temp/ Tpdu_2014_3_39.pdf](file:///C:/Users/0C18~1/AppData/Local/Temp/Tpdu_2014_3_39.pdf) (дата звернення: 26.07.2020).
6. Філатов А. Пилип Ілленко: «Українське кіно має об'єднати націю». URL: <http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/news/?id=811> (дата звернення: 23.07.2020).
7. Хоменко В. Марина Врода: «Відходить світ нашого пострадянського дитинства – чудовий і страшний». URL:

<http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/> (дата звернення: 28.07.2020).

8. Широкова В. Голова Держкіно Пилип Ілленко: У світі формується уявлення, що українське кіно відродилося. URL: [https:// life. pravda. com. ua/ culture/ 2017/09/15/226475/](https://life.pravda.com.ua/culture/2017/09/15/226475/) (дата звернення: 23.07.2020).

References

1. Bakalchuk, V. (2018). Stanovlennia natsionalnoi identychnosti yak skladovoi yevropeiskoho kulturnoho prostoru: mozhlyvosti koproduksii. *Stratichna panorama*. Vyp. 2. S. 47–53 [in Ukrainian].
2. Perspektyvy rozshyrennia uchasti ukrainskoho kinematohrafu v proektakh koproduksii: Analichna zapyska. Retrieved from: <http://old2.niss.gov.ua/articles/530/> [in Ukrainian].
3. Pidhora-Hviadzovskyi, Ya. Koproduksiiia v Ukraini: pryklady spilnoho vyrobnytstva. Retrieved from: <https://detector.media/rinok/article/134311/2018-02-0> [in Ukrainian].
4. Pohrebniak, H.P. (2021). Avtorskyi kinematohraf u khudozhnii kulturi druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKh st.: avtoref. dys. ... d. myst.: 26.00.04. Kyiv. 36 s. [in Ukrainian].
5. Sliepak, S. V. Shliakhy intehtatsii Ukrainy u svitovy ta yevropeyskyi kinematohrafichnyi prostir. Retrieved from: [file:///C:/ Users/ 0C18~1/ AppData/ Local/ Temp/ Tpdu_2014_3_39.pdf](file:///C:/Users/0C18~1/AppData/Local/Temp/Tpdu_2014_3_39.pdf) [in Ukrainian].
6. Filatov, A. Pylyp Illienko: «Ukrainske kino maie obiednati natsiiu». Retrieved from : <http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/news/?id=811> [in Ukrainian].
7. Khomenko, V. Maryna Vroda: «Vidkhodyt svit nashogo postradianskoho dytynstva – chudovyi i strashnyi». Retrieved from: <http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/> [in Ukrainian].
8. Shyroкова, V. Holova Derzhkino Pylyp Illienko: U sviti formuietsia uiavlennia, shcho ukrainske kino vidrodylosia. Retrieved from: [https:// life. pravda. com. ua/ culture/ 2017/09/15/226475/](https://life.pravda.com.ua/culture/2017/09/15/226475/) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.08.2021

Отримано після доопрацювання 02.09.2021

Прийнято до друку 07.09.2021

УДК [008:316.422](4:477)(043.3)

Цитування:

Садовенко С. М. Хронотоп української народної художньої культури як діалектична єдність традиційних та інноваційних моделей буття у просторі й часі ХХІ століття. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 29–38.

Sadovenko S. (2021). Chronotope of Ukrainian folk art culture as a dialectical unity of traditional and innovative models of life in the space and time of the XXI century. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 29–38 [in Ukrainian].

Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології,
доктор філософії (PhD), доцент, старший
дослідник (с.н.с.), заслужений діяч мистецтв
України, професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net

ХРОНОТОП УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ДІАЛЕКТИЧНА ЄДНІСТЬ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІННОВАЦІЙНИХ МОДЕЛЕЙ БУТТЯ У ПРОСТОРІ Й ЧАСІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Метою роботи є осмислення хронотопу української народної художньої культури як діалектичної єдності традиційних та інноваційних моделей буття у просторі й часі та концептуалізація українського дитячого фольклору (загадок) у контексті культурологічного знання як невід'ємної складової морфології і типології національної народної художньої культури у хронотопі ХХІ століття. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні компаративного та конкретно-історичного методів для концептуалізації українського дитячого фольклору в контексті національної народної художньої культури, використанні формального методу, а також методу герменевтичної інтерпретації для аналізу концепту «дитячий фольклор» та його функцій у хронотопі сьогодення. **Наукова новизна** полягає в актуалізації та концептуалізації в контексті культурологічного знання українського фольклору, у тому числі дитячого (загадок), як комплексного феномену та невід'ємної складової морфології і типології національної народної художньої культури у хронотопі ХХІ століття. Наукова новизна також полягає у розкритті на основі окреслення й осмислення сутності, динаміки закономірностей розвитку та оцінки внутрішньої структури й часово-просторової єдності функцій української народної художньої культури, розгляду взаємодії усної народної творчості дитинства та діалогу різних культур. **Висновки.** У сучасних умовах соціокультурної реальності питання осмислення хронотопу української народної художньої культури як діалектичної єдності традиційних та інноваційних моделей буття у просторі й часі та концептуалізація українського дитячого фольклору (загадок) в контексті культурологічного знання як невід'ємної складової морфології і типології національної народної художньої культури у хронотопі ХХІ століття є дійсно актуальними. Актуальним вбачається також дослідження концепту «український дитячий фольклор» в контексті культурологічного знання. Український дитячий фольклор у його різноманітні форм, видів, функцій, призначень є тим привабливим явищем, яке потребує подальшої концептуалізації і продовження проведення ґрунтовних досліджень. Визначення сутності цього явища у хронотопі національної народної культури сприяє збереженню національної культурної спадщини та діалогу різних культур у ХХІ столітті.

Ключові слова: українська народна художня культура, фольклор, дитячий фольклор, загадки, музичний фольклор, діалог культур, усна народна творчість, національна культура, хронотоп, просторово-часові взаємозв'язки.

Sadovenko Svitlana, Candidate of Pedagogical Sciences, Doctor of Philosophy (PhD), Associate Professor, Senior Researcher, Professor of the Department of Directing and Performing Arts of the Institute of Modern Art of the of National Academy of Culture and Arts Management

Chronotope of Ukrainian folk art culture as a dialectical unity of traditional and innovative models of life in the space and time of the XXI century

The purpose of the article is the conceptualization and rethinking of the meaning of Ukrainian children's folklore as an integral part of the structure of Ukrainian folk art culture and carefully crafted magic rituals. Updating the concept «Ukrainian children's folklore» in the context of cultural knowledge, defining the essence of this phenomenon in the chronotope of the 21st century and evaluating temporal and spatial unity, which contributes to the preservation of the national cultural heritage, the dialogue of different cultures and human unity, is also the goal of the work. The delineation of the essence of this phenomenon in the chronotope of the XXI century and the assessment of temporal-spatial unity, which contributes to the preservation of the national cultural heritage and dialogue of different cultures, is also the goal

and object of analysis. **The methodology** consists in applying comparative and concrete-historical methods for conceptualization of Ukrainian children's folklore in the context of national folk art culture, use of formal method, as well as hermeneutic interpretation method for analysis of the concept of «children's folklore» and its functions in today's chronotope. **The scientific novelty** lies in the actualization and conceptualization in the context of culturological knowledge of Ukrainian folklore, including children's (riddles), as a complex phenomenon and an integral part of the morphology and typology of national folk art culture in the chronotope of the XXI century. Scientific novelty also consists in revealing on the basis of delineation and comprehension of essence, dynamics of laws of development and an estimation of internal structure and space-time unity of functions of the Ukrainian national art culture, consideration of interaction of oral folk art of the childhood and dialogue of various cultures. **Conclusions.** In modern socio-cultural reality the question of understanding the chronotope of Ukrainian folk art culture as a dialectical unity of traditional and innovative models of life in space and time and conceptualization of Ukrainian children's folklore (riddles) in the context of culturological knowledge as an integral part of morphology and typology of national folk art culture. Ukrainian children's folklore in its diversity of forms, types, functions, purposes is an attractive phenomenon that requires further conceptualization and continuation of thorough research. Defining the essence of this phenomenon in the chronotope of national folk culture contributes to the preservation of national cultural heritage and dialogue of different cultures in the XXI century.

Keywords: Ukrainian folk art culture, folklore, children's folklore, riddles, musical folklore, dialogue of cultures, oral folk art, national culture, chronotope, space-time interrelations.

Актуальність теми дослідження. Хронотоп національної народної художньої культури у діалектичній єдності традиційних та інноваційних моделей буття у просторі й часі завжди спирається на етнокультурні архетипи, що визначають характер домінуючих смислів, цінностей і символів культури – її картину світу, семантичне поле, аксіосферу, семіосферу. Інтегроване символічно-знаково-ціннісно-смісловне середовище національної народної художньої культури, її *Lebenswelt* (нім. – «живий світ»), є історичним підґрунтям моделювання хронотопу. Хронотоп українського фольклору, у тому числі дитячого й дитячого музичного, – це семантичне поле взаємодії язичництва та християнства (релігійний синкретизм), наслідком якої стало органічне переплетення двох моделей простору і часу: язичницької статично-радіальної – з циклічним часом й коловим простором та християнської лінійно-маршрутної – з еволюційно-поступовим часом та протяжним простором. У результаті цього діалогу на міфологічну («доосову») модель хронотопу накладаються філософські (післяєсові) параметри часопростору: ідея повторюваності подій (хоровод) доповнюється образом їх одиницності та унікальності (різдвяна пісня), а етноцентричний партикуляризм – універсалістичним космополітизмом. Традиційні форми українського фольклору варіюються, обновляються, відповідають новим естетичним, етичним і моральним цінностям суспільства. Це дає фольклорним творам нове життя, залишаючи при тому основи традиційно-неолітичної культури. Відтак традиційна народна культура, як дієва історична форма внутрішнього і суспільного

контролю, побудована на ретельно опрацьованих магічних ритуалах, може перешкоджати прояву заперечливих, усвідомлюваних чи підсвідомих агресивних емоцій, породжуваних складною ситуацією в країні чи світі в цілому у XXI столітті.

Важливою складовою структури української народної художньої культури як комплексного феномену є художня творчість. У спеціалізованому сенсі це професійне мистецтво, у стихійному (рефлекторному), аматорському та етнічному значеннях – *фольклор*. Художня творчість (у тому числі й фольклорна) виражає онтологічний статус індивідуального або колективного суб'єкта, що передає ментальність, архетипи та картину світу культури через діалог традицій та новацій на вертикальному рівні (в часі) та на горизонтальному (у просторі) – передає від покоління до покоління, від регіону до регіону та від субкультури до субкультури, одночасно шукаючи спільні знаменники їх взаємодії у життєсвіті художньо-естетичного. Українська традиційна народна художня творчість, завдяки своїй буттєвій автентичності та автохтонності традиційно-неолітичної культури, є ефективним історичним механізмом протистояння притаманній для глобальної культури симуляції та одночасно ідеологічним фундаменталістським реакціям на симуляцію, що лише помножують спустошеність. Відбувається так званий процес «підхоплювання традицій» (за терміном В. Гусева), який найбільше чиниться у період дитинства через дитячий та дитячий музичний фольклор, який є ігровим і найбільш доступним для сприйняття у незрілому віці. «У спрощеній формі через колисанки, забавлянки, утішки,

дитячі пісеньки, казки, гумор тощо, дитячий музичний фольклор не тільки надає відомості про оточуюче середовище, суспільні цінності та культуру свого народу, але й стає підґрунтям для розуміння культурних цінностей інших народів» [8, 50]. Отже, осмислення хронотопу української народної художньої культури як діалектичної єдності традиційних та інноваційних моделей буття у просторі й часі та концептуалізація українського дитячого фольклору як комплексного феномену «підхоплювання традицій» та невід'ємної складової структури національної народної художньої культури у хронотопі ХХІ століття набувають особливої актуальності у сучасних умовах соціокультурної реальності і потребують проведення глибокого культурологічного аналізу.

Метою роботи є осмислення хронотопу української народної художньої культури як діалектичної єдності традиційних та інноваційних моделей буття у просторі й часі та концептуалізація українського дитячого фольклору (загадок) у контексті культурологічного знання як невід'ємної складової морфології і типології національної народної художньої культури у хронотопі ХХІ століття.

Стан наукової розробки проблеми. В універсальному значенні «народних знань» і «народних традицій» термін «фольклор» вживався науковцями з Великобританії, США, Латинської Америки, Франції, Німеччини, Бельгії й інших країн. Соціологічний напрямок, заснований А. Вараньяком і А. Мариню, охоплював весь комплекс артефактів народної культури. У Скандинавії і Фінляндії фольклор визначається як колективне традиційне знання, передане за допомогою слова і дії. Дослідники Є. Анічков, А. Веселовський, В. Ламанський, В. Лесевич увели цей термін до наукового обігу у 1890-ті – на початку ХХ ст., припинивши ототожнювати його з іншими спорідненими термінами, приміром, «народна поезія», «народна словесність».

Теоретичні проблеми парадигматики фольклору, його функціонування у просторі й часі піднімалися у працях відомої української етномузикологині С. Грици. Переосмислення українського музичного фольклору знайшло відображення у дослідях А. Іваницького. Перегляд ідей щодо українського музичного фольклору належить Л. Гумільову, І. Каганцю, Ю. Канигіну, А. Кифішину, Ю. Шилову та ін.

Питання дитячої художньої культури в контексті традиційної звичаєвості українців піднімалися Т. Гаєвською. Дослідження

пісенного, обрядового дитячого фольклору Слобожанщини на матеріалах фольклорно-етнографічних експедицій 1992–2000 років проводилися фахівцями Харківського обласного центру народної творчості, зокрема В. Осадчою, а також іншими ОЦНТ.

Характер дослідження фольклору суттєво змінюється з мірою розвитку гуманітарної думки від класичної до некласичної. Якщо початкові етапи фольклорних студій відрізнялися романтично-просвітницькою описовістю, притаманною для етнографії раннього модерну, то у період авангарду (пізнього модерну) починаються спроби його символічного тлумачення у межах некласичної філософії.

У другій половині ХХ століття (постмодерн) фольклор починає інтерпретуватися семіотично, семантично, феноменологічно, інтертекстуально як складова народної культури, носій архетипів (археписьма) та форма переживання сакрального досвіду, що апелює до семантики міфу (М. Еліаде, Р. Отто, Ван дер Леу, Дж. Кемпбел та ін.).

На початку ХХІ століття після кризи постмодерну у період становлення трансформації глобальної культури у бік нових медіа виявляються і досліджуються сучасні форми фольклору та фольклоризму, пов'язані із поширенням народних знань і народної творчості в інтернеті (постфольклор (Ж. Денисюк), мережевий фольклор). Більше того, сам кіберпростір за своєю архетипічною суттю є «фольклорним» і функціонує, спираючись на міфопоетичні механізми та міфомотори ідентифікації: легенди, плітки, казки, нарації міфу («глобальне село» М. Маклюєна, «символічне кладовище локальної громади» З. Баумана, «театралізація волі народу» У. Еко), загадки тощо [9].

Виклад основного матеріалу. Німецький філософ, історик Освальд Шпенглер (1880–1936) у праці «Присмерк Європи» у 1918 році писав: «Будь-яке мистецтво є смертним, не тільки окремі твори, а й самі мистецтва. Настане день, коли припинять існування і останній портрет Рембрандта, і останній такт моцартівської музики – хоча розмальоване полотно або нотний аркуш, можливо, і залишаться, зникне останнє око і останнє вухо, яке розуміло мову їхніх форм» [14]. Розмірковуючи над цією тезою, відзначимо, що фольклор, наповнений реальним змістом колективного позасвідомого народу, несе живу пам'ять та символічно одухотворені первообрази, здатні однаковою мірою

протистояти комерційним симулякрам арт-ринку та квазірелігійній ортодоксії політичних ідеологем. Фольклор – унікальне самобутнє явище в народній культурі, завдяки якому здійснюється прилучення до національних життєвих джерел та наступність поколінь. З точки зору феноменології культури фольклор є складовою життєсвіту (гусерліанського *Lebenswelt*) – дотеоретичного досвіду первинних уявлень, що безпосередньо виростають з вітального, довербального, чуттєвого та знакового одночасно простору мови, структурованої як позасвідоме (лаканівське *Реальне*) [1, 35–68].

Термін «фольклор» походить від англійського *folk* – рід, народ, *lore* – знання, що разом означають «народна мудрість, народознавство». Багатозначність терміна «фольклор» була визначена історично, невдовзі після того, як це поняття запропонував англійський історик культури Вільям Томс, надрукувавши у часописі «Атенеум» (№ 982) під псевдонімом А. Мертон статтю «The Folklore» (у 1846 р.). У межах «Фольклорного співтовариства» (*Folk-Lore Society*), заснованого у 1878 р., було сформульовано два значення терміна «фольклор», що цілком передавали європоцентричний еволюціоністський дух тогочасних колекціонерів-романтиків: фольклор як «стародавні звичаї, обряди і церемонії минулих епох, що перетворилися в марновірства і традиції нижчих класів цивілізованого суспільства» і, у більш широкому змісті – як «сукупність форм неписаної історії народу» [13, 4]. Там само читаємо: «Можна сказати, що фольклор охоплює всю культуру народу, що не була використана в офіційній релігії й історії, але яка є і була завжди його власним надбанням» [13, 4]. У 80-х роках XIX ст. в українській фольклористиці цей термін одним із перших почав використовувати М. Драгоманов.

В. Петров вважав, що світогляд і фольклор неподільні, а фольклорний образ є продуктом ідеології [2, 47].

Фольклор у його чистих формах іменується «автентичним» (від грецького *autenticus* – справжній, достовірний). Автентичний фольклор через обряди і ритуали зберіг живе побутування, а разом з ним у співтоваристві збережений міфологічний погляд на світ, із властивою йому емоційною асоціативністю. Рудиментарно збережене епічне середовище має здатність відчувати

живі зв'язки з епосом, спиратися на родові традиції в сучасних умовах. Фольклор має конкретно-історичне забарвлення і конкретно-історичний зміст: сакральний, ритуальний, естетичний, прагматичний. Таким чином, традиційний фольклор є структурним і змістовним компонентом народної художньої культури.

Кожен період життєдіяльності соціуму відзначений виникненням різних фольклорних хвиль, при цьому кожен фольклорний жанр відрізняється своїми закономірностями і фазами становлення, розквіту, загасання, включення в народну культуру. Доцільно відзначити, що поняття «жанр» змінює свій зміст зі зміною суспільно-історичних реалій розвитку духовної культури народу. Тому фольклор відбиває результати колективної творчості представників, різних соціальних верств населення України. Кращі зразки фольклорних творів розвивають чуттєво-емоційну сферу, формують культуру міжособистісних відносин, безпосередньо впливають на розвиток і становлення культурної ідентичності суб'єкта – причому, не лише традиційної, але й неklasичної, кроскультурної, номадичної, флуктуаційної, оскільки образи сучасних «кочовиків» можна віднайти у фольклорних аналогах бродяг та номадів, скоморохів та юродивих, паломників та шукачів пригод.

Народна художня творчість, як найважливіший пласт української національної культури, є тією основою, без якої неможливе формування національної свідомості й розвиток професійного мистецтва. Отже фольклор, тим більше дитячий, як концентрат культурних архетипів, що поруч з історично лабільними формами буття культури містить її константи та універсалії, не припинить свого існування. Пізнання народної художньої культури як багатомірної системи і як елемента системи більш високого порядку вимагає розгляду художньо-творчої діяльності етносу в контексті філософського осмислення традиційного фольклору, в якому дитячий музичний займає окреме вагоме місце.

Український дитячий фольклор є особливою феноменологічною художньою реальністю, яка завдяки синкретичності та збереженій у генетичному коді інтонаційної основи музичного мовлення, поєднує світ дітей і дорослих, включає цілу систему поетичних і музично-поетичних жанрів фольклору, створює підґрунтя для емоційно-

інтелектуального розвитку особистості. У науково-методичному посібнику «Світ фольклору» (2007) нами зауважувалося, що «гра є фундаментальним засобом пізнання світу та концентрації дитячої уваги, а український дитячий музичний фольклор майже весь базується на грі та ігрових елементах. Навіть якщо говориться «дитячий музичний фольклор», йдеться про «музично-ігровий дитячий фольклор» [10, 60]. По-друге, сконцентрованість дитини можлива тоді, коли перед нею постають реальні яскраві наочні, або створені словесні казкові образи, музичні картини, слухаючи які, вона ніби бачить те, про що їй розповідають, співають чи грають на музичних інструментах. По-третє, рівень уваги, який приділяється дорослими для розвитку творчого початку дитини прямо пропорційний рівню пізнавальної активності та продуктивності мислення дітей. Не випадково, діти починають раніше і чіткіше говорити, краще володіти координацією рухів, швидше вивчають рідну мову, а пізніше – іноземні мови, вміють логічно мислити, гармонійно розвиваються, мають більше можливостей для творчої самореалізації, почувають себе більш впевнено спочатку на музичних заняттях в дитячому садочку, а потім – у загальноосвітній школі» [10, 60–61].

Термін «дитячий фольклор» з'явився у фольклористиці доволі недавно – у 20-х роках ХХ сторіччя). Певною мірою продовжуючи існувати і в наш час, дитячий фольклор, у різних своїх жанрах відбиває динаміку життя від колиски до юності та загальне людське життя в усьому розмаїтті його форм. І хоча текстів цього специфічного виду усної народної творчості нині зібрано порівняно чимало, не достатньо сформованою залишається теорія дитячого музичного фольклору з точки зору його процесуального та діалогічного осягнення, а також як чинника формування людської всеєдності. Визначальним і доволі складним питанням залишається визначення жанрів, які саме необхідно вважати власне «дитячими». Отже, концептуалізація дитячого музичного фольклору, з точки зору його процесуального й діалогічного осягнення в сучасних умовах соціокультурної реальності є актуальним [8, 49].

Дитячий фольклор як перший етап оволодіння особистістю своєю культурою і функціонування в системі певних цінностей, має незмірний вплив на формування світогляду дорослої людини. О. Потебня ще у 1882–1883 роках неодноразово наголошував на зв'язку світогляду і фольклору [6, 50].

Дитячий фольклор (народні примовки-ігри-пестушки, колискові, казки, скороговки, лічилки, пісеньки, утішки, забавлянки тощо), як суттєва частина загальнонаціональної народної творчості, бере початок з глибини віків, від народних обрядів і вірувань. Певною мірою продовжуючи існувати і в наш час, дитячий фольклор, у різних своїх жанрах відбиває динаміку життя від колиски до юності та загальне людське життя в усьому розмаїтті його форм. І хоча текстів цього специфічного виду усної народної творчості нині зібрано порівняно чимало, не достатньо сформованою залишається теорія дитячого музичного фольклору з точки зору його процесуального та діалогічного осягнення, а також як чинника формування людської всеєдності [9, 45–51].

Варто враховувати високу життєстійкість окремих видів фольклору. Наприклад, у дитячій субкультурі, як і за старих часів, співіснують традиційні тексти і нові, створювані за законами фольклорного мистецтва і засновані на фольклорному мисленні: це нескінченні лічилки, дражнилки, потішки, пісеньки, «страшилки», традиційні ігри, заклички. Широко використовуються фольклорні здобутки в материнській, педагогіці (особливо орієнтованої на молодший вік), практиці – колискові пісні, потішки, недовгі казочки, небилиці, усякого роду «пестушки», приговорки і примовки.

Формування автентичного дитячого фольклору веде свою історію від древніх язичницьких традицій. Позиція пристосування сформованих століттями народних звичаїв і обрядів до християнської ідеології, обрана Церквою, зіграла свою роль: язичницькі традиції втрачали загальносуспільне значення. Зміст обрядів забувався і відмирав, але зовнішні форми святкових дій залишалися незмінними. Народний сільськогосподарський календар згодом обростав християнськими ідеологічними надбудовами. Найдавніші шари музичного фольклору, присвячені до землеробського календаря, одержали назву календарно-обрядових і постали найважливішим елементом традиційно-побутової культури народу. Сімейно-побутові традиції Древньої Русі склали основу сімейно-обрядового фольклору, що одержав поширення у всіх шарах суспільства, на відміну від календарного фольклору, що виник у селянському середовищі. Релігійний синкретизм передбачав симфонічну взаємодію язичницької та християнської системи, їх злиття в культурному тілі культури на рівні дифузії та переплетення християнських смислів

та язичницьких архетипів, церковних образів та позасвідомо успадкованих народних символів. Український фольклор повною мірою всотує у себе релігійний синкретизм української народної культури.

Поєднання язичницької і християнської традиції істотно вплинуло на життєдіяльність народу, на його відношення до природи, соціальне спілкування, внутрішній світ особистості. Екологічність українського фольклору, притаманні йому анімізм та пантеїзм, органічно накладалися на притаманне для православної традиції шанобливе (софіологічне) ставлення до тваринного світу як до «дому» Божого, вмістилища Творця, «великославного корабля» буття (Климент Смолятич) [4, 180–190].

Подібні явища були характерні і для західноєвропейського середньовіччя, і для східних культур. Етнографічна «глибина народної пам'яті» (вираз Б. Рибаківа, що позначає ступінь живучості та стійкості прадавнього сюжету у сучасних звичаях [7]) передбачала передачу архетипів від покоління до покоління на позасвідомому рівні інерціальної звички, що не виключало впливу архетипів на підтекст тексту культури, на пласт Реального у мові її Символічного. Повноцінні язичницькі вірування й обряди виявлялися в селянському середовищі і на початку ХХ в. Двовірство обумовило різні значеннєві пласти культури, різні поведінкові механізми, а також синтез у творах архаїчного фольклору і сучасних стилів, які паралельно існують і доповнюють один одного й дотепер.

Фольклор, що пройшов тисячолітній шлях розвитку, мірою християнізації давньослов'янської культури, набував вторинного значення, трансформуючись із семіосфери живого сакрального символу у семіосферу художньої метафори. Десакралізація фольклору призвела до нового тлумачення його символіки. На язичницькій (міфологічній) стадії символ сприймався одухотворено й цілісно, у нерозривності прямого та переносного, буквального та фігурального сенсів («Для людини, для якої існує міф, що хмара є коровою, одночасне називання хмари коровою і є найточніше з можливих», – так О. Потебня визначає язичницький антропоморфізм і тотальне анімістичне одухотворення світу, що не дозволяє відрізнити предмети від їх символічних означень [5]). На християнській (філософській) стадії розвитку фольклору

символ почав ґрунтуватися на розмежуванні первинного та вторинного, емоційно-чуттєвої/предметної форми явища та його ідеального сенсу, прямого та переносного значення. Символ обростає додатковими значеннями, набуває поліфонії смислів і значень та перетворюється на інтертекст/художню метафору – ключову одиницю естетичного бачення світу. Цей процес (переходу фольклору із сфери ритуалу у сферу мистецтва) можна вважати концентрованим художнім виявом духовної революції «осьового часу» Карла Ясперса [15], коли людство здійснило перехід від Міфу до Логосу, від образного до раціонального мислення, від кланових до загальнолюдських цінностей, від етноцентризму до універсалізму на ґрунті трансцендування, закладеного в духовні горизонти світових релігій на протигагу первісним та етнічним віруванням.

Відтак, фольклор як вираз «доосьового» міфологічного світовідчуття набув нового значення, перетворившись із сакральнo-обрядового явища в одну з художніх парадигм професійної (фольклоризм) та народної культури.

У сучасному українському суспільстві необхідні *нові стилістичні форми*, адекватні темпоральній картині світу та поточному культурному попиту. Зазначені форми мають відрізнитися від дещо застарілих для сучасності фольклорних репрезентацій раннього українського модерну, якими користувалися просвітники кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття, що насамперед знайшло відображення у літературі, у творчості українських композиторів і художників епохи романтизму і критичного реалізму. Для усвідомлення фольклорних джерел українського мистецтва, поетичних образів і прийомів, міфологічних алюзій, народжуваних вітчизняним фольклором, – потрібен *діалектичний синтез* архаїки, класичних настанов фольклористичного модерну з інноваціями авангарду та діалогічністю постмодерну (неофольклоризму), що дозволить зберегти традиціоналізм й одночасно актуалізувати його духовний потенціал в сучасних умовах, уникаючи при цьому ринкових «мультикультуралістських» симуляцій «локальних особливостей».

Такий поліфонічний синтез має ґрунтуватися на акцентуації ролі давньослов'янської мови як цивілізаційного «спільного знаменника», що скріплює не тільки

українців, але увесь слов'янський світ. Важливе значення має імпровізаційне збільшення кількості фольклоризмів (на рівні лексики, фразеології, популярних народних виречень, поетичних образів), що визначають національну, регіональну, локальну специфіку української словесної культури, як розмовної, повсякденної, так і письмової – художньої літератури, мови періодики, рекламних текстів тощо. Не можна забувати також про те, що нині активно існує цілий ряд стародавніх і нових жанрів українського фольклору – казка, загадка, прислів'я, приказка, перекази, анекдоти, частівки. Особливо «живучими» є прислів'я і приказки, частівки, повір'я, марновірства, які К. Г. Юнг вважав живими символічними носіями архетипу і які можна застосовувати не стільки у забобонному, скільки у мистецькому напрямі. Серед різних пластів населення зростає інтерес до деяких стародавніх пісень, особливо до тих, що виявилися у репертуарі відомих виконавців, хорів, ансамблів (найчастіше, щоправда, ці твори піддаються серйозній обробці).

Вважаємо зауважити на механізмах впливу фольклору на становлення культурної ідентичності особистості через такий його жанр, як загадки. Вибір не є випадковим, адже загадки – це малі форми усної народної творчості, в яких у стиснутій, образній формі викладаються найбільш яскраві й характерні ознаки предметів чи явищ. Це також дотепне питання або алегоричний вислів, що вимагає розкриття, відгадки. Загадки містять у собі низку ознак речі чи явища, за якими необхідно відгадати, що саме це за річ чи явище і яке їх походження або призначення. За твердженням С. Соловейчика, в кожній країні є свій Головний педагог – народ, і є Головний підручник педагогіки – мова. У минулому, ґрунтуючись на досвіді попередніх поколінь, селяни і не підозрювали, що прокладали місток між мисленням і знанням, щоденно розвиваючи і вдосконалюючи ясне, точне, цілеспрямоване мислення у підростаючого покоління. В цьому їм допомагали народні загадки – один із найстаріших жанрів народного фольклору, що дожив до нашого часу. Як засіб для тренування абстрактного мислення дитини, загадки займали поважне місце у розумовому розвитку дитини молодшого віку. Більшість загадок є *метафоричними, що дозволяє класифікувати їх як бахтинівський діалогічний текст культури на межі з іншими текстами та репліками. Майже всі вони входять до складу фразеологічних зворотів і мають чітку словесну виразність: «Восени не в'яне, а*

взимку не вмирає» (ялинка), «Наскакалось, називалось, під припічком заховалось» (віник), «Повна хата горобців, та нікуди вилетіть» (гарбуз). Цей досвід актуальний і сьогодні. Адже тепер, як і колись, дитині треба створити поживне інтелектуальне середовище, допомогти їй швидко зорієнтуватися в потоках інформації, осмислити її, відібрати, привести в систему, інтерпретувати і застосувати. Чим вищий рівень розвитку суспільства, тим значніша роль у ньому належить такому вихованню.

В основі генезису загадок лежать анімізм, первісний пантеїзм та символічне подвоєння дійсності. Загадки виникли в умовах первісного суспільства, коли людина не розуміла всіх явищ природи і боялася їх. Так з'явилися у давніх предків божества: Перун – бог грому, Дажбог – бог сонця, Стрибог – бог вітру, буранів, Велес – бог тварин тощо. За тодішніми уявленнями, надприродні сили були живими та могутніми. Щоб їх умилювати, людина задобрювала їх, приносила їм жертви, зверталася до них з проханнями. Так виникла віра в магічну силу слова. Залежність людини від явищ природи, від диких тварин впливала на утворення звички давати речам дві назви – пряму та умовну, а допитлива спостережливість, що схоплювала найхарактерніші ознаки речей, створила ту високу образність загадок, що чарує нас донині. Сліди умовності маємо й досі, коли свиню, наприклад, звуть риндою, сороку – куцохвостою тощо (І. Гурин).

Згодом, на підставі практичного досвіду, люди навчилися порівнювати явища навколишньої дійсності, помічати подібні ознаки в різних речах та явищах. Але прадавній *антропоморфізм* загадок зберігся, тому, майже всі загадки є уособленням, персоніфікацією, втіленням символічних іпостасей явищ у синкретичній єдності чуттєвого та ідеального сенсів. Багато стародавніх загадок донесли до нас уявлення наших предків про природу. Наприклад, «Чорна корова всіх поборола, білий віл всіх підвів» (ніч і день); «Один біжить, другий лежить, а третій кланяється» (вода, берег, явір) тощо.

І. Я. Франко у своїй праці «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних» підкреслював, що саме явища природи уявлялися нашим предкам у вигляді людей: «Сімсот соколят на одній подушці сплять (соняшник)». Засіб уособлення й понині є найважливішим прийомом у поетичній творчості: «Я не їм вівса, ні сіна, дайте випити бензину, усіх коней обжену, кого хоч наздожену» (автомобіль).

Оскільки люди вірили в магічну силу слова, то й загадкам приписували чарівну силу. За давніх часів до загадування і розгадування загадок ставилися серйозно. Молода людина, яка оволоділа майстерністю розгадування загадки, завжди вважалася дозрілою в розумовому відношенні. Згадаймо хоч би античний міф про страшного Сфінкса, загадку якого про людину відгадав мудрий юнак Едіп. Отже, загадка на основі агонального принципу ставала механізмом ініціації суб'єкта в традиційних культурах, його посвячення у розумову зрілість, його енкультурацію (це знайшло своє відображення і в сучасності, зокрема у кінематографі).

Як ми вже зауважували, «світ сьогодні, в умовах глобалізації, орієнтованої на тотальність та уніфікацію етнокультурної автентичності плюральних традицій, знаходиться на своєрідному перехресті як історичних епох, так і різних моделей цивілізацій – традиційної, що була дотепер, і сучасної, заснованої на принципах формування загальнопланетарного інформаційного простору (розповсюдження новітнього середовища масового спілкування, зокрема мобільного зв'язку, мережі Інтернет), інших новітніх досягнень, у яку людство продовжує впевнено входити, актуалізуючи проблему збереження (або консервації) традиційної аксіосфери народної художньої культури локальних топосів (давньогрец. τόπος – «місце», в культурології – синонім значень «категорія культури», «образ культури») [11, 67].

Сучасні і традиційні форми народної творчості дозволяють з різним ступенем наповненості і завершеності реалізувати та відновити той духовний потенціал, що є в кожної людини і який може протистояти соціально-моральному руйнуванню та спустошенню. Цим, у першу чергу, обумовлена соціальна, психологічна, етична, смислотворча цінність української народної художньої культури, фольклору, їх важлива роль в естетичному вихованні, у відновленні самості та перебудові її суб'єктності в умовах оголення травматичної реальності на тлі розширення ілюзорних заспокійливих історій про неї. Творчість, у тому числі народна, не дарма у релігійно-філософському дискурсі (В. Соловйов, М. Бердяєв) вважається способом здійснення теургії – реалізації людиною божественних цілей, сумісної діяльності Бога і людини, богодії [12].

Сучасне суспільство через філософізацію, раціоналізацію та секуляризацію досить далеко відійшло від традиційного життєвого укладу, від міфопоетичного погляду на світ, піддало забуттю або символічному спустошенню багато форм і жанрів давньоукраїнського мистецтва, виключило чи утратило з природного живого побутування велику кількість творів усної народної творчості, цілі фольклорні жанри. Основна маса населення «розучилася» говорити, співати і танцювати в народній манері, грати на стародавніх традиційних інструментах, практично відмовилася від автентичного народного вбрання, національної кухні, не користується мовними діалектизмами тощо. Проте фольклор ніколи не ішов із життя і культури українського народу. Змінювалася його «питома вага» у системі національної культури; з'являлися нові й зникали старі твори, жанри, форми, прийоми; мінливою була «мода» на окремі фольклорно-етнографічні явища, мінливою виявлялася державна політика, ідеологічні установки щодо творів і напрямків народної культури. При цьому незмінним залишалось і залишається розуміння того, що фольклорне мистецтво відбиває становлення ментальності українського народу, у ньому виражені архетипи і кенотипи, ідеали, етнічна свідомість, своєрідність етосу української людини, її погляди на світ (природу, суспільство, державу, інші народи, іншу культуру й ін.).

Усна культура з її потужною комунікативною функцією знаходить сьогодні нові обриси, завойовує новий культурний простір – мова йде про проблеми «Інтернет і фольклор», у різних її аспектах: «фольклор в Інтернеті», «фольклор Інтернету», «Інтернет як особливе комунікаційне поле» – те, що прийнято називати віртуальним світовим селом. Всесвітня комп'ютерна мережа зробила не обов'язковим перенос фольклору усно і на паперових носіях. У радянські часи фольклорним текстом вважалося те, що передавалося усно й у самвидаві. В роки гласності фольклор одержав можливість передаватися через ЗМІ. З появою Інтернету стало можливим обійтися взагалі без передачі фольклору від людини до людини чи від продукту ЗМІ до людини. Тепер будь-яка людина, що бажає познайомитися з фольклором, скажімо, реконструктори, можуть за допомогою пошукових програм досліджувати вміст сайтів інтернету, у тому

числі спеціальних сайтів, присвячених народній культурі. Відповідно, звернувшись з питанням про фольклор до представників субкультур, можна почути відсилання до того ж Інтернету. Завдяки такому положенню справ, по-перше, формуються «канонічні» зводи фольклору, «узаконені» на тих чи інших спеціалізованих сайтах. По-друге, до складу цих фольклорних зводів входить не тільки фольклор як такий (тексти, «скомпільовані» при багаторазовій передачі від однієї людини до іншої), але і твори випадкові, авторські, прилічені до фольклору сваволею укладачів і редакторів контенту сайтів.

Звідси – важливість критичного ставлення до віртуалізації фольклору, уміння розмежовувати фольклор (а також фольклоризм і неofольклоризм) та множину його симулякрів, завданням яких є не відтворення, а гедоністичне «забуття історичної пам'яті» (В. Подорога) [3], а також здатність до диференціації власне фольклорної спадщини як змісту від гібридної форми функціонування Інтернету як новітньої моделі фольклору («глобального села»). Утім, фольклор як контент повідомлення та фольклор як характер повідомлення нерідко зливаються у світі, де форма і зміст, буття і семіозис, предмет і комунікативний акт зливаються в єдине ціле «medium is a message» (М. Маклюен).

Висновки. Таким чином, на початку ХХІ століття помітно підвищився інтерес до архаїчних пластів культури. У цьому процесі пізнається не тільки свій фольклор, але й фольклор інших народів, що відповідає кроскультурному характеру сучасної ідентичності суб'єкта. У сучасних умовах соціокультурної реальності питання осмислення хронотопу української народної художньої культури як діалектичної єдності традиційних та інноваційних моделей буття у просторі й часі та концептуалізація українського дитячого фольклору в контексті культурологічного знання як невід'ємної складової морфології і типології національної народної художньої культури у хронотопі ХХІ століття є дійсно актуальними. Актуальним вбачається також дослідження концепту «український дитячий фольклор» в контексті культурологічного знання. Визначення сутності цього явища у хронотопі національної народної культури сприяє збереженню національної культурної спадщини та діалогу різних культур у ХХІ столітті. Український дитячий фольклор у його різноманітні форм, видів, функцій, призначень є тим привабливим явищем, яке потребує подальшої концептуалізації і продовження проведення ґрунтовних досліджень.

Література

1. Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія. *Філософська і соціологічна думка*. 1996. № 7–8. С. 35–68.
2. Петров В. Український фольклор: Заговори, голосіння, обрядовий фольклор народно календарного циклу. Мюнхен, 1948. 142 с.
3. Подорога В. Память и Забвение: Т. В. Адорно и «время после Освенцима». *НЛО*. 2012. № 116. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/p9.html>
4. Послание, написано Климентом, митрополитом русским, Фоме, пресвитеру, истолковано Афанасием монахом. Златоструй. Древняя Русь X-XIII вв. Сост., авторский текст, коммент. А. Г. Кузьмина, А. Ю. Карпова. Москва : Молодая гвардия, 1990. С. 180–190.
5. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. Москва : Искусство, 1976. 614 с.
6. Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. *Русский филологический Вестник*. 1882. № 3. С. 45–134.
7. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян: Монография. Москва : Наука, 1988. 784 с.
8. Садовенко С. М. Дитячий музичний фольклор у просторі взаємодії національних культур. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 45–51.
9. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: монографія. Київ : НАКККиМ, 2019. 356 с.
10. Садовенко С. М. Світ фольклору: Український дитячий музичний фольклор як засіб формування музичних здібностей дітей дошкільного віку: Науково-методичний посібник. Київ: «Київська нотна фабрика», 2007. 332 с.
11. Садовенко С. М. Традиційна аксіосфера культури локальних топосів України: збереження в добу глобалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 2. С. 66–71.
12. Соловьёв В. С. Сочинения в 2 т. Москва : Мысль, 1990. Т. 2. / общ. ред. и сост. А. В. Гульн, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. 822 [2] с.
13. Шкода М. Н. Традиції і свята українського народу. Донецьк : ТОВ КФ «БАО», 2009. 384 с.
14. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. Москва, 1993. 663 с.
15. Ясперс К. Смысл и предназначение истории / пер. с нем. М. И. Левиной. Москва : Республика, 1994. 527 с.

References

1. Husserl, E. (1996). Crises of European people and philosophy. Philosophical and sociological thought. No. 7–8. 35–68 [in Ukrainian].
2. Petrov, V. (1948). Ukrainian folklore: Speak, voice, ritual folklore of the folk calendar cycle. Munich, 142 [in Ukrainian].
3. Podoroga, V. (2012). Pamyat' i Zabveniye: T. V. Adorno i «vremya posle Osventsima». Memory and Oblivion: T. V. Adorno and «time after Auschwitz». UFO. 2012. No. 116. [Electronic resource]. Access mode to the resource: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/p9.html> // [in Russian].
4. The Epistle, written by Clement, Metropolitan of Russia, Thomas, the presbyter, interpreted by Athanasius the monk (1990). Zlatostruy. Ancient Russia X-XIII centuries. Comp., Author's text, comments. A. G. Kuzmina, A. Yu. Karpov. Moscow: Young Guard. 180–190 [in Russian].
5. Potebnya, A. A. (1976). Aesthetics and poetics. Moscow: Art. 614 [in Russian].
6. Potebnya, A. A. (1882). Explanations of Little Russian and related folk songs. Russian Philological Bulletin. No. 3. 45–134 [in Russian].
7. Rybakov, B. A. (1988). The paganism of the ancient Slavs: Monograph. Moscow: Nauka. 784 [in Russian].
8. Sadovenko, S. M. (2015). Childish musical folklore in the vastness of inter-fashion of national cultures. Bulletin of the National Academy of Culture and Arts. No. 2. 45–51 [in Ukrainian].
9. Sadovenko, S. M. (2019). Chronotopes of the axiosphere of Ukrainian folk art culture: Monograph. Kyiv: NAKKKiM, 356 [in Ukrainian].
10. Sadovenko, S. M. (2007). Holy folklore: Ukrainian children's musical folklore as a form of musical health for children of preschool age: Science-methodical book. Kyiv: «Kyiv music factory». 332 [in Ukrainian].
11. Sadovenko, S. M. (2014). Tradition axiosphere of the culture of local toposes of Ukraine: saving in good globalization. News of the National Academy of Culture and Arts. No. 2. 66–71 [in Ukrainian].
12. Solovyov, B. C. (1990). Works in 2 volumes. Moscow: Mysl, T. 2. general edition and compilation by A. V. Guln, A. F. Losev; note. S. L. Kravets and others. 822 [in Russian].
13. Skoda, M. N. (2009). Traditions and sacred to the Ukrainian people. Donetsk: TOV KF «BAO». 384 [in Ukrainian].
14. Spengler, O. (1993). The decline of Europe: Essays on the morphology of world history. T. 1. Gestalt and reality. Moscow. 663 [in Russian].
15. Jaspers, K. (1994). The meaning and purpose of history, trans. from German M. I. Levina. Moscow: Republic. 527 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 06.09.2021
Отримано після доопрацювання 05.10.2021
Прийнято до друку 11.10.2021*

Цитування:

Смоліна О. О. Євангельська притча і православний анекдот: спільне та відмінне. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 39–44.

Smolina O. (2021). Gospel parable and Orthodox joke: general and special. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 39–44 [in Ukrainian].

Смоліна Ольга Олегівна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри філософії, культурології
та інформаційної діяльності
Східноукраїнського національного
університету імені Володимира Даля
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2369-3738>

ЄВАНГЕЛЬСЬКА ПРИТЧА І ПРАВОСЛАВНИЙ АНЕКДОТ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ

Мета роботи: виявлення специфіки православного анекдоту шляхом його зіставлення з близькою за функцією євангельською притчею. **Методологія:** в межах культурологічного підходу застосовані методи порівняльного аналізу, індукції, дедукції. **Наукова новизна:** вперше проведено культурологічний аналіз співвідношення євангельської притчі і православного анекдоту, виявлені як об'єднуючі їх, так і специфічні для кожного з явищ ознаки. **Висновки:** православний анекдот може бути названий притчовим анекдотом. Сучасний православний анекдот має низку характеристик притчі: описуючи конкретну ситуацію він базується на євангельському вченні; як і притча, він має два шари: прив'язану до сучасності форму і позачасовий глибинний релігійний моральний зміст; основною його метою є зведення розуму людини від земного до небесного. Водночас низка специфічних характеристик не дозволяють абсолютно ототожнити їх: православний анекдот створюється на основі сучасного матеріалу; на відміну від притчі він передбачає сміхову реакцію. Анекдот за формою, але з глибинним притчовим змістом здатний необтяжливо проникати у свідомість секулярної людини, налаштованої на легкість і байдужої до рефлексії. Таким шляхом православ'я, як і в попередній період свого існування, прагне відповісти на запити часу, трансформуючи форму, але не змінюючи при цьому глибинну сутність свого вчення.

Ключові слова: анекдот, притча, православний анекдот, євангельська притча, метанаратив, сучасна православна культура, секулярне суспільство.

Smolina Olha, Doctor of Science in Cultural Studies, professor, Philosophy, Cultural Studies and Informational Activity Department, Volodymyr Dahl East Ukrainian National University

Gospel parable and Orthodox joke: general and special

The purpose of the article is to reveal the specifics of the Orthodox joke by comparing it with the Gospel parable having a similar function. **Methodology.** Within the framework of the cultural studies approach, the methods of comparative analysis, induction, and deduction were applied. **Scientific novelty.** The cultural studies analysis of the correlation between the Gospel parable and the Orthodox joke has been carried out for the first time, both unifying and specific characteristics to each of the phenomena have been identified. **Conclusions.** An Orthodox joke can be called a parable joke. A modern Orthodox joke has a number of characteristics of a parable: describing the particular situation, it is based on the Gospel teaching; like a parable, it has two layers: a form tied to modernity and a timeless deep religious moral meaning; its main goal is to raise the human mind from earthly to heavenly. At the same time, a number of specific characteristics do not allow us to identify them: the Orthodox joke is created based on modern material; unlike a parable, it involves a laughing reaction. The Orthodox joke (as a joke in form, but with a deep parable content) is able to easily penetrate the consciousness of a secular person who is tuned in to ease and not accustomed to reflection. In this way, Orthodoxy, as in the previous period of its existence, seeks to respond to the needs of the time, transforming the form, but not changing the deep essence of the teaching.

Key words: joke, parable, Orthodox anecdote, Gospel parable, metanarrative, modern Orthodox culture, secular society.

Актуальність теми дослідження. Анекдот як історико-культурний феномен і як літературна форма – явище світське. Появу анекдоту відносять до 18 століття і спочатку під ним мали на увазі курйозну або просто цікаву історію з життя історичної особи. Анекдот в звичному нам вигляді як коротка історія,

смішна розв'язка якої міститься в кінці, поширюється з 19 століття. М. Каган відзначає, що світ анекдоту охоплює три жанрові сфери, що представляють основні інтереси інтелігенції – політичну, етичну і еротичну [1, 9]. Водночас на сьогодні можна спостерігати поширення анекдоту в сфері, в якій його існування не було

помічено раніше, – в православній культурі. Мова в цьому випадку йде не просто про жарт або дотепне висловлювання (які містяться вже в Святому Письмі й пізніше), але про короткі історії зі смішним кінцем, зміст і гумор яких може бути зрозумілий переважно тим, хто живе в православній традиції. В інтернеті досить є сайтів, груп в соціальних мережах з назвами «Православні жартують», «Православний гумор», «Кращі православні анекдоти» та ін. Про які процеси в православ'ї, православної культури та соціумі свідчить поширення цього явища? Як співвідноситься православний анекдот з літературними формами, традиційними для православ'я? Пошук відповідей на ці питання є актуальним для розуміння особливостей сучасної культури загалом і православної культури зокрема.

Аналіз досліджень і публікацій. Говорячи про сміх і його сприйняття в християнстві, часто пишуть про «сміхову культуру» в період Середньовіччя. Однак, ми не можемо говорити про існування анекдоту в його звичній формі в той період, а скоріше про пародію. Д. Лихачов на літературному матеріалі Стародавньої Русі пише, що «цей сміх найчастіше звернений проти самої особистості яка сміється і проти всього того, що вважається святим, побожним, почесним. <...> У давньоруському сміху є одна загадкова обставина: незрозуміло, яким чином в Стародавній Русі могли в таких широких масштабах терпіти пародії на молитви, псалми, служби, на монастирські порядки і т. п. Вважати всю цю багату літературу просто антирелігійною і антицерковною мені видається не дуже правильним. Люди Стародавньої Русі в масі своїй були, як відомо, в достатній мірі релігійними, а мова йде саме про масове явище. До того ж більшість цих пародій створювалася в середовищі дрібних кліриків» [3, 347]. Д. Лихачов зауважує, що це не звична нам пародія, а середньовічний тип пародії. Це і не сатира, а спосіб створення антисвіту, антикультури, які є підкреслено нереальними. «Антисвіт Стародавньої Русі протистоїть тому не звичайній реальності, а якоїсь ідеальній реальності, кращим проявам цієї реальності. <...> Сутність сміху пов'язана з роздвоєнням. Сміх відкриває в одному інше, не відповідне: у високому – низьке, в духовному – матеріальне, в урочистому – буденне, в обнадійливому – те, що розчаровує. Сміх ділить світ навпіл, створює нескінченну кількість двійників, створює сміхову "тінь" дійсності, розколює цю дійсність» [3, 358, 378]. Очевидно, що ці характеристики не властиві явищу анекдота.

Досліджень, присвячених безпосередньо православному анекдоту, небагато. І. Шаліна розглядає це явище з філологічної точки зору, виділяє його коло соціокультурних типажів, функції і допустимі межі смішного в православному середовищі, механізми створення комічного ефекту [9]. М. Сергєєв є укладачем збірки жартів і анекдотів, які перебувають в контексті іудео-християнської традиції. У передмові до видання автор розмірковує про співвідношення сміху і віри, сенс поняття «релігійний гумор» [10]. Співвідношення сміху і релігії стало темою передачі Я. Кротова на радіо «Свобода» [2]. Автор і гості передачі, спираючись на Д. Лихачова, зіставляють поняття «сміх» і «глум, знущання», відзначаючи, що якщо перше в релігії є прийнятним, то друге, безумовно, ні.

Тема співвідношення православного анекдоту і євангельської притчі ще не має наукової розробки в культурології. Тому, метою дослідження є виявлення специфіки православного анекдоту шляхом його зіставлення з близькою за функцію євангельською притчею.

Виклад основного матеріалу. Традиційними для православної культури літературними формами є притча, проповідь, агіографічні твори. Всі вони, як відомо, мали характер настанови, повчання. Ось як, наприклад, дається визначення притчі в одному із сучасних словників: «невеликий розповідний твір повчального характеру, що містить релігійну або моральну настанову в алегоричній формі. <...> Притча часто використовується з метою прямої настанови, тому включає пояснення алегорії. Широке поширення отримали притчі з релігійним змістом ("повчанням")» [6]. Приклади сучасного православного анекдоту свідчать, що в ньому також є сильною дидактична, моральна, повчальна складова: «Помер добродішній чоловік. Як годиться, опинилася біля Райських воріт, вони закриті, їх охороняє ангел. Чоловік розгубився: – А як пройти всередину? – Простіше простого! – Ангел дістає зошит. – Розповідай мені всі свої добрі справи, а я буду нараховувати тобі бали. Сто балів набереш – проходи! – Всього-то? – зрадив чоловік. – От! Я прожив зі своєю дружиною півстоліття і жодного разу її не зрадив! Навіть у своєму серці! – О це чудово! – вигукнув ангел. – За це ти отримуєш цілих три бали! – Три бали?! - чоловік знизав плечима. – Ну, добре, я регулярно ходив до церкви, давав

десятини і брав участь в служіннях ... Ангел затріпотів крилами: – Чудово! Гідне захоплення і ... двох балів! – Двох? Всього двох?! Гаразд, слухай же тоді! Я організував безкоштовну їдальню і працював в будинку для літніх людей! – Фантастика! Ще чотири бали! – ангел акуратно записав чергову цифру в зошит. – Так що ж це таке?! Я розповів тобі все своє життя, і заробив тільки дев'ять очок?! – чоловік був у розпачі. – В такому разі, потрапити на Небеса можна тільки по благодаті Божій! Ангел рве зошит: Проходь!» [4].

«Два ангела збираються у відпустку. Ти як? – питає один. – Ох! Втомився жахливо! – відповідає інший. Не повіриш, вимотався, сил немає! Через кожні півхвилини: від Господа – до Землі, від Землі – до Господа, туди-сюди, туди-сюди ... А сам? – Так я, чесно кажучи, і відпустки не особливо потребую. Я цілий день на хмаринці сиджу, відпочиваю. А ти ким же працюєш, якщо не секрет, що так доводиться мотатися? – Листоношею, ношу Богу послання. – Ти ба! І я листоношею! А в тебе які послання? – "Подай, Господи! .." А у тебе? – Е-е! А у мене "Дякую Тобі, Господи!"» [4].

У зв'язку з цим необхідно з'ясувати, як співвідносяться православний анекдот і притча. Зіставлення анекдоту як такого і притчі здійснив В. Тюпа на матеріалі творів А. Чехова [7]. Дослідник пише, що обидва ці феномени є долітературними за своїм походженням формами малого епосу, що виникли і еволюціонували довгий час окремо від основного русла становлення романної форми [7]. Узагальнивши подальші міркування автора можемо також виділити такі спільні їх риси:

– обидва жанри полягають в розгортанні характеристики вчинків або людини;

– обидва жанри орієнтовані на усне побутування;

– для розуміння притчі або анекдоту необхідна попередня обізнаність і готовність адресата до адекватного реагування;

– для обох жанрів характерна або фрагментарність сюжету, стислість характеристик і описів, нерозробленість характерів, акцентована роль «укрупнених» деталей, лаконізм і точність словесного вираження.

У той же час В. Тюпа характеризує анекдот і притчу як жанри діаметрально протилежні [7]. Підставою для цієї позиції є такі характеристики, взяті узагальнено:

– притча є супутником сакрального переказу, а анекдот – політичної історіографії;

– у своєму граничному вираженні анекдот стає гостротою, а притча – афоризмом,

прислів'ям;

– слово притчі – авторитарне, повчальне, розважливе, імперативне, дидактичне, «замкнуте» слово, що обходиться і без співрозмовника: притчу можна «розповісти» і собі самому; слово анекдота – ініціативне, легковажне, курйозне своєю okazіональною безпрецедентністю (неологізм, наприклад). Анекдотичне слово принципово «розімкнуте», діалогічне, без слухача його немає: анекдот неможливо розповісти самому собі;

– якщо в анекдоті мова завжди ведеться про інших, то притча говорить перш за все про наше життя;

– якщо анекдот редукує характер до шаржу, то притча належить до культурної традиції, яка не знала мислення характерами;

– притча прагне досягти максимального суміщення морального досвіду героя і читача (слухача), її переконливість ґрунтується на співпереживанні. Анекдот же культивує ефект відчуження, відсторонення персонажа в його індивідуальній курйозності;

– анекдот пропонує фрагментарну і миттєву (минушу), okazіональну в своїй авантюрній розімкнутості, картину світу, де всесильним є випадок. Притча ж творить картину світу внутрішньо єдину і замкнуту, позачасову, телеологічну в своєму універсалізмі; в ній панує закономірність долі.

Слід відзначити, що по відношенню до православного анекдоту не всі зазначені вище характеристики виконуються. Так, наприклад, в православному анекдоті мова не ведеться про якихось «інших». У типажах, героях анекдоту, наділених певними характеристиками, даються приклади (переважно антиприкладі) поведінки середньостатистичного мирянина, священика, ченця. Ці типажі наводяться з метою, щоб кожен впізнав в них себе і встав на шлях метанойї – виправлення розуму. Дидактична, повчальна функція анекдоту тут очевидна і виступає в якості основної. Наприклад: «У храм під час Літургії вривається людина в камуфляжі, масці і з автоматом в руках і кричить: Ну що, хто готовий за Христа померти – до стіни! До стіни стає кілька людей. – Іншим бігти! І швидко, поки я не передумав! Люди вибігають з храму. Людина знімає маску, куртку, відвертає рясу, відкладає макет автомата і йде до вівтаря: Та ніхто від оглашених, тільки вірні, ще і ще в мирі Господу помолимося ...» [5]. «Помер атеїст. Раптом розуміє, що стоїть біля небесних воріт. Потоптався, робити нічого – стукає. Ніякої реакції. Знову стукає. Знову тиша. Втретє ногою б'є щосили. Виходить апостол Петро:

Що тобі, брат? – Ви що, заснули тут всі?! Я вимагаю, щоб мене пропустили до Бога! – Почекай тут ... Петро поспішає до Бога: Господи, до Тебе атеїст прийшов. Що йому сказати? – Скажи йому, що Мене немає!» [5]. У наведених прикладах в якості типажів виступають «атеїст», «православний», «священик». І. Шаліна, крім перерахованих, виділяє також типажі «сектант», «православна бабуся», «спокушений», «семинарист» [9]. Православним анекдотом не культивується ефект відчуження, відсторонення персонажа. Навпаки, створюється ефект впізнавання, типізації, вживання.

Про православний анекдот також не можна сказати, що він пропонує фрагментарну і миттєву, розімкнуту картину світу. Світ православного анекдоту базується, виходить з єдиної, теологічної, євангельської картини світу, що апіорі розділяється всіма православними. В ньому немає всесильності випадку і авантурної розімкнутості, тобто якостей, які не розділяються православною культурою, але підпадають під визначення гріха сміхотворства.

Стає очевидним, що православному анекдоту притаманні риси притчі.

В. Тюпа, характеризуючи твори А. Чехова, доходить висновку про жанр притчевого анекдоту, який найбільш властивий творчості письменника: «анекдот долає догматизм притчі, притча долає легковажність анекдоту. Так і народжуються твори, подібні притчевому анекдоту» [7]. Механізм з'єднання даних двох форм дослідник бачить так: «оказіональність анекдотичного світосприйняття з його настановою на фіксацію унікального, курйозного, випадкового в будь-якому прояві життя тут пронизана універсалізмом притчевого мислення. Глибинна стратегія притчі призводить до "філософської сублімації" випадкового, анекдотично деталізованого: до його змістового очищення, алегоричної концентрації, до зведення в символ; до постановки в антидогматичній формі анекдоту кардинальних питань буття і особистісного самовизначення» [7].

Якщо очевидно, що православний анекдот – це теж, фактично, притчевий анекдот, то необхідно з'ясувати, як співвідносяться євангельська притча (один з основних джерел моральних і духовно-життєвих імперативів християнства) і православний анекдот.

Л. Урбанович характерні особливості євангельської притчі бачить так:

«1. Євангельська притча – христоцентрична, її сенс, ідея, зміст співвідноситься з Особистістю Христа, Його життям і проповіддю.

2. Вона має сотеріологічну спрямованість, оскільки розкриває таємниці Царства Божого і показує шлях до спасіння.

3. Притча особистісно орієнтована і позачасова. Вона звернена до читача будь-якої епохи, будь-якої культурної традиції за однієї умови – відкритості серця для її сприйняття і твердої впевненості проходження їй» [8, 228].

Євангельська притча – це пояснення будь-якої духовно-моральної істини за допомогою порівняння («притча» – від грецького «параволі», що означає порівняння, уподібнення). Базовою ситуацією для євангельської притчі завжди була сцена з повсякденного життя, добре знайома слухачеві початку другого тисячоліття. Будучи, таким чином, носіями певної традиції, притчі включають сучасного читача в контекст історичних, етнічних, релігійних і культурних відносин. Другим і головним «шаром» притчі є її духовно-моральний зміст, заради висловлювання якого вона і звучить.

Православний анекдот створюється на основі, переважно, сучасного матеріалу і контексту, знайомого читачеві. Але за його основу можуть бути взяті і базові для православ'я теми (наприклад, «пекло – Рай», «ангели – демони», «світ земний – світ небесний» тощо), тобто рефлексія другого шару притчі, розкрита і засвоєна за минулі два тисячоліття. Сенсом анекдоту, як і притчі, є показ невідповідності норми і реального стану справ. (Христос, як відомо, в православ'ї розуміється не як ідеал, але як норма, до якої змогли певною мірою наблизитися лише деякі люди – святі, праведники; більшість же залишається в стані нижче норми, протиприродному).

Православний анекдот, як і євангельська притча, є христоцентричним. Як на фундаменті він стоїть на євангельському вченні і в своїй критиці та сприйнятті дійсності виходить з нього. З цієї причини можемо сказати, що православний анекдот, як і притча, своєю стратегічною метою має спасіння людини, бо вказує їй на її сьогоднішню недосконалість. Але сотеріологічна спрямованість євангельської притчі, безумовно, проявлена більш яскраво й інтенсивно (з тієї причини, що автором її є сам Христос, що вона передбачає не сміхову реакцію, а вдумливе розмірковування і зіставлення, що вона

міститься в авторитетному Богом натхненному джерелі тощо).

Якщо євангельська притча «особистісно орієнтована і позачасова», то православний анекдот актуальний, часто персоналізований (описує конкретну ситуацію, в якій себе впізнати може обмежене коло людей), і прив'язаний до місця і часу. Але анекдот тому і православний, що ставить людину в ситуацію морального вибору, опосередковано зводить її до вершин євангельського вчення.

Специфіку православного анекдоту, також, фактично притчевого анекдоту, думається, слід позначити таким чином. Анекдот народжується з самої повсякденної практики життя православних парафій та монастирів, з взаємопроникнення секулярної і православної культур, і виникнення взаємного нерозуміння внаслідок відмінності їх базових настанов. Наприклад: «Церковна лавка: Матушка, а у вас іконки є? – Є. – А якщо я козерог, мені яку треба? – А вам би краще до ветеринара звернутися!» [5]. Приклад анекдотичного випадку, свідком якого була автор цієї статті: в храмі закінчується служба і готується хресний хід; хор спускається вниз, чоловіки виносять хоругви, священики виходять на середину храму; одна бабуса тягне за руку іншу і каже: «Підемо, підемо швидше, зараз почнеться хрестовий похід!».

Багато анекдотів залишаються на цій стадії ілюстрації кумедних або проблемних моментів церковного і православного духовного життя. Частина ж історій, внаслідок рефлексії їх авторів або очевидців, зіставлення зі змістом віровчення, Писання та Передання, переходить на більш високий рівень узагальнення. «Стареньку прочанку в Оптиній пустині направили до о. Досифея. Ім'я складне, незвичне, забула старенька ... І ось вона, випадково зустрівши поименованого отця, але не знаючи його в обличчя, запитує: – Батюшка, підкажіть, де мені знайти отця Фарисея? Він посміявся і каже: Так, мати, до будь-якого з нас звернися – не помилишся!» [5].

Створюється враження, що низка анекдотів спеціально вигадується народними авторами для привернення уваги і корекції деяких сторін життя православної громади або проблем сучасного існування православної культури. Наприклад: «Близнюки-ембріони розмовляють в утробі матері: Слухай, ти віриш у всі ці розповіді про життя після пологів? – У байки про маму? Про те, що там ми зможемо самі ходити і їсти своїм ротом? – Так. І що там буде багато світла, а мама стане про нас піклуватися ... – Повна нісенітниця! Життя – це

суцільне страждання в темряві і тісноті. Крім того, "звідти" ще ніхто не повертався!» [5].

І. Шаліна пише, що в православному середовищі не прийнято розповідати анекдоти, і це причина, з якої православний анекдот не існує як усна форма, але, переважно, як письмова. Можна доповнити, що, крім цього, саме православ'я і ширше - християнство - це релігія Письма, Книги (як і породжена ним культура). Існуванням в письмовій формі відбувається включення нового явища православного притчевого анекдоту до традиції.

Наукова новизна проведеного дослідження полягає в тому, що вперше здійснено культурологічний аналіз співвідношення євангельської притчі і православного анекдоту, виявлені як об'єднуючі їх, так і специфічні для кожного з явищ ознаки.

Висновки. Сучасний православний анекдот – це варіація притчі, базою для якої є євангельське вчення. Сучасний православний анекдот має такі характеристики притчі:

- описуючи конкретну ситуацію, православний анекдот, проте, базується на євангельському віровченні;

- як і притча, він має два шари: прив'язану до сучасності форму і позачасовий глибинний релігійний моральний сенс;

- основною функцією православного анекдоту є зведення розуму людини від земного до небесного;

- Водночас, низка характеристик відрізняють православний анекдот від євангельської притчі, що не дозволяє абсолютно ототожнити їх:

- православний анекдот створюється на основі сучасного матеріалу і знайомого читачеві контексту;

- православний анекдот, на відміну від притчі, передбачає сміхову реакцію;

- якщо євангельська притча позачасова і за часом виникнення належить до епохи, яка не знала мислення характерами, то православний анекдот більшою мірою прив'язаний до місця, ситуації і часу.

Авторитарна, повчальна, імперативна форма притчі важко сприймається нашим сучасником, в чому проявляється зазначене Ж. Ф. Ліотаром недовіра до метанаратива. Анекдот за формою, але з глибинним притчевим змістом (притчевий анекдот) здатний необтяжливо проникати в свідомість секулярної людини, яка не звикла до рефлексії й налаштована на легкість. Таким шляхом православ'я, як і в попередній період свого

існування, прагне відповісти на запити часу, трансформуючи форму, але не змінюючи при цьому глибинну суть свого вчення.

Література

1. Каган М. С. Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 5–16.
2. Кротов Я. Смех и религия. URL: <https://www.svoboda.org/a/28402426.html> (дата обращения: 02.03.2021).
3. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси. Ленинград, Наука, 1984. 295 с. Совместно с А. М. Панченко и Н. В. Поньрко. Авт. след. ст.: Предисловие. С. 3–6; Смех как мировоззрение. С. 7–71. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/index05.php (дата обращения: 02.03.2021).
4. Сегеда А. Дюжина добрых шуток, анекдотов и афоризмов. 18.02.2016. URL: <https://pravoslavie.fm/yumor/dyuzhina-dobrykh-shutok-anekdotov-i-afori/> (дата обращения: 02.03.2021).
5. Сегеда А. 75 лучших анекдотов Православного мира. 19.03.2018. URL: <https://pravoslavie.fm/interested/75-luchshih-anekdotov-pravoslavnogo-mira/> (дата обращения: 02.03.2021).
6. Словарь литературоведческих терминов под. ред. С. П. Белокуровой. Москва, 2005.
7. Тюпа В. И. Анекдот и притча. Художественность чеховского рассказа. Москва, 1989. С.13–32.
8. Урбанович Л. Н. Евангельские притчи в межпредметной интеграции школьного образования. Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Том 16. Выпуск 4. С.223–233.
9. Шалина И. В. Юмор в православной среде. URL: <http://uralsky-missioner.ru/doc/423> (дата обращения: 02.03.2021).

10. Sergeev M. Smile from Heaven. Edited by Susanna Kummel. Boston, 2012. 179 p.

References

1. Kagan, M. S. (2002). Anecdote as a cultural phenomenon. Materials of the round table on November 16, 2002, St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society, 2002. 5-16 [in Russian].
2. Krotov, Y. Laughter and religion. Retrieved from: <https://www.svoboda.org/a/28402426.html> [in Russian].
3. Likhachev, D. S. (1984). Laughter in Ancient Russia. Leningrad, Science, 295 Retrieved from: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/index05.php [in Russian].
4. Szegeda, A. (2016). A dozen of good jokes, anecdotes, and aphorisms. Retrieved from: <https://pravoslavie.fm/yumor/dyuzhina-dobrykh-shutok-anekdotov-i-afori/>
5. Szegeda, A. (2018). 75 best jokes of the Orthodox world. Retrieved from: <https://pravoslavie.fm/interested/75-luchshih-anekdotov-pravoslavnogo-mira/> [in Russian].
6. Dictionary of literary terms (2005). Ed. S. P. Belokurova. Moscow [in Russian].
7. Tyupa, V. I. (1989). Joke and parable. The artistry of Chekhov's story. Moscow. 13-32 [in Russian].
8. Urbanovich, L. N. (2015). Gospel parables in the interdisciplinary integration of school education Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy. Vol. 16. Is. 4. 223–233 [in Russian].
9. Shalina, I. V. Humor in the Orthodox environment. Retrieved from: <http://uralsky-missioner.ru/doc/423> [in Russian].
10. Sergeev, M. (2012). Smile from Heaven. Edited by Susanna Kummel. Boston. 179 [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.06.2021
Отримано після доопрацювання 20.07.2021
Прийнято до друку 27.08.2021

УДК 130.2:001.8

Цитування:

Гоц Л. С. Розмежування категорій «синхронія, діахронія» та «хронотоп» у методології культурології. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 45–50.

Gotz L. (2021). Distinction of the categories "synchrony, diachrony" and "chronotope" in the methodology of Cultural Studies. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 45–50 [in Ukrainian].

Гоц Людмила Сергіївна,
кандидат культурології, доцент кафедри
культурології та інформаційних комунікацій
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5832-2406>
mlahobotya93@gmail.com

РОЗМЕЖУВАННЯ КАТЕГОРІЙ «СИНХРОНІЯ, ДІАХРОНІЯ» ТА «ХРОНОТОП» У МЕТОДОЛОГІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Мета статті – уточнення семантичного наповнення категорій «синхронія і діахронія» та «хронотоп» в контексті поняттєвого апарату культурології. Стаття покликана запобігти некоректному використанню цих евристично цінних понять гуманітарного знання та подолати проблему ототожнення «синхронії» зі «статикою», «простором», а також полегшити диференціацію категорій «синхронія, діахронія» та «хронотоп». **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного підходу та оптики структуралізму: синхронно-діахронного та хронотопічного підходів (М.М. Бахтін); методів синхронного та діахронного аналізу, оптики семіотики: семантичного й термінологічного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що це перше дослідження, присвячене концептуальній диференціації, на перший погляд, вельми схожих категорій «синхронія, діахронія» та «хронотоп» а також понять «синхронія» – «простір» – «статика», які незрідка невірно використовують у якості взаємозамінних. У результаті дослідження сформульовано та обґрунтовано низку концептуальних положень, які мають теоретичне та практичне значення для вдосконалення гносеологічного апарату культурології. **Висновки.** Поняття «синхронія і діахронія» розглянуто як одну з ключових гносеологічних координат культурології та наук про культуру, що потребує прояснення своїх сенсових меж. Уточнено визначення синхронії й діахронії в культурології, виявлено що в культурі як системі доречно розрізняти плани діахронії – це історичний розвиток культури (чи її підсистем) і синхронії – це конкретний часовий «зріз» культури (чи її підсистем). Експлікація семантики концептів «синхронія і діахронія» демонструє, що ототожнення понять а «синхронія» – «простір» – «статика» є помилковим. Також проведена диференціація автономних за генезою та сутністю понять «синхронія і діахронія» та «хронотоп»: останній термін маркує неподільну єдність простору і часу, та тяжіє до виміру синхронії.

Ключові слова: культурологія, методологія, термінологічний аналіз, структуралізм, синхронія, діахронія, хронотоп, статика і динаміка.

Gotz Lyudmila, Ph.D. in Cultural Studies, Associate Professor of Department of Culturology and Cultural-Artistic Projects of National Academy of Culture and Arts Management

Distinction of the categories "synchrony, diachrony" and "chronotope" in the methodology of Cultural Studies

The purpose of the article is to clarify the categories "synchrony, diachrony" and "chronotope" in the context of the conceptual apparatus of cultural studies. The article is designed to prevent the incorrect use of these terms, to overcome the problem of identifying the concepts of "synchrony" with "statics" and "space", as well as to facilitate the differentiation of the categories "synchrony, diachrony" and "chronotope". **The methodology** of the study consists in the use of system approach and the lens of structuralism: synchronic, diachronic and chronotopic approaches (M. Bakhtin), methods of synchronic and diachronic analysis, as well as the lens of semiotics: semantic and terminological analysis. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that the article is the first study on the conceptual differentiation of seemingly very similar categories of "synchrony and diachrony", "chronotope", "statics", "space". As a result of the research, we have formulated and substantiated a number of conceptual provisions, which have theoretical and practical significance for improving the gnoseological apparatus of cultural studies. **Conclusions.** The concept of "synchrony and diachrony" is considered as one of the key epistemological coordinates of cultural studies and sciences of culture, which requires clarification of its semantic boundaries. The definition of synchrony and diachrony in cultural studies has been clarified. It was revealed that in culture as a system it is appropriate to distinguish between diachrony, which is the historical development of culture (or its subsystems), and synchrony, which is a cross-section of culture (or its subsystems) within a certain point in time. The explication of the semantics of the concepts of "synchrony and diachrony" demonstrates that

the identification of the concepts of "synchrony" and "statics", "synchrony" and "space" is inaccurate. The concepts of "synchrony and diachrony" and "chronotope" were differentiated as well.

Key words: cultural studies, methodology, terminological analysis, structuralism, synchrony, diachrony, chronotope, statics and dynamics.

Актуальність теми дослідження. Структурний опис як інструмент аналізу реалій культури із плином часу не втратив своєї гносеологічної значущості. Звинувачуючи своїх попередників – структуралістів у догматичності, пост- та неоструктуралісти наголошують на децентрованості структур та необхідності зняття жорстких бінарних опозицій, проте, вони визнають як існування так і важливість структур. Методологія міждисциплінарного історичного пізнання в рамках структуралізму часто ґрунтується на поняттях синхронії й діяхронії, що запроваджені у науковий обіг засновником структурної лінгвістики Ф. де Соссюром [17]. Структурна лінгвістика дозволила переосмислити в новому ракурсі усі напрацювання гуманітаристики й нині синхронно-діяхронна характеристика відноситься до ключових гносеологічних координат культурології й наук про культуру в цілому. Остання третина ХХ ст. навіть маркується в гуманітарному знанні як «діяхронічний поворот» (diachronic turn). Проте в нефілологічних дисциплінах «синхронно-діяхронний підхід» часто ототожнюють з хронотопічним підходом М. М. Бахтіна, що свідчить про те, що адекватна інтеграція зазначених понять структурної лінгвістики в методологію наук про культуру все ще на часі.

Аналіз досліджень і публікацій. У семіотиці, лінгвістиці, літературознавстві, філософії концепти синхронія і діяхронія належать до досить усталених, ґрунтовно розкритих в роботах дослідників старшої школи І. А. Бодуена де Куртене, Ф. де Соссюра, Ф. Ф. Фортунатова та всебічно проаналізованих сучасними філологами та семіотиками В. М. Топоров [18], В'яч. В. Іванов [7], А. А. Залізник [6], О. В. Бондаренко [2], Е. Косеріу [9], Л. П. Дронова [5], М. О. Казазаєва [8], В. Б. О कोरोков [12] та ін. Проте, попри наявність значної кількості класичних визначень синхронії й діяхронії у лінгвістиці, інтеграція цих категорій в методологію культурології є й досі недостатньо обміркованим питанням. П. Рікер у праці з герменевтики культури «Час і розповідь» [14] тяжіє до жорстко-бінарного бачення синхронії

та діяхронії. Ю. М. Лотман в працях з семіотики культури розглядає культуру як семіосферу – систему знаків й текстів, які побутують в синхронії та діяхронії як взаємообернених, присутніх один в одному вимірах [10]. Проте, як свідчить аналіз наявних досліджень, на цьому якісна культурологічна концептуалізація понять «синхронія та діяхронія» закінчується – зокрема й у закордонному дискурсі. Водночас потреба у такій рефлексії існує, адже наявне систематичне некоректне використання досліджуваних категорій не лінгвістами.

Метою цієї аналітичної статті є уточнення категорій «синхронія і діяхронія» в поняттєвому апараті культурології – задля подолання проблеми ототожнення поняття «синхронія» зі «статикою» та «простором», а також полегшення диференціації поверхово схожих, але не тотожних концептів «синхронія, діяхронія» та «хронотоп».

Виклад основного матеріалу. Передусім, розглянемо теоретичні засади екстраполяції методології синхронно-діяхронного аналізу на культурні процеси. Академічною лінгвістикою й семіотикою культури доведено, що витоками культури й основою її функціонування є семіотичні процеси. Так, твердження Ю. М. Лотмана, що семіотичний простір дорівнює культурі не спростовано. Цей вчений довів, що єдність семіотико-культурних процесів дозволяє екстраполювати методологію синхронно-діяхронного аналізу лінгвіста Ф. де Соссюра на всі явища й процеси культури як семіотичного феномену [10, 38].

Наголосимо на тому, що з часів Ф. де Соссюра відбулось уточнення концепцій синхронії та діяхронії в лінгвістиці, яке багато в чому залишилось поза увагою вчених-нефілологів. Сам основоположник структурної лінгвістики Ф. де Соссюр часом доволі жорстко протиставляв поняття синхронії (що ніби виражає структуру системи через статичку – незмінність системи, одномоментність, яка виключає будь-яке втручання часу) і діяхронії (що виражає динаміку – історію, еволюцію системи у часі). Проте, розбіжності в роботах Ф. де Соссюра вже самі нівелюють цю строгу бінарність, яка

відповідала розмежуванню синхронії як статичної й діяхронії як динаміки. Так, одна з основних тез Ф. де Сосюра наголошує на тому, що синхронія імпліцитно містить в собі діяхронію: «В кожен даний момент мовна діяльність передбачає й усталену систему, і еволюцію; в будь-яку хвилину мова є і живою діяльністю, і продуктом минулого» [16, 34]. З позицій культурології цю фразу можна перефразувати наступним чином: в кожен даний момент, в синхронії певна культурна діяльність передбачає й усталену систему, і її еволюцію; в будь-яку хвилину культура є і живою діяльністю, і продуктом минулого.

Наразі бінарні опозиції «синхронія та діяхронія» Ф. де Сосюра розглядаються неочіпоструктуралістами радше як абстрактні схеми буття, що можуть лише приблизно зображати дійсність, а не як абсолютні феномени, що реально існують незалежно один від одного.

Розглянемо основні пункти критики жорсткої сосюрівської дихотомії статичного (синхронія) і динамічного (діяхронія) підходів, що була надана визначними структуралістами. Діячі Празького лінгвістичного гуртка критикували Женевську школу лінгвістики за штучне відокремлення синхронії від діяхронії (історичного аспекту). Р. Якобсон писав що уявлення, ніби між проблемами синхронії та діяхронії існує прірва, є шкідливою ілюзією [20]. К. Леві-Стросс також робить висновок, що методологічне протиставлення синхронії й діяхронії є умовним. На прикладі феномена спорідненості він показав, що навіть найелементарніша структура будь-якого явища культури існує одночасно в синхронічному та діяхронічному вимірі. Зокрема, вчений зауважив, що при дослідженні міфів лише вивчення історії дозволяє виявити структуру, що лежить в основі як синхронії так і діяхронії. Р. Якобсон зауважує, що було б помилково розглядати статистику і синхронію як синоніми. «Статичний зріз – фікція: це лише допоміжний науковий метод», який не показує процеси реального буття феноменів [20]. З думкою Р. Якобсона погоджується і Ю. М. Лотман. Зокрема, він пише: «У ряді досліджень Празької школи, з одного боку, зазначалося що, оскільки діяхронія є еволюцією системи, вона не заперечує, а прояснює сутність синхронної організації для кожного окремого моменту; з іншого боку, зверталася увага на взаємну перехідність цих категорій одна у другу» [10, 39].

Сучасна лінгвістка М. О. Казазаєва, долучаючись до критики змішування понять синхронії й структури, пише наступне: «Відома

теза, що вивчення генези структури можливе лише на основі попереднього знання цієї структури, аж ніяк не еквівалентна тезі абсолютного пріоритету синхронії. Структура виступає інваріантним елементом при всіх змінах системи, в той час, як синхронія являє собою не структуру процесу, а фіксований в якийсь момент стан системи» [8, 11]. О. О. Реформатський, аналізуючи таку культурну універсалію, як мова, вказав «у будь-якій "хронії" мова завжди залишається системою та структурою» та «"факти" мови містять справжню історичну реальність як члени системи та структури» [13, 38]. М. О. Казазаєва вказує на цю точку зору як на цілком доведену у структуралізмі й підкреслює, що «поняття "стан системи" якраз і фіксує глибинний зв'язок синхронії та діяхронії» [8, 11]. Так, «у синхронії застигає діяхронія, тобто за співіснуючим, одночасним, стоять історичні структури що склалися різночасно» [11, 67].

Український філолог Г. М. Семененко також зазначає «Колись шановна методична опозиція між діяхронією і синхронією стала все більш і більш розмитою. Діяхронія і синхронія не є в стані непримиренної опозиції. Це, по суті, перехресні процеси, і один не може бути зрозумілим без іншого» [15, 13]. Отже, в сучасній лінгвістиці немає жорсткого протиставлення синхронії й діяхронії, а структура розглядається як діяхронно-синхронічне утворення (табл. 1).

Таблиця 1

Уточнена концепція синхронії та діяхронії в лінгвістиці

Послідовники Ф. де Сосюра	К. Леві-Строс, Р. Якобсон, Ю. М. Лотман, О. О. Реформатський та ін.
синхронія і діяхронія це бінарна опозиція;	синхронія і діяхронія – взаємно перехідні категорії;
синхронія це статика; діяхронія це динаміка, еволюція системи;	синхронія не є статикою; діяхронія виражає еволюцію системи, проте вона не заперечує, а прояснює сутність синхронної організації для кожного окремого моменту;
синхронія відображає структуру системи.	структура та система будь-якого явища культури існує в синхронії та діяхронії одночасно.

На основі розгляду сучасних лінгвістичних концепцій надамо актуальне визначення синхронії й діяхронії в культурології та висвітлемо сутність синхронного та діяхронного підходу в культурології. Якщо в лінгвістиці вертикаль діяхронії передбачає розгляд історичного розвитку мовної системи в цілому (і мовних

явищ), а горизонталь синхронії – розгляд стану мови як сталої системи в певний момент часу, то в культурі як системі доречно розрізняти плани діахронії – це історичний розвиток культури (чи її підсистем) і синхронії – це конкретний часовий зріз культури (чи її підсистем).

На практиці синхронний підхід в культурології передбачає здійснення горизонтального зрізу певної культури, тобто умовне виділення певного історичного етапу в розвитку культури (чи будь-якої підсистеми культури), який береться в фокус культурологічного дослідження. Синхронне вивчення передбачає аналіз явищ культури в якомусь конкретному часі розвитку культури чи її підсистем: наприклад, у XX ст.

Діахронний підхід в культурології передбачає умовно вертикальний зріз певної культури чи будь-якої підсистеми культури, при якому в фокус культурологічного аналізу потрапляє історичний розвиток культури чи її підсистем. При діахронному (або діахронічному), різночасовому вивченні передбачається простежити весь шлях, який пройшов певний структурний елемент культури (наприклад, це може бути трансформація певного міфу, інституту культури тощо) (табл. 2).

Таблиця 2

Синхронія та діахронія в лінгвістиці та культурології

Лінгвістика	Культурологія
об'єкт дослідження: мова як система	об'єкт дослідження: культура як система
«вертикаль», що імпліцитно містить «горизонталі»	
<i>діахронія</i> – історичний розвиток мовної системи в цілому (чи мовних явищ як її підсистем);	<i>діахронія</i> – історичний розвиток культурної системи в цілому (чи культурних явищ як її підсистем);
«горизонталь», що імпліцитно містить «вертикаль»	
<i>синхронія</i> – конкретний часовий «зріз» мови чи її підсистем (Ю. М. Лотман).	<i>синхронія</i> – конкретний часовий «зріз» культури чи її підсистем.

Зазначимо, що синхронно-діахронний аналіз вимірів культури необхідно відрізняти від хронотопічного. Не зважаючи на поверхову схожість, це два різних концепта, що мають певну специфіку. Водночас у працях не лінгвістів, крім ототожнення понять «синхронія» зі «статикою» та «простором», часто можна зустріти некоректне прирівнювання категорій «синхронія і діахронія» та «хронотоп», «часопростір».

Розглянемо висхідне, початкове значення концепту «хронотоп». Цей термін був вжитий фізіологом О. О. Ухтомським у значенні «спайки простору і часу» [19]. У літературознавстві термін був введений в праці М. М. Бахтіна «Форми часу і хронотопу в романі» [2], після чого він набув популярності у гуманітарній сфері. М. М. Бахтін, як і О. О. Ухтомський розумів під хронотопом «істотний взаємозв'язок часових і просторових відносин». Отже, категорія *τόπος* – «місце» є невіддільною складовою концепту «хронотоп» або «часопростір», який не можна ототожнювати з діахронією і синхронією.

М. М. Бахтін використовував поняття «хронотоп» для вираження специфіки художнього освоєння часу і простору в літературі [2, 235], хронотопічні цінності, сюжетоутворюючу роль хронотопу. Він зазначав: «Хронотоп ми розуміємо як формально-змістовну категорію літератури (ми не торкаємося тут хронотопу в інших сферах культури)» [2, 234]. М. М. Бахтін зазначає, що хронотоп – це часопростір в згорнутому вигляді, «злиття просторових і часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому» [2, 234]. За думкою вченого, синхронна сенсова єдність і є хронотоп [1, 7–68]. Так, вчений виокремлював наступні типи хронотопів: ідилічний, містеріальний, карнавальний, хронотопи дороги, порогу, замку, вітальні, салону, провінційного міста тощо. Зауважимо, що, хоча з деякими застереженнями й можна сказати, що концепт «хронотоп» М. М. Бахтіна наближений до концепту «синхронія», але він є досить віддаленим від поняття «діахронія» (табл. 3).

Таблиця 3

Відмінність концептів «хронотоп» та «синхронія, діахронія»

Хронотоп (М. М. Бахтін)	Синхронія і діахронія
ключові слова «час»+«простір»	ключове слово «час»
синхронна сенсова єдність часопростору (хронотоп порогу, вітальні тощо.)	<i>діахронія</i> – історичний розвиток системи в цілому; <i>синхронія</i> – конкретний часовий «зріз» системи.

Отже, у вузькому сенсі «хронотоп» – це категорія естетики, що показує нерозривний зв'язок часопросторових відносин в літературі та інших видах мистецтва. Наразі в соціогуманітарних науках спостерігається зростання хронотопічного способу опису феноменів. У широкому сенсі «хронотоп» використовують для позначення смислового

об'єднання просторових і часових координат. Сучасна філософія стверджує, що «Хронотопічно організовані всі без винятку сфери культурного сенсу, включно з мовою ...», і саме мислення, навіть абстрактне; як би не були в мисленні ослаблені хронотопічні координати, саме рух сенсу «по», «між» і «крізь» іманентні і зовні положені хронотопи є умовою його розвитку» [4, 308].

На відміну від концепту «Хронотоп», концепт «синхронія і діахронія» передусім робить акцент на різних планах буття феномена у часі, що віддзеркалено і в назві досліджуваних понять: так, «діахронія» (від грец. δια «через, крізь») і «синхронія» (від грец. συν «разом») містять у своїй назві ключову складову «χρονος» – «час». Синхронія дійсно часто фіксується у зв'язку з певним просторовим континуумом: наприклад, проводиться дослідження образів супергероя в Українському кінематографі початку ХХІ ст. Проте, синхронний аналіз може застосовуватись й без прив'язки до певних просторових координат, як синхронні конкретно часові «зрізи» глобальних чи транскультурних процесів у часі: наприклад, при дослідженні образів супергероя у світовому кінематографі початку ХХІ ст. Прикладом діахронного аналізу могло б стати дослідження трансформації образів супергероя у світовому чи українському кінематографі ХХ, ХХІ ст. Отже, якщо «вертикаль» схеми синхронно-діахронного аналізу дійсно варто умовно називати «вісь часу», то «горизонталь» синхронії ніяк не тотожна «вісі простору», тим більше вона не є синонімом простору: вона є віссю «певного моменту».

Висновки. Внаслідок уточнення категорій «синхронія і діахронія» в оптиці методології культурології виявлено що в системі культури варто виокремлювати плани діахронії – це історичний розвиток культури та її підсистем і синхронії – це конкретний часовий «зріз» культури та її підсистем. Висвітлення смислового значення концептів «синхронія і діахронія» демонструє, що прирівняння одне до одного понять «синхронія» та «статика», «синхронія» та «простір» є суттєвою методологічною хибою. Доведено, що варто чітко розрізняти концепти «синхронія, діахронія» та «хронотоп» (неподільна єдність простору і часу, що тягнє до синхронії) й не допускати нерелевантного змішання та розмивання зазначених понять. Перспективи подальших розвідок у даному напрямку полягають у потребі детальної концептуалізації методології синхронно-діахронного підходу на прикладі конкретних підсистем культури.

Література

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т.1. Философская эстетика 1920 годов. Москва : Изд. Русские словари, 2003. 957 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики: Санкт-Петербург, Москва: Худ. лит., 1975. С. 234-407.
3. Бондаренко Е. В. Эволюция языковой системы в диахронии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 . Воронеж: ВГУ, 2007. 39 с.
4. Гогтишвили Л. А. Хронотоп. Новая философская энциклопедия. Москва: Мысль, 2000. Т. 4. С. 307–308.
5. Дронова Л. П. Синхрония и диахрония: отложенная встреча? Вестник ТГУ. Филология. Томск, 2009. № 3 (7). С. 116–123.
6. Зализняк А. А. Семантическая деривация в синхронии и диахронии: проект «Каталога семантических переходов». Вопросы языкознания. № 2. 2001. С. 13–25.
7. Иванов Вяч. Вс. Синхрония. Большая сов. энцикл. : в 30 т. 3-е изд. Москва : Советская энциклопедия. Т. 23. 1976. 583 с.
8. Казаева М. А. Синхронно-диахронический подход в современной лингвистике: проблематика и перспективы. Вестник Сургутского гос. пед. университета. 2013. №5 (26). С. 198–204.
9. Косериу Э. Синхрония, диахрония и история: Проблема языкового изменения. 3-е изд. Москва : Едиториал УРСС, 2010. 208 с.
10. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Сост. Р.Г. Григорьева. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. 543 с.
11. Михельсон М. О. Пространство и время городской культуры: проблема соотношения принципов диахронии и синхронии. Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2006. №18. С. 66–70.
12. Окороков В. Б. Антропология времени в диахронно-синхроническом измерении. Философия и космология. 2015. №1 (14). С. 192–213.
13. Реформатский А. А. Принципы синхронного описания языка. О соотношении синхронного анализа и исторического изучения языков : сб. докладов. Москва : Наука, 1960. С. 28–37.
14. Рикёр П. Время и рассказ. Том 1. Том 2. Пер. Т. В. Славко. Москва, Санкт-Петербург : ЦГНИИ ИНИОН РАН : Университетская книга, 2000.
15. Семененко Г. М. Синхронія і діахронія в історичних соціолінгвістичних дослідженнях. Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія»: серія «Філологія». Острог: НаУОА, 2019. Вип. 7 (75). С. 11–13.
16. Соссюр Ф. де Курс общей лингвистики. Перевод А. М. Сухотина, Москва: СОЦЭКГИЗ, 1933. 273 с.
17. Соссюр Ф. де. Вторая оппозиция: синхрония и диахрония. Труды по языкознанию. Москва : Иностр. литература, 1977. 534 с.

18. Топоров В. Н. О структурном изучении языка. Русский язык в национальной школе. № 1. 1961. С. 74–82.
29. Ухтомский А. А. Доминанта. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 342 с.
20. Якобсон Р. Избранные работы. Москва : Прогресс, 1985. 460 с.

References

1. Bakhtin, M. M. (2003). Collected works in 7 volumes. Vol. 1. Philosophical aesthetics of the 1920s. Moscow: Russkie slovari. [in Russian].
2. Bakhtin, M. M. (1975). Forms of time and of the chronotope in the novel: Towards a historical poetics. St. Petersburg. Moscow: Khud. lit. [in Russian].
3. Bondarenko, E. V. (2007). Evolution of the language system in diachrony: Extended abstract of candidate's thesis. Voronezh: VGU. [in Russian].
4. Gogotishvili, L. A. (2000). Chronotope. New Philosophical Encyclopedia. (Vols. 4), (pp. 307–308). Moscow: Mysl. [in Russian].
5. Dronova, L. P. (2009). Synchrony and diachrony: a delayed meeting?. Bulletin of TSU. Philology. (Vols. 3 (7)), (pp. 116–123). Tomsk. [in Russian].
6. Zaliznyak, A. A. (2001). semantic derivation in synchronicity and diachrony: the project "Catalog of semantic transitions". Questions of linguistics. (Vols. 2), (pp. 13–25). [in Russian].
7. Ivanov, Vyach. (1976). Synchronization. Big sov. encycl.: in 30 volumes, 3-rd ed. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (Vols. 23), (583 p.) [in Russian].
8. Kazazaeva, M. A. (2013). Synchronous-diachronic approach in modern linguistics: problems and perspectives. Bulletin of the Surgut State Ped.University. №5 (26). – С. 198-204. (Vols. 5 (26)), (pp. 198–204). [in Russian].
9. Coseriu, E. (2010). Synchrony, Diachrony and history: the problem of language change. 3rd ed. Moscow: Yeditorial URSS. [in Russian].
10. Lotman, Yu.M. (2002). Articles on the semiotics of culture and art. St. Petersburg : Akademicheskiiy proekt. [in Russian].
11. Mikhelson, M. O. (2006). The space and time of urban culture: the problem of correlating the principles of diachrony and synchrony. Izvestia RGPU im. A. I. Herzen. (Vols. 18), (pp. 66–70). [in Russian].
12. Okorokov, V.B. (2015). The anthropology of time in diachronic-synchronic measurements. Philosophy and Cosmology. (Vols. 1 (14)), (pp. 192 – 213). [in Russian].
13. Reformatsky, A.A. (1960). Principles of synchronous language description. On the relationship between synchronous analysis and the historical study of languages: a collection of reports. Moscow: Nauka, (pp. 28–37). [in Russian].
14. Ricoeur, P. (2000). Time and narrative. Vol. 1. Vol. 2. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga. [in Russian].
15. Semenenko, G.M. (2019). Synchrony and diachrony in historical socio-linguistic preliminaries. Science Notes Nat. un-tu "Ostrozka academy". Ostrog: NaUOA (Vols. 7 (75), (pp. 11–13). [in Ukrainian].
16. Saussure, F. de (1933). Course of General Linguistics. Moscow: SOTSEKGIZ. [in Russian].
17. Saussure, F. de. (1977). Second opposition: synchrony and diachrony. Works on linguistics. Moscow: Inostr. literatura, [in Russian].
18. Toporov, V.N. (1961). On the structural study of language. Russian language at the national school. (Vols. 1), (pp. 74–82). [in Russian].
19. Ukhtomsky, A.A. (2002). The Dominant. St. Petersburg: Peter. [in Russian].
20. Jakobson, R. (1985). Selected Works. Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.07.2021

Отримано після доопрацювання 26.08.2021

Прийнято до друку 03.09.2021

УДК 352.27:008:321.21

Цитування:

Мохнюк Р. С. Громади Рівненщини у культуротворчому процесі розбудови громадянського суспільства в Україні. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 51–55.

Mokhnyuk R. (2021). Communities of Rivne region in the cultural process civil society creation. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 51–55 [in Ukrainian].

Мохнюк Руслан Степанович,

кандидат педагогічних наук,
директор Рівненського центру
підвищення кваліфікації та перепідготовки
працівників культури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9694-4449>
rivne_nakkkim@ukr.net

ГРОМАДИ РІВНЕНЩИНИ У КУЛЬТУРОТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ РОЗБУДОВИ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В УКРАЇНІ

Мета роботи – систематизація регіонального матеріалу щодо культуротворчого підходу громад до розбудови громадянського суспільства. **Методологія дослідження** базувалась на використанні загальнонаукових та спеціальних методах. Метод теоретичного узагальнення використано для вироблення концепції заявленої теми та розробки рекомендацій щодо удосконалення розвитку територіальних громад, що подані у висновках. Культурологічний метод дозволив проаналізувати ресурсний культуротворчий потенціал розвитку громадянського суспільства у регіональному вимірі. Методи систематизації та порівняння дали можливість виявити особливості соціокультурного розвитку різних територіальних громад Рівненщини.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні культуротворчого потенціалу територіальних громад щодо розбудови громадянського суспільства в Україні. **Висновки.** Проблеми територіальних громад є типовими для України: недостатність та неефективність фінансування; невідповідність та недосконалість існуючої інфраструктури; відсутність якісних доріг; неузгодженість роботи або і відсутність ЦНАПів; застарілість приміщень, що потребують ремонту або реконструкції; дефіцит кадрового складу тощо. Активізація громад впливає на розвиток громадянського суспільства, а воно у свою чергу виступає стимулюючим фактором їх розвитку. Шляхами удосконалення розвитку територіальних громад є: міжмуніципальне співробітництво в усіх сферах життєзабезпечення громади; надання якісних послуг громадянам; створення робочих місць не тільки для молоді, а і для всіх громадян; кластерний підхід (партнерство між державними, приватними, громадянськими структурами) до здійснення культуротворчої діяльності щодо формування регіонального культурного простору; культурна спадщина територіальних громад як базова основа регіонального розвитку; запровадження інновацій, зокрема і діджиталізації, у розвитку громад; синергія сучасних інформаційних технологій на рівні громад як шлях до своєчасної поінформованості населення про локусні культурно-мистецькі проекти та активізації громадян до участі в них.

Ключові слова: громадянське суспільство, територіальні громади, ідентичність, культуротворчий потенціал, культурно-мистецькі проекти, Рівненщина.

Mokhnyuk Ruslan, PhD in Pedagogics, director of Rivne Centre of Enhancing to Qualification and Retraining of Workers of Culture, National Academy of Culture and Arts Management

Communities of Rivne region in the cultural process civil society creation

The purpose of the article is to systematize the regional material on the cultural approach of communities to the development of civil society. **The research methodology** was based on the use of general scientific and special methods. The method of theoretical generalization was used to develop the concept of the stated topic and develop recommendations for improving the development of territorial communities, which are presented in the conclusions. The culturological method allowed to analyze the resource and cultural potential of civil society development in the regional dimension. Methods of systematization and comparison made it possible to identify features of socio-cultural development of different territorial communities of the Rivne region. **The scientific novelty** of the work is to identify the cultural potential of territorial communities to build civil society in Ukraine. **Conclusions.** Problems of territorial communities are typical for Ukraine: insufficiency and inefficiency of financing; inconsistency and imperfection of the existing infrastructure; lack of quality roads; inconsistency of work or lack of CNAPs; obsolescence of premises in need of repair or reconstruction; staff shortage, etc. Activation of communities affects the development of civil society, which in turn is a stimulating factor for their development. Ways to improve the development of territorial communities are inter-municipal cooperation in all spheres of community life; providing quality services to citizens; job creation not only for young people but for all citizens; cluster approach (a partnership between public, private, civic structures) to the implementation of cultural activities for the formation of the regional cultural space; the cultural heritage of territorial communities as a basic basis of regional development; introduction of innovations, including digitalization, in community

development; the synergy of modern information technologies at the community level as a way to timely public awareness of local cultural and artistic projects and activation of citizens to participate in them.

Key words: civil society, territorial communities, identity, cultural potential, cultural and artistic projects, Rivne region.

Актуальність теми дослідження. Розглядаючи проблему культуротворчого підходу громад до розбудови громадянського суспільства, важливо акцентувати увагу на тому, що це не тільки включення сфери культури у цей процес, адже святкуючи не можливо досягнути спільності поглядів щодо програми розвитку територіальної громади, тому тільки соціальні практики, ініціативи, соціальна економіка з виробництва, власне, соціально-економічних, а також духовно-культурних, побутових, інформаційних, а сьогодні, особливо, медичних послуг для всіх членів громади будуть мати спільнооб'єднуючі життєзабезпечуючі результати. У контексті заявленої нами парадигми дана тема є актуальною і потребує наукового підходу до її вивчення та вироблення практичних рекомендацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Соціокультурний простір України у його громадянотворюючому вимірі досліджували П. Герчанівська, О. Доманська, Т. Луценко, Л. Овчиннікова, О. Степанова, А. Філіна, В. Чернець та ін. Глобальні, глокальні, локальні особливості культурних практик в Україні були у полі зору О. Копієвської [1]. За результатами комплексного прикладного дослідження у монографії О. Шершньової проаналізовано культурний простір міських громад Рівненщини, запропоновано модель формування нового культурного середовища, а також подані пропозиції щодо розробки Стратегії сталого розвитку Рівненської області на 2021–2027 роки [8].

Мета роботи – систематизація регіонального матеріалу щодо культуротворчого підходу громад до розбудови громадянського суспільства

Методологія дослідження базувалась на використанні загальнонаукових та спеціальних методах. Метод теоретичного узагальнення використано для вироблення концепції заявленої теми та розробки рекомендацій щодо удосконалення розвитку територіальних громад, що подані у висновках. Культурологічний метод дозволив проаналізувати ресурсний культуротворчий потенціал розвитку громадянського суспільства у регіональному вимірі. Методи систематизації та порівняння дали можливість

виявити особливості соціокультурного розвитку різних територіальних громад Рівненщини.

Виклад основного матеріалу. Всі громади в Україні підійшли до процесу створення об'єднаних територіальних громад у різних умовах, саме тому тут потрібен культуротворчий підхід для швидкого і якісного вирішення проблем. На Рівненщині створено 64 територіальні громади, з них: 11 міських, 13 селищних, 40 сільських. Творче ставлення до життєзабезпечення територіальних громад стимулює інвестиційну привабливість, розвиток малого та середнього бізнесу, що призводить до збільшення зайнятості населення, а це підвищує його рівень життя та надання якісних послуг, зокрема і у сфері культури, створюючи культурний простір, «об'єднуючи в собі весь комплекс дотичних і взаємодіючих просторів культури, виступаючи регулятором їх взаємодії» [8, 47].

Процес самоідентифікації (етнічної, територіальної, національної, професійної, конфесійної, регіональної тощо) особистості, ототожнення її з групою людей та територією проживання, з тими цінностями, нормами, стандартами, що їй притаманні, спонукає до ефективного розвитку територіальних громад. Різні рівні ідентичності, а саме: емоційний, пізнавальний та поведінковий постулюються з культуротворенням процесів у даних об'єднаннях. Вони гарантують діяльнісний підхід, що дає можливість забезпечувати повноцінне життєве середовище для громадян на відповідній території. Адже саме поведінковий рівень відтворює «готовність індивіда/спільноти до дії, а також сукупність мотивацій до дії, які є наслідком їх самоототожнення» [3, 64]. А у комплексі з громадянським суспільством даний компонент допомагає ефективно формувати спільний простір, тим більше, що територіальні громади включають різні поселення і об'єднати людей у єдиному просторі, створити нову спільноту можливо на основі взаємної довіри, спільних цінностях, інтересах, співпричетності до них, соціокультурному досвіді. Здійснюючи емпіричну експлікацію зв'язку локальної та громадянської ідентичностей Л. Овчинніковою виявлено, що, «чим більшою мірою проявляється локальна ідентифікація індивідів,

тим більш вираженою є їхня громадянська ідентичність, що дає підстави розглядати локальну ідентичність як фактор консолідації українського суспільства» [3, 6].

Територіальні громади активно включаються у культуротворчий процес розбудови громадянського суспільства. У своїх програмах, стратегіях економічного і соціального поступу вони передбачають заходи різноманітного спрямування щодо формування сталого розвитку території. Зокрема, Березнівська міська територіальна громада у Програмі на 2021 рік основними цілями визначила: підвищення культурного рівня населення; зміцнення матеріально-технічної бази закладів культури; сприяння збереженню, розвитку та популяризації культурної спадщини; формування привабливого туристичного іміджу та підвищення рівня залучення інвестицій у туристичну галузь; сприяння самозайнятості населення громади шляхом розвитку сільського туризму [5, 37]. Громадяноформуючий аспект мають заходи у сфері культури, але це не тільки культурно-мистецькі атракції, а саме: фестиваль Вертепів та гуртів колядників та щедрувальників «Коляда»; конкурс читців-аматорів «Кобзарєва струна не вмирає», присвяченого 206-й річниці від дня народження Т. Г. Шевченка; виставка Великодніх кошиків та композицій «Христос Воскрес! Воскресне Україна!», заходи до державних, міжнародних, професійних свят та пам'ятних дат, що заплановані до проведення, а і забезпечення догляду та утримання в належному стані пам'ятників, пам'ятних та меморіальних знаків, братських могил тощо на території громади; виготовлення проєктно-кошторисної документації реконструкції будівлі Комунального закладу «Березнівський міський будинок культури» та придбання ноутбуків для методичного кабінету цього закладу; проведення капітального ремонту Березнівської центральної міської бібліотеки та забезпечення поповнення її фондів книгами, електронними виданнями, передплатою періодичних видань; фінансова підтримка книговидавництва місцевих авторів; коригування та проведення експертизи проєктно-кошторисної документації влаштування паркової зони (парк культури та відпочинку) в м. Березне та облаштування дитячого майданчика в с. Кам'янка [5, 37–39]. Забезпечуючи підтримку сімей, дітей та молоді територіальна громада спрямовує свою діяльність на проведення заходів з організації змістовного дозвілля та зайнятості молоді, формування здорового способу життя, патріотизму та

моральності. Приділяючи увагу дітям пільгових категорій населення, зокрема: дітям з інвалідністю, дітям, батьки яких беруть або брали участь в антитерористичній операції та операції об'єднаних сил, дітям із сімей вимушених переселенців, дітям-сиротам та дітям позбавлених батьківського піклування проводяться новорічно-різдвяні благодійні атракції та інші заходи [5, 39]. «Березнівська міська рада має унікальний природний ресурс, що може стати основою його рекреаційно-туристичного розвитку, самотутню історичну спадщину, високу освіченість та духовність жителів» [5, 3], про що заявлено у Програмі економічного і соціального розвитку Березнівської міської територіальні громади на 2021 рік та постулюється з наявним культуротворчим потенціалом, на використанні якого базується розвиток даної та будь-якої іншої територіальної громади.

Інший приклад, Клесівської територіальної громади з її наявною культурною інфраструктурою, що налічує два будинки культури, три клуби, п'ять бібліотек, одну музичну школу. Культуротворчим кроком у розвитку культури в Клесівській громаді, як зазначено у Стратегії її сталого розвитку на 2021-2027 роки, «стало б створення Центру громадського дозвілля для творчого, фізичного і культурного дозвілля, що включатиме в себе, до прикладу, атлетичний зал, сучасну бібліотеку, творчу студію, музей, кімнату відпочинку, танцювальний зал та інше» [7, 17]. Саме формування Стратегії носить громадяноформуючий характер, зокрема, під час її підготовки було здійснено вивчення громадської думки шляхом опитування мешканців територіальної громади та проведення нарад із залученням Робочої групи та представників територіальної громади. Стратегічне планування розвитку Клесівської громади – це системний шлях до управління змінами й досягнення консенсусу в громаді, а також створення спільного бачення майбутнього розвитку, творчий процес визначення проблем та погодження реалістичних цілей, завдань і стратегій, здійснення яких вирішить наявні проблеми. Центральний фокус Стратегічного плану розвитку Клесівської територіальної громади – людина, тому важливими є такі критерії, як «комфорт, безпека, ринок праці, культурне середовище, умови ведення бізнесу» [7, 5].

Трансформаційні процеси, що відбуваються у питанні децентралізації, торкнулись об'єднаних територіальних громад. У зв'язку зі змінами, що зазнали територіальні

громади 2020 року, зокрема, Острозька територіальна громада на сьогодні об'єднала 22 ради (до цього це була територіальна громада міста Острог), виникла необхідність удосконалення або розробки Стратегій розвитку у відповідності до наявної ситуації. Так, 2021 року була затверджена Стратегія розвитку Острозької міської територіальної громади, де описано покроковий алгоритм дій, за допомогою якого громада може досягнути бажаних цілей, а вони полягають у тому, що Острозька міська територіальна громада у 2027 році - це «розвинений туристичний, культурний, молодіжний та інтелектуальний центр України, територія безпечного довкілля, комфортних умов життя та гармонійного розвитку кожної особистості» [9]. Хоча, як було заявлено у Стратегії розвитку територіальної громади міста Острог, затвердженій 2016 року, територіальна громада міста Острог, якою вона була на той час, не достатньо представлена на ринку туристичних послуг в Україні, попри її досить значний потенціал. Причинами цього названо: «низький рівень розвитку міської інфраструктури, відсутність готелю високого рівня обслуговування для прийому українських та іноземних туристів, невідповідність сучасним вимогам якості послуг закладів громадського харчування, а також низька якість туристичного посередництва» [6, 5]. Стратегія 2021 року забезпечує системний та комплексний підхід з метою використання наявного потенціалу для подолання перешкод щодо сталого розвитку громади. Напрацювання змісту Стратегії стало можливим завдяки об'єднанню державних, приватних та громадських інституцій за експертної підтримки Програми «U-LEAD з Європою», а саме: працівників міської ради, місцевих депутатів, старост громад, представників ЗМІ, студентського самоврядування, молодіжної ради, підприємців, громадських активістів та мешканців громади [9]. Такий різновекторний зріз засвідчує культуротворчий підхід до командної роботи по створенню документу та закладає перспективи успішної його реалізації.

Прикладом, що концентрує культуротворчий процес розбудови громадянського суспільства є святкування 30-річчя Незалежності України. Із 80-ти запланованих проєктів, 63 заходи проводяться територіальними громадами. 17 проєктів організовують Управління культури та туризму Рівненської ОДА, Державні історико-культурні заповідники міст Дубно та Острога, Культурно-археологічний центр «Пересопниця», музеї,

бібліотеки та мистецькі установи – театри, філармонія. Частина проєктів обласного та всеукраїнського рівня здійснюються територіальними громадами за участі Рівненського обласного центру народної творчості [2]. Культуротворче бачення проєктів реалізовується через розмаїття запропонованих форм, а саме: наукових конференцій, церемоній, фестивалів, турнірів, вистав, фото та тематичних виставок, експозицій, вернісажів, презентацій, зустрічей, флеш-мобів, колажів, марафонів, концертів, парадів, свят, конкурсів та ін. Культуротворчий підхід організаторів при плануванні заходів спонукав до врахування ситуації, пов'язаної з COVID-19, з огляду на що передбачена ціла низка онлайн-проєктів, а саме: участь у Всеукраїнському онлайн-марафоні «Україна – це я. Україна – це ти», онлайн-фестиваль «Нове виконавство», відеопроєкт «Незалежність – це ми», онлайн-конкурс читців патріотичної поезії «До України серцем прихилилось», показ фільму «Іловайськ 2014», патріотична тридцятка відеороликів «Ми сильні, бо незалежні» та інші [2]. Окрім того, більшість заходів демонструвались та демонструються в інтернет-мережі. Перспективою розвитку територіальних громад є їх діджиталізація, що, за думкою Х. Плещан, виступає у тривимірному аспекті щодо креативних індустрій, а саме: як потреба, як вимога і як рушійна сила інновацій у культурологічному просторі крізь призму людиноцентризму [4].

Наукова новизна полягає у виявленні культуротворчого потенціалу територіальних громад щодо розбудови громадянського суспільства в Україні.

Висновки. Проблеми територіальних громад є типовими для України: недостатність та неефективність фінансування; невідповідність існуючої інфраструктури; відсутність якісних доріг; неузгодженість роботи або і відсутність ЦНАПів; застарілість приміщень, що потребують ремонту або реконструкції; оновлення кадрового складу тощо. Громадянське суспільство виступає стимулюючим фактором розвитку територіальних громад і навпаки активізація громад впливає на розвиток громадянського суспільства. Шляхами удосконалення розвитку територіальних громад є: міжмуніципальне співробітництво в усіх сферах життєзабезпечення громади; надання якісних послуг громадянам; створення робочих місць не тільки для молоді, а і для всіх громадян; кластерний підхід (партнерство між

державними, приватними, громадянськими структурами) до здійснення культуротворчої діяльності щодо формування регіонального культурного простору; культурна спадщина територіальних громад як базова основа регіонального розвитку; запровадження інновацій, зокрема і діджиталізації, у розвитку громад; синергія сучасних інформаційних технологій на рівні громад як шлях до своєчасної поінформованості населення про локальні культурно-мистецькі проєкти та активації громадян до участі в них.

Література

1. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.) : дис. ... д-ра культ. : 26.00.06 / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 487 с.
2. Культурологічні заходи до 30-річчя Незалежності України. URL : <https://www.rv.gov.ua/programa-zahodiv-do-30-richchya-nezalezhnosti-ukrayini?v=611d0a2973796> (дата звернення: 03.12.2021).
3. Овчиннікова Л. В. Локальна ідентичність як соціокультурний феномен: чинники формування та відтворення : дис. ... канд. соціол. наук : 22.00.04. / Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2012. 192 с.
4. Плецан Х. В. Теоретико-методологічні засади діджиталізації культурного простору у процесі розвитку креативних індустрій в Україні. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2021. Вип. 22. С. 85–02.
5. Програма економічного і соціального розвитку Березнівської міської територіальної громади на 2021 рік : затверджена рішенням Березнівської міської ради Рівненського району Рівненської області від 24.12.2020 р. №34. Березно, 2021. 51 с.
6. Стратегія розвитку територіальної громади міста Острог. Острог, 2016. 22 с.
7. Стратегія сталого розвитку Клесівської територіальної громади на 2021–2027 роки. URL : <https://klesivska-gromada.gov.ua/strategiya-stalogo-rozvitku-klesivskoi-teritorialnoi-gromadi-na-20212027-roki-15-03-00-25-10-2021/> (дата звернення: 02.12.2021)
8. Шершньова О. В. Формування нової моделі культурного простору (на прикладі громад Рівненщини) : монографія. Острог : ФОП-видавець

Свинарчук Р.В., 2019. 334 с.

9. Юркова О. Рівненщина: Острозька міськрада офіційно затвердила Стратегію розвитку громади. 2021. URL : <http://www.golos.com.ua/news/147376> (дата звернення : 13.12.2021)

References

1. Kopievska, O. R. (2018). Transformational processes in cultural practices of Ukraine: global, glocal context and local features (late XX - early XXI century). Doctor's thesis. Kyiv: National Academy of Management of Culture and Arts [in Ukrainian].
2. Cultural events dedicated to the 30th anniversary of Ukraine's Independence (2021). Retrieved from: <https://www.rv.gov.ua/programa-zahodiv-do-30-richchya-nezalezhnosti-ukrayini?v=611d0a2973796> [in Ukrainian].
3. Ovchinnikova, L. V. (2012). Local identity as a sociocultural phenomenon: factors of formation and reproduction. Candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv National University. V.N. Karazina [in Ukrainian].
4. Plecan, H. V. (2021) Theoretical and methodological principles of digitalization of cultural space in the process of development of creative industries in Ukraine. *Culture and art in the modern world*, issue 22, 85-102 [in Ukrainian].
5. Program of economic and social development of Berезnivska city territorial communities for 2021. (2020). approved by the decision of Berезnivska city council of Rivne district of Rivne region from 24.12.2020 №34. March, 2021 [in Ukrainian].
6. The strategy of development of the territorial community of the city of Ostrog. (2016). Ostrog [in Ukrainian].
7. The strategy of sustainable development of Klesiv territorial community for 2021-2027. (2020). Retrieved from: <https://klesivska-gromada.gov.ua/strategiya-stalogo-rozvitku-klesivskoi-teritorialnoi-gromadi-na-20212027-roki-15-03-00-25-10-2021/> [in Ukrainian].
8. Shershneva, O. V. (2019). Formation of a new model of cultural space (on the example of communities of Rivne region): monograph. Ostrog: FOP-publisher Svinarchuk R.V. [in Ukrainian].
9. Yurkova, O. (2021). Rivne Region: Ostroh City Council has officially approved the Community Development Strategy. Retrieved from: <http://www.golos.com.ua/news/147376> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.06.2021
Отримано після доопрацювання 15.07.2021
Прийнято до друку 21.07.2021

УДК 793.3-057.875:005.591.452 [4]

Цитування:

Савчин Л. М. Мистецтво хореографії як засіб інтеграції студентської молоді до європростору. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 56–62.

Savchyn L. (2021). Arts choreographical arts as means of integration of student to European space. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 56–62 [in Ukrainian].

Савчин Лілія Михайлівна,

кандидат історичних наук, доцент,
докторантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8537-142x>
liliasavchin@gmail.com

МИСТЕЦТВО ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ЗАСІБ ІНТЕГРАЦІЇ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ДО ЄВРОПРОСТОРУ

Мета статті – обґрунтувати питання інтеграції студентської молоді до європростору засобами хореографічного мистецтва. Актуалізовано мистецтво хореографії на сучасному етапі культуротворення. Відтак засвоєння мистецтва та його інтеграція в європростір – важлива запорука розвитку і взаємодії людської цивілізації. **Методологія дослідження** ґрунтується на синтезі загальнонаукових методів інтегрованих з культурно-історичним підходом. Взаємодіючи з сучасними вимогами і потребами соціуму, мистецтво танцю впливає на суспільні відносини, економічний устрій, політичні, етнічні і національні стосунки. Мистецтво вносить корективи у духовну композицію суспільства, служить передумовою стабілізації всіх сторін суспільного буття і тим самим забезпечує відповідну рівновагу історико-культурної формації. **Наукова новизна** дослідження полягає в спробі актуалізувати мистецтво хореографії на сучасному етапі культуротворення. Зростаючий інтерес молоді до мистецтва танцю народжує закономірне стремління максимально використати резерви пластичної мови тіла, демонструючи зацікавленість власного художнього світобачення та набуті компетентності в освітньому просторі. **Висновки.** Хореографічне мистецтво неможливо уявити без численних фестивалів та конкурсів. Вони відбуваються на світовій арені і презентують широку палітру напрямів та стилів. Фестивальний рух у сфері спортивно-бальної хореографії є самим популярним і масовим. Танцювальні фестивалі і конкурси відіграють соціальну, культурну, мистецьку функції, про що свідчать наукові дослідження. Мистецтво хореографії є соціально значущою цінністю і представляє собою наповнене почуттями естетичне відтворення знань, умінь та компетентностей.

Ключові слова: хореографія, мистецтво, інтеграція, студентська молодь, європростір.

Savchyn Lilia, Doctoral student of National Academy Culture and Arts Management, honored worker of arts of Ukraine, doctor of historical sciences, associate professor

Arts choreographical arts as means of integration of student to European space

The article considers the issue of the integration of student youth into the European space. **The purpose of the article.** The choreographic art is actualized at the present stage of cultural creation. Assimilation of art and its integration into the European space is an important guarantee of the development and interaction of human civilization. **The research methodology** is based on the synthesis of general scientific methods and cultural-historical approaches. Therefore, the study, assimilation, protection from distortion, multiplication, and transmission to the next generation, therefore, the integration of the main achievements of art is an honorable and responsible matter. Interacting with modern requirements and needs of society, the art of dance affects social relations, economic system, political, ethnic, and national relations. Art makes adjustments to the spiritual composition of society, serves as a prerequisite for the stabilization of all aspects of social life, and thus provides the appropriate balance of historical and cultural formation. **The scientific novelty** of the research is in an attempt to trace the actualization of choreographic art at the present stage of cultural formation is substantiated. Choreographic art is analyzed as a means of integration into Eurospace. The growing interest of young people in the art of dance gives rise to a natural desire to maximize the reserves of plastic body language, demonstrating the interest of their own artistic worldview and acquired competencies in the educational space. **Conclusions.** Interacting with the contemporary demands and needs of society, the art of dance influences social relations, economic order, political, ethnic, and national relations. It is emphasized that choreographic art is a socially significant value and is a feeling-filled aesthetic reproduction of knowledge, skills, and competencies.

Key words: choreography, art, integration, student youth, Eurospace.

Актуальність теми дослідження. Увага до європростору початку ХХІ століття пов'язана, насамперед, з художніми тенденціями в культурі та освіті. Тому саме студентська молодь України нині впевнено торує шлях в майбутнє та освоює європейський простір різноманітними шляхами та засобами.

Особливу зацікавленість до хореографічного мистецтва як засобу інтеграції до європростору сучасної наукової спільноти пов'язаний з тим, що вирішення питань культури, мистецтва, освіти, економіки, політики є ключовими в загальній проблематиці світобачення. Сучасна європросторова сутність досліджуваної проблематики пов'язана з глобальними процесами, які нині відбуваються в суспільствах. Стрімкі темпи розвитку мистецтва – бієнале, фестивалі, форуми, виставки, конкурси, концерти свідчать про всезростаючий інтерес молоді до динамічних тенденцій в проблемах сучасного мистецтва. Неможливо окреслити межі стилів, видів і жанрів в мистецтві, зокрема, хореографічному. Строкатість такої картини явно свідчить про актуальність дослідження хореографічного мистецтва як засобу інтеграції студентської молоді до європростору.

Мета статті – проаналізувати особливості інтеграції студентської молоді до європростору, виокремити концептуальні підходи і наукові ідеї до розв'язання проблем на шляху входження молоді у світ європейського простору.

Аналіз останніх публікацій. Проблемам мистецтва присвятили свої наукові праці С. Виготський (психологічний контекст), О.Семашко (соціологічний аспект), Л. Коган (освітня перспектива), С. Безклубенко (соціальна природа мистецтва), О. Рудницька (мистецька педагогіка), Н. Яранцева (мистецтво як предмет соціального функціонування).

Базуючи науково-мистецькі дослідження на концепції М. Бахтіна, М. Реріха, В. Кожінова, Н. Миропольська визначає місце людини в культурі і мистецтві. Вона зазначає, що мистецтво – це особливий світ думок, поривань і почуттів, що втілюються в русі пензля, ритмі поезії, жести актора, кадри кінофільму... Мистецтво є духовним надбанням людства [1,7].

О.Рудницька акцентувала увагу на тому, що світоглядність становить найважливішу функцію мистецтва, його домінанту, з якої впливають усі інші функції: виховна, соціально-організаційна, комунікативна,

аксіологічна [3,51].

На думку О. Рудницької, мистецтво є соціально значущою цінністю і представляє собою наповнене почуттями естетичне відтворення моралі. Глибина, сила й інтенсивність емоційних переживань, спричинена мистецтвом, знаходить своє поширення на всі сфери життєдіяльності, загострюючи емоційну чутливість особистості до життєвих подій, надаючи їй виразного емоційного забарвлення процесові навчання студентів мистецьких спеціальностей та створюючи додаткові умови для духовної практичної діяльності [3,42].

Особливості виховного потенціалу хореографії досліджували (П. Коваль, А. Тараканова, А. Фомін, Ю. Хижняк); використання традицій народної хореографії проаналізовані в роботах (Т. Бадмаєва, К. Василенко, К. Геворгян, А. Жолтаєва, А. Шевчук та ін.).

Існує низка науково-педагогічних досліджень, в яких хореографія розглядається як один із допоміжних засобів фізичного, розумового, морального виховання особистості (Н. Власова, В. Грінер, Л. Держинська, М. Кольцова, Ф. Рац, А. Фомін та ін.).

Усе це підтверджує багатофункціональну роль хореографічного мистецтва, яке ми розглядаємо як засіб інтеграції студентської молоді до європростору.

Аналіз наукових джерел та літератури засвідчують, що з-поміж різновидового розмаїття мистецтв саме хореографічне мистецтво має потужну силу і здатність до інтеграції.

Виклад основного матеріалу. Хореографія – своєрідний каталізатор сучасного світу, її візуальне сприйняття потребує нового осмислення, глибокої психології, чітких принципів художньої етики, підґрунтям чого є спорідненість духовності та гуманістичних цінностей, які, взаємодіючи, динамічно інтергуються в європростір.

Проблема дослідження мистецтва у багатогранному його прояві (*й інтеграційному, зокрема – авт.*) (не є чимось принципово новим для науки) – неодноразово розглядали відомі мислителі минулого, а його значущість підкріплювались самим життям.

Концепція простору вперше була розкрита в роботі О. Шпенглера «Захід Європи» (1918 р.). Автор чітко окреслює важливість простору не лише для індивідуального сприйняття, але і для культури в цілому і для усіх видів мистецтва, які існують в межах конкретної культури. Простір є

прасимволом культури, із якого можна виокремити мову її форм, що відрізняється від іншої культури. Провідна характеристика простору, по Шпенглеру, його глибина.

Простір є інтегральною характеристикою витвору мистецтва [6]. М. Хайдеггер виокремлює типи просторовості: простір науки пов'язуючи з технікою, простір щоденної поведінки і спілкування, простір мистецтва. Художній простір як результат взаємодії мистецтва і простору має розумітися не як відтворення або підкорення фізично-технічного простору, а виходячи із розуміння місця і сфери, або безпосередньо простору. Художній простір представляє собою засіб, яким пронизано мистецький твір [2]. Звідси випливає, що єдність місця і простору створює багатий ґрунт для інтеграції у (нашому дослідженні авт.) європростір.

Хореографічне мистецтво функціонує у соціумі за певними специфічними законами й, сягаючи корінням у традиції попередніх поколінь, синтезує позитивний досвід минулого. Воно відображає стан морального здоров'я, рівень економічних і політичних свобод, тому, відповідно, може характеризувати його духовний потенціал.

Взаємодіючи з сучасними вимогами і потребами соціуму, мистецтво танцю впливає на суспільні відносини, економічний устрій, політичні, етнічні і національні стосунки. Мистецтво вносить корективи у духовну композицію суспільства, служить передумовою стабілізації всіх сторін суспільного буття і тим самим забезпечує відповідну рівновагу історико-культурної формації.

Хореографічне мистецтво як скарбниця, накопиченого протягом тисячоліть колективного досвіду, віддавна вважається традиційним набутом людства і, за великим рахунком, є кінцевим підсумком життєвих шляхів окремих особистостей, творчих колективів усіх рівнів.

Так, засвоєння мистецтва та його інтеграція в європростір – важлива запорука розвитку і взаємодії людської цивілізації. Відтак вивчення, засвоєння, захист від спотворень, примноження і передача наступним поколінням, тому, інтеграція головних здобутків мистецтва є справою почесною і відповідальною.

Історично склалося, що кожна епоха вибудовує власні характерні ознаки мистецтва, й, подекуди, спостерігається превалювання одного виду над іншим.

Початок ХХІ століття ознаменований стрімким вектором розвитку мистецтва, хореографічного, зокрема. Зростаючий інтерес молоді до мистецтва танцю народжує

закономірне стремління максимально використати резерви пластичної мови тіла, демонструючи зацікавленість власного художнього світобачення та набуті компетенції в освітньому просторі.

Адже європростір вимагає не лише фох-кроків, а впевненої ходи в межах нормативно-правової бази та своєрідних інституцій соціалізації.

Так, Міністерство освіти і науки України активно оприлюднило концепцію підготовки Дорожньої карти інтеграції України до Європейського дослідницького простору (ERA-UA), яка мала би здійснюватися за 6 пріоритетами: ефективні національні дослідницькі системи, оптимальна транснаціональна кооперація та конкуренція, відкритий ринок праці, гендерна рівність в дослідженнях, оптимальні обмін та трансфер наукових знань, а також міжнародна кооперація.

Пріоритет 6 (міжнародне співробітництво) визнає важливість ефективного міжнародного співробітництва в сфері науки з метою вирішення нагальних суспільних завдань, сприяння доступу до нових ринків зростання, а також збільшення привабливості Європейського дослідницького простору для ідей та інвесторів у всьому світі.

Україна братиме за приклад австрійську Дорожню карту, насамперед її структуру і загальні принципи. Тут має бути описана поточна ситуація, цілі, що необхідно зробити для їх досягнення, якими будуть індикатори змін тощо. Слід зосередитися на конкретних кроках, які наблизять нас до європейських стандартів.

Уважне прочитання матеріалів Дорожньої карти дозволяє вмотивувати концепцію щодо впливу мистецтва на наукові дослідження, політичну ситуацію, економіку, культуру (авт.). Хоча чіткого акценту тут не виявлено, проте в міжрядді читається активна роль мистецтва, культури на соціокультурне співробітництво та взаємодію в європросторі. Місія цього документу бачиться як ґрунт – надати можливість суспільству спільно й ефективно використовувати мистецтво для гармонійного розвитку в суспільному, економічному й особистісному вимірах європросторової моделі. Так, Д. де Ружмон підкреслює, що “Європа є батьківщиною пам’яті. Вона є навіть, пам’яттю світу, тим місцем світу, де зберігають і відтворюють найдавніші документи людської раси, і роблять це не лише в музеях та бібліотеках, але також у звичаях, традиціях, у мовних навичках, у

близькості людських відносин” [5, 25]. Ось чому Європа – зразок для наслідування. Збереження культурної барви Європи – це мета конституювання інтеграційного європейського освітнього простору і його незаперечна ціна. “Справжня культура, – зазначає Д. де Ружмон, – не є якоюсь оздобою, звичайною розкішшю, чи набором спеціальностей, що не стосуються міщанина. Вона постає із усвідомлення життя, постійної потреби поглиблювати значення життя, посилювати владу людини над речами. Вона створила велич Європи” [5, 66]. Відтак, індивідуальне творення, інтеграція і творіння культури, на думку філософа, є наслідком постійних перемовин між чисельною кількістю тенденцій. Саме в такій комунікації – творчий злет європейців.

З огляду на це, інтеграцію (від лат. *integratio*) можна розглядати як процес і результат цілісності і нерозривності. Інтеграцію досліджують у контексті економіки, соціальної контенти та як сферу культури.

Інтеграція це фундамент для подальшого поступу України і впровадження європейських стандартів для підвищення якості життя в країні. Інтеграцію студентської молоді до європростору слід опрацьовувати в межах філософії, культурології, педагогіки, психології, мистецтвознавства. Мистецтво виконує роль значущого чинника в студентському середовищі. Воно скеровує молодь на формування ціннісних орієнтирів, стандартів та чіткого розуміння власної ролі у європросторі. Студентська молодь – рушійна сила прогресу, ініціатор нововведень, установок, ідей, ціннісні орієнтації якої кардинально впливають на перспективи розвитку суспільства в цілому. Це потужний інтелектуальний потенціал культури та економіки, потенційна еліта суспільства. Студентська молодь посідає провідне місце серед молодіжної групи, динамічна частина суспільства. Чутливо реагуючи на будь-які зміни, стрімко вловлює новітні тенденції й інтегрує їх на рівні європростору.

Хореографічне мистецтво втілює в собі надзвичайно потужну здатність розвивати молоду людину й пронизувати усі напрямки життєдіяльності – від елементарних людських потреб до найвеличніших виявів людської творчості. Хореографічне мистецтво ми розглядаємо у взаємозв'язку із студентами (здобувачами вищої освіти), які здобувають фах хореографа.

Провідні спецдисципліни навчального плану роботи (класика, сучасний, бальний,

народний та народно-сценічний танці) віддзеркалюють освітній рівень та духовний стан суспільства. Їх компетенції слід розглядати як джерело освіченості, ментальності, настрою, ціннісних потреб. А ще як засіб інтеграції. Тут синтетично взаємопов'язані наука, освіта, культура, які спрямовують молодь на наукові дослідження, навчання, виховання, розвиток – ті фундаментальні основи, які формують ціннісні орієнтири молоді в європросторі. Саме мистецтво хореографії виконує роль значущого чинника в культурно-освітній сфері, формує спрямованість інтересів і потреб студентів, охоплюючи систему духовної творчості та є вектором інтеграції танцю в європростір. Нині важливим завданням усіх соціальних інституцій, в тому числі чи не найбільше це стосується закладів вищої освіти, є форми збереження мистецтва в контексті вирішення актуальних та практично значущих проблем, які пов'язані як із впливом мистецтва на особистість в процесі його сприйняття та вивчення, так і є засобом інтеграції. Оскільки мистецтво хореографії не лише відображає стан морального здоров'я суспільства, рівень економічних і політичних свобод, а й характеризує його духовний потенціал.

Мистецтво хореографії в сучасному суспільстві є продуктом споживання і відтворення, що виконує функції важливих елементів – інформаційної, психологічної, моральної, матеріальної сфери життєдіяльності в контексті загальної культури. Діалектично взаємодіючи в освітньому середовищі, мистецтво хореографії має здатність відображати його стан, рівень, потенціал (освітній). Воно (мистецтво хореографії) є чинником не лише освіченості особистості, а виступає як один із складових елементів поєднання духовної культури з освітою, й може бути засобом інтеграції. Мистецтво хореографії уособлює особистість у творчості, орієнтуючись у своїй діяльності на гуманістичні цінності, громадську свідомість, істину та красу. Мистецтво хореографії – це той простір, де творчість, чи акт творення чогось нового є центром діяльності людини. Зображення дійсності будь-якими засобами за всіх часів сприяло її осмисленню і відкривало таємні глибинні зв'язки людини і суспільства. Мистецтво завжди виконувало багато функцій, зокрема й інтеграційної. Молоді викладачі та студенти кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету активно інтегрують мистецтво хореографії у європростір шляхом участі у різноманітних

заходах та акціях. Протягом кількох років вони беруть участь у міжнародних конкурсах молодих балетмейстерів «Dance Generation», м. Київ, Інститут мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка (Міністерство освіти і науки України (№ 1/11-11923 від 05.11.2018р.), Міністерство культури України (№ 5905/9-1/13-18 від 05.12.2018р.). Країни-учасники фестивалю: Велика Британія; Королівство Іспанія; Литовська Республіка; Естонська Республіка; Фінляндська Республіка; Республіка Білорусь. Мета проведення заходу: сприяння популяризації хореографічного мистецтва України, пошук нових форм взаємодії в межах творчого обміну з зарубіжними партнерами, обговорення актуальних питань розвитку хореографічної освіти в Україні та Європі, заохочення діалогу талановитих балетмейстерів і танцівників України та ЄС, пошук нових яскравих робіт молодих постановників та талановитих виконавців.

Фестиваль проводився під патронатом Міністерства освіти і науки України, Міністерства культури України. Головний організатор – кафедра хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка. У лютому-березні 2018 року в Київському університеті імені Бориса Грінченка відбувся I Конкурс молодих балетмейстерів «Dance Generation». До того ж відбувся тижневий семінар-практикум викладачів і студентів спеціальності «Хореографія» Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка та Університету де Монфор в Лестері (Великобританія). Проект реалізувався у межах творчого обміну між двома навчальними закладами і означився як креативна лабораторія, що відповідає новій стратегії розвитку хореографічної освіти в Україні. В зазначений термін відбувалася творча комунікація студентів зазначених ВНЗ. Викладачі закладів проводили данс-класи з класичного, народного, сучасного танцю та мали змогу ознайомитися з формою та методами навчання хореографії від старшого викладача Університету Де Монфор у Лестері Джо Бреслін під час її класів та лекції «Особливості освітнього процесу в Університеті Де Монфор у Лестері».

Результатом тижневої творчої співпраці став проект (хореографічно-музичний перформанс) «Мистецтво діалогу», який презентувався на великій сцені Київського університету імені Бориса Грінченка. Завершальним етапом став конкурс молодих

балетмейстерів «Dance Generation», у якому взяли участь понад 200 українських учасників, а також студенти танцювальної трупи з Університету де Монфор в Лестері. На розсуд журі були представлені яскраві роботи молодих балетмейстерів професійних освітніх закладів та аматорських художніх колективів: Університет Де Монфор в Лестері (Велика Британія), Київський університет імені Бориса Грінченка, Уманський державний педагогічний університет, Бердянський педагогічний університет, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Рівненський державний гуманітарний університет, Університетський коледж Київського університету імені Бориса Грінченка, Київське Державне Хореографічне училище, Мелітопольське училище культури, Ужгородський коледж культури і мистецтв, Дніпропетровський коледж культури і мистецтв, Харківський вищий коледж мистецтв, Миколаївський коледж культури і мистецтв, Народний хореографічний колектив «Оксамит», ДШМ №6 ім. Г. Жуковського Ансамбль сучасного танцю «UNISON», Ансамбль сучасного та естрадного танцю «Gracia-Dance», ансамбль танцю «Феєрія», Танцювальна студія Андрія Дикого та Лілії Ребрик, Студія танцю «Ренесанс плюс», ансамбль «КРИЛА» хореографічного відділення Школи джазового та естрадного мистецтв.

Конкурс оцінювало високопрофесійне журі: старший викладач танцю Університету Де Монфор у Лестері (Великобританія) Джо Бреслін; народна артистка України, головний балетмейстер Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва Тетяна Боровик; заслужений артист України, доцент кафедри хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка, головний балетмейстер Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського В'ячеслав Вітковський; балетмейстер-постановник, керівник «Santha dance studio», викладач контактної імпровізації Київського національного університету культури і мистецтв Руслан Баранов.

У форматі Міжнародного фестивалю хореографічного мистецтва відбувалися такі заходи: II Міжнародний конкурс молодих балетмейстерів «Dance Generation»; Всеукраїнська науково-практична конференція (з міжнародною участю) представників закладів вищої освіти, професійних

танцювальних колективів, шкіл із країн-партнерів (ЄС) і України «Мистецтво танцю і хореографічна освіта: досвід, тенденції розвитку та перспективи»; Серія майстер-класів, творчі колаборації, класи імпровізації викладачів кафедри хореографії Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка та представників країн-учасників, завершальний спільний творчий проект [7].

Рівненський державний гуманітарний університет був представлений студентами кафедри хореографії. Дипломантами I ступеня категорії D стали Катерина Косюк та Ярослав Чевелюк; Надія Панчук та Дмитро Москалик; Діана Осадча та Олександр Борсук; Софія Артимко; Ангеліна Оніщук. Керівник студентів-дипломантів старший викладач кафедри Алла Самохвалова.

Участь у міжнародних конкурсах, олімпіадах, програмах обміну студентами, освітніх проектах (програмах) (Work and Travel USA, Au-Pair та ін.) представлена Міжнародною співпрацею кафедрою хореографії РДГУ та кафедрою хореографії Гуманітарно-Економічної академії м. Лодзь, Польща. У травні в рамках міжнародної співпраці відбувся «Вечір польсько-української сучасної хореографії». Студенти демонстрували мистецтво сучасного танцю під орудою викладачів кафедри хореографії доцентом Горбачук Роксана, викл. Лобан Тетяна.

Між Рівненським державним гуманітарним університетом та Міським осередком спорту і рекреації «Лега», м. Олецко (Польща) укладена Генеральна угода про співпрацю. Відтак, в листопаді 2019 року відбувся міжнародний фестиваль-конкурс «Lega Art Fest». Співорганізатори фестивалю-конкурсу – викладачі кафедри Манелюк Е. В. та Манелюк Д. І. Засновниками фестивалю є International Festival Group, ГО «Творча майстерня «Діалог», Міський осередок спорту і рекреації «Лега».

Студенти та викладачі кафедри хореографії РДГУ були учасниками Міжнародної хореографічної асамблеї ім. Наталії Скорульської, що в м. Житомир. Для учасників та керівників колективів проведений майстер клас з технік сучасної хореографії та створення хореографічного перфомену «Голос вітру», а також доцентом Р. Горбачук організований та проведений конкурс «Імпровіз батл».

У березні 2019 року викладачі кафедри були зареєстровані в організації, яка опікується збереженням та розвитком усіх танцювальних напрямів за підтримки UNESCO.

У грудні 2019 року в Парижі відбулася Міжнародна Асамблея Ради Танцю. Старший викладач Лариса Маркевич та викладачі Ольга

Гордєєва, Елла Манелюк були її учасниками і мали зустріч з президентом INTERNATIONAL DANCE COUNCIL паном Alkis Raftis. Відбувся діалог з питань відкриття секції CID в м. Рівне. Іспанія, Італія, Балі, Домінікана, Вірменія, Фінляндія, Ісландія, Узбекистан, Сербія, Македонія, Японія, Кенія, Мексика, Молдова, Індія, Бельгія, Болівія, Білорусія, Латвія, Мальта і ще велика кількість країн є членами даної організації. В Україні зареєстровано 196 осіб. Організація є платформою для співробітництва між професіоналами різних видів та напрямів хореографічного мистецтва, можливістю, яка дозволяє співпрацювати з усім світом і створювати мистецькі проекти міжнародного рівня.

Хореографічне мистецтво неможливо уявити без численних фестивалів та конкурсів. Вони відбуваються на світовій арені і презентують широкую палітру напрямів та стилів. Фестивальний рух у сфері спортивно-бальної хореографії є самим популярним і масовим. Танцювальні фестивалі і конкурси відіграють соціальну, культурну, мистецьку функції, про що свідчать наукові дослідження. А історія фестивально-конкурсного руху бального танцю є чи не найдавнішою. Проте стрункої організації він набув з початку XX століття.

Бальний танець сьогодні – від локального поширення до європростору надзвичайно актуальний. Насамперед, це система, що включає в собі побутову, спортивну та сценічну складову. З-поміж танцювального розмаїття саме бальна хореографія є найбільш поширеною серед молодіжної аудиторії. Спортивно-бальна хореографія це феномен, зорієнтований на створення художнього образу в шоу-програмі, орієнтир на видовищність і вишуканість, демонстрація шляхетної поведінки, грації і пластики. Конкурс з мистецтва бального танцю (від лат. concursus – збіг, зіткнення, зустріч) – творче змагання танцівників (а також балетмейстерів) для виявлення кращих творчих здобутків і пластичних вмінь учасників. Конкурси виявляють нові таланти та удосконалюють майстерність, сприяють розвитку творчих контактів та набуттю досвіду, збагаченню компетенцій і знань. Фестивалі і конкурси мають широкі можливості у популяризації і інтеграції хореографічного мистецтва в європростір.

Фестиваль спортивно-бального танцю – це художня подія, ракурс якої розвивається за законами комунікативно-мистецького видовища, інтегрована та спільна мистецька діяльність спрямована на колективний результат. Така командна робота сприяє підвищенню якості і результативності самого танцювального видовища й, відповідно,

осмисленню актуальних проблем та їх вирішенню засобами хореографічного мистецтва.

Шістнадцять років поспіль на провідних сценічних майданчиках Рівного відбувається міжнародний форум – «Різдвяний бал». Керівник проекту педагог, заслужений діяч мистецтв України Роман Гриценюк. Спортивно-бальна хореографія серед танцювальних проектів займає провідне місце. В грудні 2019 року програма балу акумулювала в собі показові виступи бронзових призерів Чемпіонату Європи з латиноамериканського шоу серед професіоналів. Відкривали програму Олександр Почтаренко та Анастасія Богуславська. На Міжнародний фестиваль зі спортивно-бальних танців до Рівного з'їхалися спортсмени з усієї України. В корпусі журі – відомі танцівники з Франції, Італії, Румунії, Греції, Молдови. Україну представляла суддівська колегія з Рівного, Луцька, Львова, Полтави, Одеси, Тернополя, Харкова, Чернівців, Черкас, Києва.

Висновки. Ресурсний потенціал хореографічного мистецтва – необмежений. Безпосередня участь студентської молоді у різноманітних культурних подіях стає дедалі популярнішим видом проведення дозвілля. Окрема увага у виборі форм залучення широкого загалу є фестивалі, конкурси, концерти, які акумулюють чималий соціальний та економічний запас, завдяки чому здатні бути комерційно привабливими. Також організація мистецьких форумів має величезне значення для збереження єдиного культурного простору країни та вийти на вищий рівень – європростір, що сприятиме усвідомленню студентською молоддю гармонізації власного буття.

Отже, хореографічне мистецтво нині характеризується динамічними змінами, які відбуваються в процесі безперервної соціальної, культурної, освітньої модернізації.

Саме хореографічне мистецтво слід розглядати як джерело знань, умінь, навичок, компетенцій й засіб інтеграції студентської молоді в європростір. Вітчизняні та зарубіжні мистецькі проекти, конкурси, фестивалі виступають засобом в інтеграційному процесі, оскільки танець є впливовою рушійною силою інформаційної, моральної, освітньої, культурної життєдіяльності й має вплив у

соціально значущих процесах європростору.

Вагомим напрямом на сьогоднішній день є не лише створення якісного, привабливого, конкурентоспроможного продукту – танцю, а й інтегрування вітчизняної культури (танець) в європростір, що сприятиме авторитету, визнанню та економічному зростанню країни.

Література

1. Миропольська Н. Є. Художня культура світу: Європейський культурний регіон: Навч. посібник. Київ: Вища школа, 2001. 191 с.
2. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. Москва: Искусство, 1991. 701 с.
3. Рудницька О. П. Основи викладання мистецьких дисциплін. Київ: АТЗТ "Експрес-об'ява", 1998. 183 с.
4. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навчальний посібник. Київ, 2002. 270 с.
5. Ружмон Д. Європа у грі. Шанс Європи. Відкритий лист до європейців. Львів: Б. В., 1998. 277 с.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Москва, 1993. С. 416.
7. Програма Міжнародного фестивалю хореографічного мистецтва «Dance Generation» інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка. Київ. 2019.

References

1. Miropolskaa, N. E. (2001). The artistic culture of the world: European cultural region. Kyiv: Higher school [in Ukrainian].
2. Soloviev, V. S. (1991). Philosophy of Art and Literary Criticism. Moskva: Art. [in Russian].
3. Rudnitska, O. P. (1998). Basics of teaching art disciplines. Kyiv: JSC "Express-advertisement" [in Ukrainian].
4. Rudnitska, O.P. (2002). Pedagogy: general and artistic. Teach. manual. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Rojmon, D. (1998). Europe in the game. Chance of Europe. Open letter to Europeans. Lviv: B. V. [in Ukrainian].
6. Spengler, O. (1993). Sunset of Europe. T.1. Moskva. [in Russian].
7. Program of the International Dance Choreographic Festival "Dance Generation" of the Boris Grinchenko University of Arts. (2019). Kyiv. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.08.2021
Отримано після доопрацювання 27.08.2021
Прийнято до друку 03.09.2021

УДК 008: 312.421

Цитування:

Танська Л. В. Візуальний поворот як інтерпретативна модель сценічного синтезу мистецтв у культурі XX–XXI століття. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 63–67.

Tanska L. (2021). Visual turn as an interpretive model of stage synthesis of arts in the culture of the XX–XXI century. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 63–67 [in Ukrainian].

Танська Людмила Вацлавівна,
старший викладач кафедри
менеджменту туризму, документних
та міжкультурних комунікацій
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини «Україна»
ORCID: 0000-0001-7607-4688
tanska2008@ ukr.net

ВІЗУАЛЬНИЙ ПОВОРОТ ЯК ІНТЕРПРЕТАТИВНА МОДЕЛЬ СЦЕНІЧНОГО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У КУЛЬТУРІ XX–XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з визначенням візуальних та віртуальних вимірів інтерпретації модної діяльності як певної комунікативної сцени. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні ретроспективного аналізу візуальних патернів в сценічному просторі культури повсякдення. **Наукова новизна** роботи полягає у тому що, сцена сприймається реципієнтом як оптичний феномен, має розгорнутий простір, в якому актор дії або подій здійснює ті чи інші комунікативні акти вербально-оптично. Складові цього синтезу пластично, жестикулятивно, вербально-драматичного і оптично-візуально презентують цілу добірку мистецтв, що утворюють сценічний синтез. Драма вербалізується як пластична поведінка, де дія, рухи визначають високий простір мізенсценування танку, що свідчить як про експресивні мистецтва, відомі з часів давньогрецької хореї, так й про візуально-оптичні патерни. Так, в контексті візуального повороту актуалізується окуляцентризм – довіра до картинки. **Висновки.** Варто зазначити, що виникає художня критика мас-медіа, продюсери, галереї, журнали, тобто формується простір уніфікації та адекватної репрезентації різних арт-феноменів. Повноцінним життям живуть не самі художники, актори великої сцени, продуценти великої культури повсякдення, а ті, хто утворює арт-події, локальні сцени презентації. Візуальні дослідження тяжіють до еклектики, яка перетворюється на поліморфний набір дискурсів, що свідчить про те, що потрібно знайти зону комфорту, певні атрактори культури повсякдення. Без них уже не можливе здійснення сучасного арт-продукту. Менеджмент реклами, іміджологія презентується в соціумі як опосередкована реальність, схожа на віртуальні технології. Імагінація як відео-презентація стає проблемою інтерпретації, проблемою бачення. Візуальна культура намагається реабілітувати зображення та визначити його сенс без назви, без імені. Така своєрідна культура без імені нашттовується на те, що дослідники починають визначати лише те, що має ім'я. Історія мистецтв описує відносини між об'єктами, хронологічну послідовність, рух, формальні переваги, а також іконографічні дані. Зайве говорити, що твір мистецтва в даному випадку залишається індивідуальним творінням, особливим витоком буття та соціальним текстом. Культура повсякдення в контексті візуального повороту одночасно є текстом, образом, сценічним артефактом, патерном і флеш-іміджем.

Ключові слова: культура, культура повсякдення, сценічний синтез культури повсякдення, образ, візуальний поворот.

Tanska Lyudmyla, Senior lecturer, Department of Tourism Management, Documentary and Intercultural Communications, Open International University of Human Development "Ukraine"

Visual turn as an interpretive model of stage synthesis of arts in the culture of the XX–XXI century

Purpose of the Article. The research is related to the definition of visual and virtual dimensions of the interpretation of fashion activity as a certain communicative scene. **The research methodology** is to apply a retrospective analysis of visual patterns in the stage space of everyday culture. **The scientific novelty** of the work is that the scene is perceived by the recipient as an optical phenomenon, has a wide space in which the actor of action or event performs certain communicative acts verbally and optically. The components of this synthesis plastically, gesturally, verbally-dramatically and optically-visually present a whole selection of arts that form a stage synthesis. Drama is verbalized as a plastic behavior, where the action, movements determine the high space of mise-en-scène of the tank, which testifies to both the expressive arts known since ancient Greek chorea and the visual-optical patterns. Thus, in the context of visual rotation, ocular centrism is actualized - trust in the picture. **Conclusions.** It should be noted that there is an artistic critique of the media, producers, galleries, magazines, that is, a space of unification and adequate representation of various art phenomena is formed. It is not the artists themselves, the actors of the big stage, the producers of the great culture of everyday life who live a full life, but those who create art events, local scenes of the presentation. Visual research tends to eclecticism, which turns into a polymorphic set of discourses, which indicates that you need to find a comfort zone,

certain attractions of everyday culture. Without them, the realization of a modern art product is no longer possible. Advertising management, imageology are presented in society as an indirect reality, similar to virtual technology. Imagination as a video presentation becomes a problem of interpretation, a problem of vision. Visual culture tries to rehabilitate the image and determine its meaning without a name, without a name. Such a culture without a name leads to the fact that researchers are beginning to determine only what has a name. Art history describes the relationships between objects, chronological order, movement, formal preferences, and iconographic data. Needless to say, the work of art in this case remains an individual creation, a special source of life, and a social text. The culture of everyday life in the context of visual rotation is simultaneously a text, an image, a stage artifact, a pattern, and a flash image.

Key words: culture, culture of everyday life, stage synthesis of culture of everyday life, image, visual turn.

Актуальність теми дослідження. У ХХ столітті принцип тотальної ідентичності сприйняття був названий «окуляцентризмом» і був підданий критиці. М. Фуко, Ф. Джеймсон публікують роботи, в яких пов'язують візуальне західноєвропейське мислення з владою. Ще раніше у філософії спроби подолати «окуляцентризм» були зроблені М. Гайдеггером і В. Розановим. У візуальних дослідженнях, в рамках критики панування візуального ставиться під сумнів очевидність і безумовність побаченого. «Окуляцентричні» терміни ставляться під сумнів. В. Мітчелл стверджує, що наука починає у вивченні світу більше орієнтуватися на образ, ніж на текст з притаманною йому метафорикою.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема візуального повороту досліджувана в роботах Н. Барна, Ю. Легенького, В. Савчука, Є. Усманової та ін. [1; 2; 3; 4], адже мало визначені естетичні та культурологічні аспекти формування образних контекстів інтерпретації культури повсякдення як візуального феномену.

Мета дослідження – визначити візуальні та віртуальні виміри інтерпретації модної діяльності як певної комунікативної сцени.

Виклад основного матеріалу. Соціологічне розуміння зображення, що домінує в контексті візуального повороту, побудовано таким чином, щоб герменевтичними і семіотичними засобами розшифрувати зміст соціальних значень і смислів візуальної символіки зображених об'єктів. Метод розуміння зображення повинен бути адекватний своєму предмету, який характеризується, з одного боку відображенням, з іншого – змістовним посланням. Відображення – репродукція даного, але довільний механізм репрезентації може приховувати ідеологічний посил, що надає подвійність зображенню, а може символічно презентуватися матеріальним носієм зображення.

Отже, суть візуального повороту полягає в тому, що він продовжує стратегію

гіперкритичного дискурсу, що прийшов з лінгвістичного повороту під назвою «деконструкція», яка знов-таки розуміється як оптична, візуальна текстуальність. Такий розповсюджений феномен, як фото, свідчить, що фотографія є амбівалентною як зображення. Фото є документом і образом одночасно. Фото презентує ментальні практики, соціального. Такий ракурс підсилює критичну функцію фотографії як такої, що прагне оголити, виявити суть речей, явищ соціального світу.

Водночас деконструкція у візуальних видах мистецтв завжди під сумнівом, бо є довіра до картинки. Картинка є натуральним носієм ідентичності, а ця ідентичність в контексті сучасних медіа та візуальної культури в цілому суть знак гіпернатуралізму, який не має аналогів з гіпернатуралізмом класичного мистецтва. Так, телебачення – це віртуальне мистецтво. Темпоральність цього мистецтва створює ритуал звернення до усталених форматів спілкування, коли реципієнти регулярно в той же самий час зустрічають комунікантів сучасного мистецтва ТБ, проходять шляхами ігрових, наукових, розважальних програм і водночас нищать своє здоров'я, силу, тобто зовсім не полегшують життя шляхом телебачення.

А. Базен, один з перших аналітиків візуальності, вважав, що в силу об'єктивного характеру своєї природи, фотографія викликає у нас почуття глибокої довіри. Ми змушені прийняти за реальність існування об'єкта, зображеного на фотографії. Фотографія не просто відображає реальність, вона відтворює реальність, тобто переносить її від речі до репродукції речі, фотографія несе в собі буття сфотографованого об'єкту. В наслідку цього ми визнаємо, що фотографічний образ і є сам об'єкт.

Значна кількість візуальних досліджень призводить до формування в ХХ столітті такого напрямку науки як візуальна антропологія, що виступає в якості підрозділу соціальної антропології. Деякі теоретики переконані, що предметом дослідження візуальної антропології є виключно кіно та фотографія.

Проте, коло інтересу візуальної антропології включає в себе також інші візуальні форми: танець, нові медіа, скульптуру, різьблення, картину, фотографію, прикраси, одяг та ін. Незважаючи на глибоку і очевидну культурну вкоріненість візуальності в простір повсякдення, візуальна антропологія, досі залишається концептуально не оформленою і розвивається дещо стихійно.

Відсутність єдиної системи призводить до наявності ізольованих дослідницьких програм, що охоплюють естетику, культурологію, мистецтвознавство, соціологію, семіотику, історію. Отже, візуальний поворот – це певна ситуація заперечення семіологічного повороту. Людина вже не помічає Слово це як центр світу. Водночас людина сприймає акт медіаконтакту на екрані на підставі формування певної метамови візуальності. Влада як керівний орган візуального світу – це головний носій сучасного візуального простору на телебаченні. Якщо політична культура повсякдення часів Ющенка мала такі патерни, як «модно буди українцем», то зараз постає питання: Тільки яким українцем, в контексті якої ідеї? В якому контексті культури? Культура повсякдення на тоталітаризм відео продовжується.

Гостро постає проблема оптики бачення, досвід сьогодення показує ще одну оптику – локальні резервації бачення, універсалізовані до певної метамоделі світострийняття, що визначається візуальним поворотом. Отже, мистецтво, особливо мистецтво візуальне, – це ті засоби комунікації, що пов'язують людину з повсякденням. Так, виникає злука повсякденної культури та культури візуальної, де провідну роль грає культура повсякдення в широкому розумінні: культура повсякдення на картинку, шлеш-імідж, візуальні конструкції бачення (патерни). Головні носії візуальної культури повсякдення – арт-практики: дизайн, культура повсякдення (вестиментарний код), реклама, нові симбіотичні види мистецтв *virtus*, які формують генерацію споживачів інформації, що описується в рамках візуального повороту, арт-практик. Це також генерація арт-феноменів, артефактів, що здійснюють проекцію видів мистецтв на реальність повсякдення (артизацію реальності), утворюють проміжні форми реальності, які ще не мають жанрових конфігурацій, але вже формуються певні осі світоуявлення в рамках візуального оптикумumu.

Отже, світ неокласики, посткласики піддається сумніву, замість нього приходить задоволення від радості бачення, від самого

феномену бачення. Втім продуцент бачення вже не конститує реальність, як це описував Р.Барт. Ця реальність сприймається як в образах світу картинки, як така дія і подія, що ототожнюються зі світом наявної оптичної реальності. Виникає квезіподієвість, що можна визначити як тотальну втрату сцени або тотального розширення віртуального навіювання, де сценічний образ видовища, зокрема культури повсякдення, шукає свою сцену. Сучасна візуальна культура має комунікативну природу *virtus*, презентує складну динамічну систему комунікацій.

Візуальний поворот стає певною епістеміологічною матрицею, тобто породжуючою моделлю інтерпретації. З одного боку, домінує тотальна критична свідомість, де поєднуються традиційно-культурологічний і водночас мистецтвознавчі дискурси, з іншого – орієнтація на маргінальність людського світу, яка маркується тоталітарністю екранної культури, наявністю сфабрикованих, сфальсифікованих віртуальних реалей, які сприймається за справжній світ. Віртуальна реальність породжує лише симулякри, але ці симулякри утворюють нових богів оптикумumu, які утворюються як сценічно-візуальні образи, тобто образи комп'ютерної сцени екранного світу. Тотальна імагінація – візуальна і вербальна – переводить категорію «світ» в категорію «образ». Всі ці проблеми раптом набувають ознаки сценізму, а сцена, водночас є словом, всесвітом дії та події.

Сцена як простір комунікації і сцена місце, де можливе буття людини, де можливі добро, зло, все те що характеризує естетичний світ людини, вписується в рамки метадискурсу або метатексту візуальності, засвідчує що людина стає квезіреальністю, утвореною на екрані. Мистецтво втрачає сферу, означену приматом духовності, добра. Виникає багато видів та жанрів розважальних форматів, які все більше і більше намагаються набути своєї поетики і естетики. Виникає нова речовинність, де фактично поетика (роблення образу) визначається такими арт-феноменами, як нон-арт, медіа-арт, ленд-арт, перформанс, хеппенінг тощо.

Межа мистецтва і повсякденної реальності все більше розмивається, а сцена перетворюється на територію комунікативної імагінації видива, стає або безмежною, або маргінальним фрагментом цієї безмежності. Візуальний поворот свідчить про те, що сцена стає руйнівною, маргіналізує видовище, перетягає сакральне на периферію, а в периферії твориться небуття формульних,

клішованих стандартів відео-арту. В якийсь момент стало очевидно, що візуальне мистецтво є засобом комунікації, а не об'єктом вивчення істориків мистецтва.

Експерти в області мистецтва, що традиційно узурпували право на інтерпретацію візуальних презентацій, поступилися своїм місцем новій хвилі теоретиків, які визнають інший тип професійних комунікацій, заснованих на міждисциплінарному підході візуальної культури у всіх її багатовимірних проявах. Таке радикальне усування рефлексії над традиційною сценою комунікації стає модним. Людина маргінальна позбавлена артикуляції, її голос перетворюється на мову риб. Адже вона починає сповідуватися всьому світу не лише в слові, а й у візуальних агенціях перформансного типу.

Ситуація, де всі концепти стають не потрібними, слова стираються, перетворюються на те, що Хлебніков назвав мовою «безуму», а мова безуму намагається розфарбувати себе в різні кольори, вражає яскравістю візуального паноптикуму сучасного світу. Чого вартий, наприклад, феміністський дискурс і вся феміністська критика, де запитують: «Чому в історії мистецтва майже не було художників-жінок?». Це свідчить лише про те, що художня система не давала можливість жінці увійти в простір мистецького корпоративу, говорить про те що жінки, які були художниками, були генеальними самоуками. Контекст культуротворчості натуралізується, а статтеві ознаки міфологізуються. Дослідження таких постмодерністських дослідників, як Ж. Лакан, М. Фуко свідчить про те, що візуальний поворот зазначив межу, яку в свій час в семіологічному повороті охарактеризували як втрату референцій.

Сучасний сценізм театральних, оперних образів, показів культури повсякдення нагадує тотальний ремейк, модним стає перенос образів з одного століття в інше. Опера перетворюється в часовий «архитектон», за К. Малевичем, або хронотоп, сцена то збільшується, тяжіє до розширення, намагається перенести персонажі минулого у більш пізній час, то локалізується в естрадних артефактах шоу-бізнесу.

Феномен тиражування форматів видава, втрата аури первинної речовинності мистецького твору, пересування образів по вертикалі часу призвело до того, що оптикумум сцени стає поліцентричним. Так, окуляцентризм заперечує інтелектуальне диво (одивнений образ, за Б.Шкловським), по суті

губиться сценічний розум як європейська засада ідеалізації або ідеального.

Візуальний поворот – це така гуманітарна позиція або позиція в гуманітарних науках, яка провокує візуальну культуру на визначені її межі. Мова йде про кіно, телебачення, відео-культуру, екрану культуру в цілому, про масову культуру. Тотальна централізація екрану призводить до того, що ефект обмеженої сцени визначається концептом, за Гі Дебором, тотального суспільства спектаклю. Тобто все стає видовищем, стає театральним реквізитом великого просценіуму, а сама візуальність сприймається як культура задоволення «тут» і «зараз».

Культура як така має комунікативну природу і являє собою складну динамічну систему знакових комунікацій. Візуальні дослідження стають однією з галузей, що здатні досліджувати специфічний соціокультурний тренд. Візуальний поворот можна визначити як відхід від вербального способу передання інформації до візуального. Відтепер значима інформація кодується переважно через візуальні агенції, що оптично сприймаються. Простіше кажучи, відтепер інтерес науковців стосуються практично всіх візуальних проявів культури, які постають в якості провідного носія комунікативного простору. Візуальність визначається не як випадок, а як частина повсякденного життя. Поліцентризм призводить до окуляцентризму і стає проблематичним.

Сучасні дослідники визначають, що сутність повороту полягає у трансформації самої соціокультурної реальності, причому мається на увазі не лише прогресуюча імагінізація соціальної сфери, зростання ролі зображення у виробництві і трансляції знання, а насамперед те, що образ перестає сприйматися окремо від реальності як її «презентація», але сам починає включатися в реальність, зливатися з нею, «виробляти» її.

Зображення побудовано таким чином, щоб його засобами розшифрувати зміст соціальних значень і смислів в їх візуальній символіці. Методика розуміння зображення повинна бути адекватною баченню, яке характеризується, з одного боку, відображенням, з іншого – змістовним посланням. Символічно матеріалізовані репрезентації досліджуються соціологією як частина презентації системи інтерпретативного порядку суспільства. Методика інтерпретації зображення будується відповідно сформованої картини світу і може бути аналогічною.

Що ж відбувається в дизайні одягу? Щоб поглянути на еволюцію систем культури повсякдення, тут варто згадати творчість Д. Гальяно. Від раннього конструктивізму, що пов'язаний з пошуками незвичних формотворчих стратегій, він підходить до артефактів, або суто візуальних подій, де культура повсякдення стає віртуальною грою. Його робота «Втеча принцеси Лукреції з більшовицького полону» є своєрідним фантазмагоричним ремейком, де задіяні мотиви, образи та концепти сучасного театру. Неперевершена колекція-перформанс Й. Міяке – одна велика сукня намотана на валун, а люди стоять в черзі, щоб одягти цю сукню. Сукні одягаються на стовпи, мусорні баки. Тотальна візуалізація стає типовим флеш-іміджем сцени культури повсякдення.

Утворюється тотальний сценізм, тотальна продукція сцени. Синтез мистецтв визначається як полісценізм. Деструкція гештальту культури повсякдення як логоцентричного риторичного Gesamtkunstwerk заперечується. Культура повсякдення тримається на вертикалі оптикумуму, який широко презентується в рекламі, кіберверсіях, доходить до кожної душі. Будь-яке мистецтво стає зрозумілим в контексті історії його споживання в дзеркалі різних естетичних ідеологій. Культура повсякдення регіоналізується, сцена розбивається на сектори, маргіналізується. Культурний простір мистецтва стає виробництвом того іміджу, в якому створюється технології артизації культури повсякдення.

Висновки. Варто зазначити, що виникає художня критика мас-медіа, продюсери, галереї, журнали, тобто формується простір уніфікації та адекватної репрезентації різних арт-феноменів. Повноцінним життям живуть не самі художники, актори великої сцени, продуценти великої культури повсякдення, а ті, хто утворює арт-події, локальні сцени презентації.

Візуальні дослідження тяжіють до еkleктики, яка перетворюється на поліморфний набір дискурсів, що свідчить про те, що потрібно знайти зону комфорту, певні аттрактори культури повсякдення. Без них уже не можливе здійснення сучасного арт-продукту. Менеджмент реклами, іміджологія презентується в соціумі як опосередкована реальність, схожа на віртуальні технології.

Імагінація як відео-презентація стає проблемою інтерпретації, проблемою бачення. Візуальна культура намагається реабілітувати зображення та визначити його сенс без назви, без імені. Така своєрідна культура без імені наштовхується на те, що дослідники починають визначати лише те, що має ім'я. Історія мистецтв описує відносини між об'єктами, хронологічну послідовність, рух, формальні переваги, а також іконографічні дані. Зайве говорити, що твір мистецтва в даному випадку залишається індивідуальним творінням, особливим витоком буття та соціальним текстом. Культура повсякдення в контексті візуального повороту одночасно є текстом, образом, сценічним артефактом, патерном і флеш-іміджем.

Література

1. Барна Н. В. Дизайн у контексті художньої культури XX – XXI століть: монографія. Київ : «Університет «Україна», 2015. 353 с.
2. Легенький Ю. Г. Філософія культури повсякдення XX століття: навч. посіб. Київ : КНУКиМ, 2003. 300 с.
3. Савчук В. Медиафилософия. Приступ реальности. Санкт-Петербург : Издательство РХГА, 2013. 350 с.
4. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. URL: viscult.ehu.lt/article.php?id=108 (дата звернення: квітень 2021).
5. Ульяновский А. Мифодизайн: коммерческие и социальные мифы. Санкт-Петербург : Питер, 2005. 544 с.

References

1. Barna, N. V. (2015). Design in the context of the artistic culture of the XX–XXI centuries. Kyiv: University "Ukraine" [in Ukrainian]
2. Legenky, Y. G. (2003). Philosophy of everyday culture of the twentieth century. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian]
3. Savchuk, V. (2013). Media philosophy. Attack of reality. RHGA [in Russian]
4. Usmanova, A. (n.d.). Visual research as a research paradigm. Access mode: viscult.ehu.lt/article.php?id=108 [in Russian]
5. Ulyanovsky, A. (2005). Mythodesign: commercial and social myths. Petersburg: SPB [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 11.08.2021
Отримано після доопрацювання 09.09.2021
Прийнято до друку 14.09.2021

Цитування:

Берест П. М. Розвиток туристичних дестинацій в контексті участі України в програмі європейських культурних маршрутів. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 68–73.

Берест Павло Михайлович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5218-4812>

berest@gmail.com

Berest P. (2021). Development of tourist destinations in the context of Ukraine's participation in the program of the cultural routes of the council of Europe. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 68–73 [in Ukrainian].

РОЗВИТОК ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ В КОНТЕКСТІ УЧАСТІ УКРАЇНИ В ПРОГРАМІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ МАРШРУТІВ

Мета роботи: проаналізувати існуючі Культурні маршрути Ради Європи, дослідити історико-культурний зв'язок цих маршрутів з туристичними дестинаціями та культурними пам'ятками України, виявити ті маршрути Ради Європи, до яких може приєднатись наша країна. **Методологія дослідження** передбачає застосування загальнонаукових та спеціальних методів, зокрема порівняльного, аналітичного, методу синтезу, історичного та культурологічного методів. **Наукова новизна** статті полягає: у дослідженні ключових зв'язків між Європейськими культурними маршрутами та вітчизняними історико-культурними об'єктами; у формуванні списку Культурних маршрутів до яких є підстави долучитись українським туристичним дестинаціям, музеям тощо. **Висновки.** В ХХІ ст. розвиток туристичних дестинацій, зокрема, та туризму, як соціокультурного феномену, загалом – пов'язаний з низкою глобальних факторів. Одним із таких чинників є загальноєвропейські культурні процеси, в тому числі культурні програми, що їх успішно реалізує Рада Європи. З 45 сертифікованих Європейських культурних маршрутів Україна приєдналась лише до трьох. У той же час, відповідно до проведеного дослідження, наша країна вже зараз може претендувати на активну участь в 18 відповідних культурно-туристичних маршрутах, що пов'язані з історією та культурою України. Ще 11 маршрутів потребують додаткового дослідження та історико-культурологічного вивчення. Приєднання до згаданих Культурних маршрутів Ради Європи надасть потужний стимул в розвитку туристичних дестинацій, формуванні сучасних моделей культурного туризму, покращенні стану історико-культурних пам'яток та активізації наукових досліджень в цій галузі.

Ключові слова: культурний туризм, державна політика, культурні маршрути, туристичні дестинації, взаємозв'язок культур.

Berest Pavlo, postgraduate student, National Academy of Culture and Arts Management

Development of tourist destinations in the context of Ukraine's participation in the program of the cultural routes of the council of Europe

The purpose of the article is to analyze the existing Cultural Routes of the Council of Europe, to explore the historical and cultural connection of these routes with tourist destinations and cultural monuments of Ukraine, to identify those tracks of the Council of Europe to which our country can connect. **The methodology** involves the treatment of general scientific and special methods, including comparative, analytical, synthesis methods, historical and cultural systems. The scientific novelty of the article is the study of key links between European cultural routes and local historical and cultural sites; in forming a list of cultural routes which possess grounds to be joined for Ukrainian tourist destinations, museums, etc. **Conclusions.** In the XXI century, the development of tourist destinations, in particular, and tourism as a socio-cultural phenomenon, in general, is correlated with several global factors. One of the mentioned circumstances is the pan-European cultural process, including cultural programs successfully implemented by the Council of Europe. Ukraine has joined only three routes out of the 45 certified European cultural paths. At the same time, according to the study, our country can already apply for active participation in 18 relevant cultural and tourist routes related to the history and culture of Ukraine. Another 11 routes require additional research as well as historical and cultural studies. Joining the above-mentioned Cultural Routes of the Council of Europe will contribute a powerful stimulus for the development of tourist destinations, the formation of advanced models of cultural tourism, the improvement of historical and cultural monuments as well as the intensification of scientific research in the particular field.

Key words: cultural tourism, state policy, cultural routes, tourist destinations, interrelation of cultures.

Актуальність теми дослідження.
Розвиток туристичних дестинацій в Україні, як

вагомої складової розвитку культурного туризму, безпосередньо залежить від ступеня

наукового дослідження, інформаційного супроводу та фактичного стану в якому знаходяться історико-культурні пам'ятки, вітчизняні музеї, твори мистецтва тощо. Провідні держави світу приділяють значну увагу не лише економічному розвитку власних туристичних дестинацій, належному рівню супутньої сервісної та логістичної інфраструктури, але й беруть активну участь в міжнародних культурних проектах, що дозволяють їм залучати більшу кількість мандрівників, а також популяризувати свої культурні пам'ятки на глобальному рівні. Однією з найбільш відомих і масштабних культурно-туристичних програм на Європейському континенті є Культурні маршрути Ради Європи. Долучення нашої країни до якомога більшої кількості відповідних офіційних маршрутів Ради Європи може стати суттєвим чинником розвитку як туристичних дестинацій зокрема, так і культури в цілому. Україна є членом трьох з 45 існуючих Європейських культурних маршрутів, хоча наявна історико-культурна спадщина та спільна європейська минувщина дозволяють нам, при належній аргументації та науковому обґрунтуванні, долучитись до значно більшої кількості успішно й ефективно діючих проектів Ради Європи.

Аналіз досліджень і публікацій. Правові складові діяльності Ради Європи у сфері охорони культурної спадщини досліджені в дисертаційній роботі С. Птухи. Науковець детально описує процес виникнення та розвитку європейського права культурної спадщини та долучення до цього процесу нашої держави. Співпраця України з Радою Європи, приведення вітчизняного законодавства у відповідність до міжнародних стандартів збереження та охорони культурної спадщини розглядається також у дисертаційному дослідженні Г. Андрес. Питання міжнародної співпраці України в сфері охорони культурної спадщини також досліджували Ю. Баланюк, Т. Каткова, Т. Мазур, О. Мельничук та інші.

Різноманітні аспекти розвитку туризму активно студіювали українські та зарубіжні фахівці. Значення туризму в контексті соціально-філософських, культурологічних, інших проявів та міжнародних комунікацій вивчали такі всесвітньо відомі вчені як З. Бауман, П. Бурдьє, М. Вебер, М. Гайдеггер, Ф. Депре, Д. Маккенел, Дж. Мід, Дж. Уоркер, Дж. Уррі, Ж. Ферреоль та багато інших. Питанню розвитку культурного туризму приділяли увагу ряд вітчизняних учених філософів та культурологів: Л. Божко, С. Горський, В. Федорченко, М. Цюрупа та інші. Дослідженням соціокультурних аспектів феномену туризму зокрема займалися:

О. Бейдик, О. Бойко, Г. Гарбар, С. Дичковський, О. Копієвська, В. Любарець, М. Мельничук, В. Сіверс, С. Соляник. Однак саме питання приєднання українських туристичних дестинацій, історико-культурних пам'яток та музеїв до відповідних Культурних маршрутів Ради Європи є ще недостатньо дослідженим у вітчизняній науковій літературі та потребує більш комплексного й детального вивчення.

Мета статті полягає у дослідженні Європейських культурних маршрутів для історико-культурного аналізу існуючих програм з метою виявлення тих маршрутів, до яких може долучитись Україна, завдяки наявним туристичним дестинаціям, історико-культурним пам'яткам, музеям тощо. Робота покликана запропонувати практичний внесок у перелік міжнародних культурних маршрутів Ради Європи до яких наша держава має підстави приєднатись.

Виклад основного матеріалу дослідження. Підґрунтям виникнення проекту Європейські культурні маршрути є міжнародно-правові акти з питань охорони культурної спадщини, зокрема нормативні документи Ради Європи та інших міжнародних організацій. Основним профільним рішенням Ради Європи з цього питання є Європейська культурна конвенція 1954 року, до якої Україна приєдналася 24 лютого 1994 року. Проект було започатковано Радою Європи у 1987 році. З 1998 року його штаб-квартира базується в Люксембурзі, в спеціальному Європейському інституті культурних маршрутів (EICR). Програма спрямована на формування загальноєвропейського культурного простору через популяризацію та обізнаність про культурну спадщину різних народів. Зі свого боку, визначивши як стратегічну мету набуття членства у Європейському Союзі, наша країна постійно удосконалює національне законодавство у відповідності до норм Європейського Союзу, як шляхом ратифікації міжнародних угод, так й внесенням змін до законів України «Про культуру», «Про охорону культурної спадщини», «Про охорону археологічної спадщини» та інших законодавчих актів [1, 64]. Також завдяки участі нашої країни в різноманітних міжнародних культурних програмах та проектах, існує можливість подальшого розвитку міжкультурного співробітництва, збереження історико-культурної спадщини, становлення туристичних дестинацій та залучення більшої кількості мандрівників, в тому числі із-за кордону.

16 лютого 2021 року Верховна Рада прийняла Закон України «Про приєднання України до Розширеної часткової угоди про

культурні маршрути», 15 березня 2021 року президент підписав даний закон. А вже 30 березня 2021 року Рада Європи офіційно повідомила, що Україна стала повноправним учасником відповідної угоди про культурні маршрути Ради Європи. Приєднання до Угоди про культурні маршрути є продовженням реалізації положень Угоди про Асоціацію між Україною та Європейським Союзом [2]. При цьому слід підкреслити, що в сучасному глобальному інформаційному суспільстві, в якому форми соціальної організації еволюціонують до транснаціональних об'єднань, а вагомим фактором впливу на суспільство й особистість стають різноманітні види інформаційної діяльності, що формують новий тип культури – актуалізується та набуває ще більшого значення рух до культурних традицій минулого [3, 137]. Тому залучення України до якомога більшої кількості міжнародних культурних проєктів є не лише фактором дослідження і збереження історико-культурної спадщини, але можливістю її популяризації як в середині країни, так й за кордоном. Туризм як соціокультурний феномен має велике значення у міжнародній культурній взаємодії. Крім того, набувають важливості ті розкодування культурних сенсів туристичних дестинацій, пам'яток архітектури, витворів мистецтва, які здійснює мандрівник під час своїх подорожей. Туризм як складова культури за допомогою туристських практик змінює світогляд, стереотипи [4, 14], формує нові уявлення та відкритість до сприйняття нових сенсів. Проаналізувавши структуру та зміст сертифікованих Культурних маршрутів Ради Європи з історико-культурологічної точки зору та дослідивши їх взаємовідношення до історії, культури та туристичних дестинацій України, пропонується поділити маршрути, у відповідності до мети нашого дослідження, на чотири умовні групи. До першої групи віднесемо маршрути, що не мають дотичностей до вітчизняних туристичних дестинацій. Друга група – програми, до яких наша держава вже долучилась. Третя – культурні маршрути, до яких Україна може долучитись вже зараз, адже ці програми Ради Європи безпосередньої стосуються історико-культурної спадщини нашої країни. До четвертої групи віднесемо ті маршрути, для яких необхідно проведення додаткових наукових історико-культурологічних досліджень.

Отже, до першої групи пропонується віднести 13 Європейських культурних маршрутів: Шлях франків або Via Francigena, Шлях Спадщини Андалузії або Ель-Легадо-Андалузії, Залізний маршрут Піренеїв, Маршрут гугенотів і вальденсів, Європейські

шляхи імператора Карла V, Дестинації Наполеона, Слідами Роберта Луїс Стівенсона, Фортифікації міст Гранд Регіону, Шлях Карла Великого або Via Charlemagne, Дестинації Ле Корбюзьє: Архітектурні променади, Шлях Романо-Германців або Via Romea Germanica, Маршрут Алвара Аалто: архітектура та дизайн 20-го століття, Європейський маршрут д'Артаньяна [5].

Друга група: на даний момент наша країна офіційно приєдналась до трьох культурних програм Ради Європи: Європейські шляхи Моцарта, Королівський Шлях або VIA REGIA – один з найдавніших та найдовший тракт, що з'єднує Східну та Західну Європу, а також Європейський шлях індустріальної спадщини.

Третя група: ґрунтуючись на спільній історико-культурній спадщині України та інших країн Європи, можна зробити висновки, що наша держава вже зараз має всі підстави приєднатись до наступних 18 культурних маршрутів:

– Шляхи паломників Сантьяго-де-Компостела – перший «Культурний маршрут Ради Європи», що був сертифікований 1987 року. Цей Шлях був одним з найважливіших християнських паломницьких маршрутів цілої Європи у Середні віки. Зараз багато дослідників розглядають його як складову пан'європейського торгового і паломницького маршруту VIA REGIA [6, 134];

– Ганза – «Культурний маршрут Ради Європи» сертифікований 1991 року. Ганза або Ганзейська унія була торгівельною співдружністю вільних міст та торгових гільдій Північної та Центральної Європи. До міст в яких були представники Ганзейської Унії в різні часи належали Перемишль, Львів, Володимир (Волинський), Луцьк, Київ;

– Трансроманіка: Романські маршрути європейської спадщини. Близько 1000 років митці з усієї Європи надихалися спадщиною Римської імперії та ранньохристиянською традицією. Романський стиль був поширений і в Україні, а низка вітчизняних архітектурних пам'яток збереглись й донині [7, 115];

– Європейський маршрут кладовищ. Протягом усієї історії кладовища наглядно розкривають культурну та релігійну ідентичність відповідних регіонів. Личаківське, Байкове, Козацьке кладовище під Одесою та інші стародавні поховання можуть стати цікавими дестинаціями на цьому загальноєвропейському маршруті;

– Стежками доісторичного наскального

мистецтва. Доісторичне наскальне мистецтво це мистецтво перших європейців. Окрім відомої історико-культурної та туристичної локації Кам'яної могили, в Україні зберіглась ще низка пам'яток цього доісторичного мистецтва [8, 280];

–Європейський шлях мегалітичної культури. Мегаліти широко використовувалися доісторичними спільнотами для будівництва пам'ятників, поховань і святилищ. Визначні мегалітичні пам'ятки знаходяться й в Україні [9];

–ATRIUM: Архітектура тоталітарних режимів 20 століття в міській пам'яті Європи. В Україні, в багатьох містах, ще збереглися цікаві архітектурні об'єкти, які, на жаль, поступово знищуються. Їх дослідження, збереження та перетворення на культурно-туристичні destinations може надати суттєвий імпульс для розвитку регіонального туризму та залучення великої кількості закордонних відвідувачів;

–Шлях Габсбургів або Via Habsburg. Династія Габсбургів була одним із найвпливовіших королівських будинків Європи. Протягом свого правління вони поріднилися з багатьма європейськими правлячими будинками, в тому числі з Великими князями Київськими та Королями Руси-України. Певною мірою історія Габсбургів – це і наша історія. Представники Габсбургів мали титули Королів Галичини і Володимирії (Волині) та князів (герцогів) Буковини. В Україні існує низка архітектурних пам'яток та творів мистецтва, що пов'язані з епохою Габсбургів [10];

–Шляхи Кирила і Мефодія – «Культурний маршрут Ради Європи» сертифікований 2021 року. Святі Кирило і Мефодій є символами культурного діалогу між східним і західним християнством. Під час своїх подорожей вони відвідували Крим та Північне Причорномор'я, а на Закарпатті поширені легенди, що ці Рівноапостольні брати побували й там. В будь-якому разі, шляхи Кирила і Мефодія тісно пов'язані з теренами України.

До нашої третьої умовної групи входять також: Шлях вікінгів, Маршрути імпресіонізму, Шляхи Реформації, Мережа Модерну (Réseau Art Nouveau), Європейський маршрут історичних садів, Європейський маршрут історичних термальних міст, Європейський шлях кераміки, Європейський шлях єврейської спадщини та Шлях виноградної лози (Iter Vitis). Всі ці маршрути Ради Європи мають з Україною спільну спадщину, а наявні туристичні destinations та культурні об'єкти

дозволять сприяти всебічному розвитку територій по яких ці туристичні маршрути будуть пролягати. Відмітимо, що незважаючи на те, що хоча вищеописані культурні маршрути мають безпосереднє відношення до української культурної спадщини, остаточне наукове доведення та юридичне обґрунтування приєднання України до того або іншого Культурного маршруту Ради Європи потребуватиме додаткових вивчень та висновків відповідних фахівців та державних установ, а також формування тематичних туристичних програм, підготовки туристичних destinations та культурних об'єктів, що відповідатимуть цим маршрутам.

До четвертої групи європейських культурних маршрутів пропонується віднести ті, що можуть мати стосунок до української історії та культури. Але чи дійсно Україна могла б долучитися своїми туристичними destinations та пам'ятками культури до цих маршрутів чи ні – з'ясується лише після здійснення відповідних, в тому числі культурологічних, студій.

До вищезазначених 11 маршрутів пропонується віднести наступні: Маршрут фінікійців, Маршрути оливкового дерева, Шляхи Святого Олафа, Стежками залізної завіси, Римська імперія та Дунайський винний шлях, Визвольний шлях Європи, Дунайський шлях залізного віку та інші.

Завдяки різноманітним програмам Ради Європи, що провадить діяльність у багатьох галузях, включаючи соціальні та економічні питання, освіту, ЗМІ, охорону навколишнього середовища тощо, питання посилення міжнародного співробітництва у сфері культури та розвитку туризму ефективно реалізуються в рамках Культурних маршрутів. Участь в цих проєктах сприяє усвідомленню необхідності збереження культурних пам'яток та реалізації більш гармонійної адаптації культурних змін, що виникають у результаті процесу глобалізації, так, щоб вони не відбувались за рахунок культурної спадщини [11, 85]. Отже, очевидно, що для сталого розвитку культурного туризму та долучення нашої держави до загальноєвропейських програм культурних маршрутів необхідна наявність значної теоретичної бази культурологічних досліджень; розвинена мережа, оснащених на сучасному високому рівні, туристичних destinations; описані, класифіковані, доглянуті та відреставровані історико-культурні пам'ятки і твори мистецтва; розроблена й реалізована система організації внутрішнього і міжнародного туризму та багато іншого.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному культурологічному аналізі та дослідженні ключових взаємозв'язків між Культурними маршрутами Ради Європи та українськими туристичними DESTИНАЦІЯМИ, пам'ятками культури, творами мистецтва. Також було виявлено та здійснено формування переліку тих Європейських культурних маршрутів, які мають зв'язок з вітчизняною культурою та туристичними DESTИНАЦІЯМИ, й до яких запропоновано приєднатись Україні вже найближчим часом. Зважаючи на те, що у науковому світі бракує цілеспрямованих досліджень, присвячених низці питань співвідношення вітчизняних туристичних DESTИНАЦІЙ, музеїв та культурних пам'яток до тематики деяких Культурних маршрутів Ради Європи, розроблено та запропоновано список тих маршрутів, які потребують додаткового фахового аналізу на предмет чи існують підстави долучитись до них Україні.

Висновки. Тенденції розвитку суспільства останніх десятиліть вказують на зростаючий вплив глобальних процесів та новітніх засобів комунікації на стан свідомості та поведінки людей. В цьому контексті туризм, як міжнародний соціокультурний феномен, є одним з дієвих важелів, що впливає на розвиток, культурний рівень особистості і громади, збереження та популяризацію культурної спадщини, а відповідно й на загальний потенціал народу і держави. Таким чином, суспільно-політичні процеси, які відбуваються в ХХІ столітті, доводять, що соціокультурний феномен туризму можна оцінювати як один з ключових факторів становлення і розвитку суспільної свідомості. Розвиток туристичних DESTИНАЦІЙ, підтримка державою культурних об'єктів і музеїв, впровадження новітніх підходів у туристичній галузі — пов'язані не лише з внутрішньополітичною та внутрішньо економічною ситуацією в країні, але й цілою низкою глобальних факторів. Одним з таких важливих чинників впливу безперечно є загальноєвропейські культурні процеси, в тому числі культурні, освітні, туристичні програми, що їх успішно реалізує Рада Європи.

Програма «Культурні маршрути Ради Європи» сприяє збільшенню міждержавного туристичного потоку, спонукає мандрівників відкривати для себе багату та різноманітну культурну спадщину цілого континенту, об'єднуючи туристичні DESTИНАЦІЇ та історико-культурні пам'ятки в мережу туристичних шляхів, з якісною інфраструктурою та сервісом.

На жовтень 2021 року з 45 сертифікованих Європейських культурних

маршрутів Україна приєдналась лише до трьох. В той же час, відповідно до проведеного дослідження, наша країна вже зараз може претендувати на активну участь в 18 відповідних культурно-туристичних маршрутах, що безпосередньо пов'язані з історією та культурою України. До деяких програм наша країна може доєднатись майже одразу, а по інших тематичним напрямкам слід буде провести необхідну додаткову роботу, як державним органам, науковим установам, так і самим туристично-культурним локаціям з підготовки відповідних тематичних маршрутів, реставрації культурних пам'яток, підготовки експозицій тощо.

Тематика ще 11 Європейських культурних маршрутів потребує додаткового наукового дослідження та історико-культурологічного аналізу. Ці ґрунтовні фахові вивчення та висновки дозволять або долучитись до якихось програм, або віднести їх до категорії таких, до яких наявні українські туристичні DESTИНАЦІЇ та культурні об'єкти не мають стосунку. Проведена робота буде сприяти всебічному вивченню взаємозв'язків української та європейської культури й розвитку вітчизняних наукових установ й науки в цілому.

Приклади сусідніх держав, таких як Польща, Угорщина, Литва та інших, які беруть активну участь в Європейських культурно-туристичних маршрутах, доводить, що цей механізм є дієвим та ефективним засобом поширення своїх культурних здобутків, популяризації країни та може використовуватися для розвитку як окремих регіонів, так й економіки, культури, науки в цілому.

На жаль, поки що, ні вітчизняні державні органи, ні регіональна чи місцева влада, ні окремі туристичні DESTИНАЦІЇ, меморіальні комплекси чи музеї вповні не використовують ті можливості, які надаються їм в разі долучення України до того чи іншого Культурного маршруту Ради Європи.

Дослідження і розвиток українських туристичних DESTИНАЦІЙ, об'єктів культури, музеїв, творів мистецтва, що зможуть гармонійно увійти до відповідних Європейських культурних маршрутів, включення історико-культурних пам'яток з різних регіонів держави до цих проєктів, сприятиме не лише економічному розвитку громад та країни, але й покращить рівень захисту культурної спадщини України.

Таким чином, приєднання до нових Культурних маршрутів Ради Європи надасть потужний стимул в розвитку туристичних DESTИНАЦІЙ, сприятиме появі сучасної

інфраструктури навколо них, стимулюватиме формування ефективних моделей культурного туризму, матиме вплив на покращення стану історико-культурних пам'яток, збереження і розвиток культурних й туристичних локацій та активізації наукових досліджень в цій галузі.

Література

1. Мазур Т. В. Імплементція міжнародно-правових норм Ради Європи щодо охорони культурної спадщини у законодавство України. *Наукові записки Інституту законодавства Верховної Ради України*. Київ, 2020. № 2. С. 62–68.
2. Україна офіційно приєдналася до угод про культурні маршрути Ради Європи. *Офіційний сайт Кабінету Міністрів України*. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/ukrayina-oficijno-priyednalasya-do-ugodi-pro-kulturni-marshruti-radi-yevropi> (дата звернення: 01.11.2021).
3. Герчанівська П. Е. Функціонування народної культури в соціумі. *Культура України*. Харків, 2010. Вип. 29. С. 132–141.
4. Дичковський С. І. Динаміка культурного потенціалу туристичних практик в контексті індивідуалізації буття сучасної людини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. № 4. С. 11–20.
5. Cultural Routes of the Council of Europe. *Офіційний сайт Культурних маршрутів Ради Європи*. URL: <https://www.coe.int/en/web/cultural-routes/by-theme> (дата звернення: 01.11.2021).
6. Бордун О. Ю., Шуманська Ю. П. Сучасний стан і перспективи розвитку в Україні європейському паломницькому шляху Святого Якова. *Географія та туризм*. Київ, 2014. Вип. 28. С. 131–140.
7. Дорожкін О. В. Регіональне в архітектурі України до 1991 р. (стилістичний аспект). *Містобудування та територіальне планування*. Київ, 2014. Вип. 53. С. 108–127.
8. Сиряміна Н. М. Мегалітичний феномен світу: чи існує в Україні? *Праці Центру пам'яткознавства: Зб. наук. пр.* 2010. Вип. 18. С. 277–283.
9. Довженко Н. Д. Найдавніші "кам'яні баби" України та проблеми їх етнокультурного вивчення. *Наукові записки НАУКМА*. Київ, 1999. Т. 14: Історія. С. 8–17.
10. Prokopovych M. Habsburg Lemberg: Architecture, Public Space, and Politics in the Galician Capital, 1772–1914. Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 2009. 357 с.
11. Chyc A. The Council of Europe Activity for Culture. *Studia Iuridica Lublinensia*. 2021. vol. 30 (2). P. 81–110. DOI: 10.17951/sil.2021.30.2.81-110

References

1. Mazur, T. (2020). Implementation of international legal norms of the Council of Europe on the protection of cultural heritage in the legislation of Ukraine. *Scientific notes of the Institute of Legislation of the Verkhovna Rada of Ukraine*. № 2. 62–68 [in Ukrainian].
2. Ukraine has officially joined the Agreement on Cultural Routes of the Council of Europe (2021). Official site of the Cabinet of Ministers of Ukraine. Retrieved from: <https://www.kmu.gov.ua/en/news/ukrayina-oficijno-priyednalasya-do-ugodi-pro-kulturni-marshruti-radi-yevropi> [in English].
3. Herchanivska, P. (2010). Functioning of folk culture in society. *Culture of Ukraine*. Vol. 29. 132–141 [in Ukrainian].
4. Dychkovskyy, S. (2020). Dynamics of cultural potential of tourist practices in the context of individualization of the existence of modern man. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 11–20 [in Ukrainian].
5. Cultural Routes of the Council of Europe. Site of the Cultural Routes of the Council of Europe. Retrieved from: <https://www.coe.int/en/web/cultural-routes/by-theme> [in English].
6. Bordun, O., Shumanska, Y. (2014). Current state and prospects of development of Ukraine for European Pilgrimage Way of St. James. *Geography and tourism*. 28. 131–140 [in Ukrainian].
7. Dorozhkin, O. (2014). Regional in the architecture of Ukraine until 1991 (stylistic aspect). *Urban planning and territorial planning*, KNUBA. Issue 53. 108–127 [in Ukrainian].
8. Syryamina N. (2010). Megalithic phenomenon of the world: does it exist in Ukraine. *Proceedings of the Center for Monument Studies: Collection of scientific works*. N. 18. 277–283 [in Ukrainian].
9. Dovzhenko, N. (1999). Earliest stone megalithic idoles in Ukraine and ethnocultural problems of their analyses. *NaUKMA Research Papers. History*. Volume 14. 8–17 [in Ukrainian].
10. Prokopovych, M. (2009). Habsburg Lemberg: architecture, public space, and politics in the Galician capital, 1772–1914. Purdue University Press, West Lafayette, Indiana. 357 p. [in English].
11. Chyc, A. (2021). The Council of Europe Activity for Culture. *Studia Iuridica Lublinensia*. vol. 30, 2. 81–110. DOI: 10.17951/sil.2021.30.2.81-110 [in English]

Стаття надійшла до редакції 25.06.2021
Отримано після доопрацювання 22.07.2021
Прийнято до друку 27.07.2021

Цитування:

Козловська М. В. Свято як елемент нематеріальної культурної спадщини. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 74–79.

Козловська Марина Вікторівна, здобувач Київського університету культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2906-672X>

Kozlovska M. (2021). Holiday as an element of the intangible cultural heritage. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 74–79 [in Ukrainian].

СВЯТО ЯК ЕЛЕМЕНТ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Мета статті – проаналізувати основні параметри, за якими свято віднесене до нематеріальної культурної спадщини. **Методологія дослідження.** Використано загальнонаукові та спеціальні методи дослідження аналізу, синтезу, узагальнення, порівняння. Про міждисциплінарність дослідження свідчить використання наукових підходів, інтегрованих з культурології, історії, етнографії. **Наукова новизна** полягає у визначенні основних характеристик свят як нематеріальної культурної спадщини та аналізі досвіду їх включення до Списку нематеріальної спадщини ЮНЕСКО. **Висновки.** Нематеріальна культурна спадщина – це нематеріальний елемент культури, здебільшого традиційної, все те, що можна вважати духовно-інтелектуальними здобутками народу. До нематеріальної культурної спадщини відносяться і свята, втілені у відповідних культурних практиках, що можуть мати найбільш стійкі і такі, що проявили свою безумовну цінність параметри, закріплені в свідомості людей як носіїв історично сформованого досвіду, етнокультурної ідентичності, та різноманітних соціокультурних практиках, які дають змогу відрізнити культури одну від одної. Основним значенням свят, які вже включені до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, є збереження традицій, спілкування, згуртування громад навколо спільних ритуалів та цінностей, передача відповідного досвіду наступному поколінню.

Ключові слова: свято, нематеріальна культурна спадщина, Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини, комунікативність, традиції.

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

Holiday as an element of the intangible cultural heritage

The purpose of the article is to analyze the main parameters according to which the holiday is classified as an intangible cultural heritage. **Research methodology.** General scientific and special methods of research analysis, synthesis, generalization, comparison are used. The use of scientific approaches integrated with culturology, history, and ethnography testifies to the interdisciplinarity of the research. **The scientific novelty** is to determine the main characteristics of the holidays as intangible cultural heritage and analyze the experience of their inclusion in the UNESCO Intangible Heritage List. **Conclusions.** Intangible cultural heritage is an intangible element of culture, mostly traditional, all that can be considered the spiritual and intellectual achievements of the people. Intangible cultural heritage includes holidays embodied in relevant cultural practices, which may have the most stable and unconditional parameters, enshrined in the minds of people as carriers of historical experience, ethnocultural identity, and various socio-cultural practices that allow distinguishing cultures from each other. The main significance of the holidays, which are already included in the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage, is the preservation of traditions, communication, uniting communities around common rituals and values, passing on the relevant experience to the next generation.

Key words: holiday, intangible cultural heritage, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, communicativeness, traditions.

Актуальність теми дослідження. Як відомо, найбільше від карантинних заходів під час пандемії COVID-19 постраждала сфера обслуговування та гостинності – туризм, ресторани заклади і под. Відчутними стали наслідки і в сфері культури. Однак не лише для музеїв, бібліотек, кінотеатрів чи виставок. Вимоги щодо необхідності зберігати соціальну дистанцію та обмеження щодо скупченості

людей найбільш різко змінили уявлення про масові заходи, особливо під час традиційних святкувань. Звичайно, сподіваємося, що святкові заходи не відійдуть у минуле, однак їхня конфігурація навряд чи стане вже такою, як раніше. Відтак свято, святкові видовища та й вся святкова культура можуть значно змінити свої характерні ознаки та параметри основної функції – комунікування, згуртування тощо.

Тому в сучасних дослідженнях актуалізуватимуться проблеми різних аспектів, рис, функцій свята, зокрема необхідності їх збереження як елемента нематеріальної культурної спадщини.

Ступінь наукової розробки. Свято, святкова культура, а також нематеріальна культурна спадщина – не нова тематика наукових напрацювань і українських, і зарубіжних дослідників: О. Поправко [12], В. Романчишин [14], О. Голубець [3], О. Каргін [6], Ю. Кирбішина [7], В. Шейко [15] та ін. Важливим теоретичним підґрунтям наукової розвідки слугують і нормативні документи, зокрема Конвенція Про охорону нематеріальної культурної спадщини [8], Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини [9].

Проте досліджень, присвячених святу як елементу нематеріальної культурної спадщини, в напрацюваннях, зокрема, українських культурологів, не вистачає, що також актуалізує вивчення свята у відповідному контексті.

Мета статті – проаналізувати основні параметри, за якими свято віднесене до нематеріальної культурної спадщини.

«Свято – це ідеальний світ, модель світогляду й світорозуміння як конкретного індивіда, так і суспільства у цілому, потенціал свята в культурному бутті людини є багатовимірним: воно є джерелом відновлення фізичних сил, тобто має рекреаційну функцію, допомагає збагнути сутність буття та часу, гармонізувати життя, сприяє створенню атмосфери дружньої комунікації» [14].

Також свято – це вільний від робочих справ час, а саме святкування – це своєрідний ритуал, обряд, видовище, урочисті дії.

Термін «нематеріальна культурна спадщина» за відносно короткий час свого побутування (з другої половини 90-х років ХХ ст.) досить міцно закріпився у суспільному і науковому дискурсі.

У культурологічних дослідженнях власне поняття «спадщина» використовується для позначення матеріальних і нематеріальних об'єктів, що мають виняткову цінність за низкою параметрів, які, у свою чергу, враховують цінність історичну, культурну, етнологічну, соціальну, духовну і под. Відтак у культурній спадщині виокремлюють матеріальну (уречевлену) і нематеріальну (духовну) складові. Згідно з положеннями ст. 2 Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини: «Нематеріальна культурна спадщина – це звичаї, форми,

уявлення і вираження, знання і навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти і культурні простори, визнані співтовариствами, групами і, в деяких окремих випадках, особами в якості частини їх культурної спадщини» [8].

При цьому російська дослідниця Ю. Кирюшина наголошує, що поряд з поняттям «нематеріальна» спадщина («non-material») в зарубіжних публікаціях дослідники для її концептуалізації послуговуються означенням «невловиме» («intangible»). Така позиція більше акцентує увагу на тому, що йдеться про щось, що не може бути виражене в опредмеченій або матеріальній формі [7].

По-перше, недарма у визначенні нематеріальної культурної спадщини ми постійно зустрічаємо поняття «традиції» та «народ», як то: традиційна культура, народні традиції, фольклор (як народна культура), народна творчість і под.

Власне саме ціль включення нематеріальних об'єктів до культурної спадщини якраз і передбачає охорону автентичних традицій, ритуалів, обрядів як запоруки збереження традиційної культури. Саме у нематеріальній культурній спадщині найбільше ресурсів щодо передачі і підтримки традиційних цінностей, смислів, норм, відповідних соціокультурних практик, які разом відповідають за культурну ідентичність та розмаїття.

Так, у концепції Цільової програми «Збереження нематеріальної культурної спадщини народів РФ на 2009-2013 рр.» поняття «нематеріальної культурної спадщини» було «рядоположено», тобто фактично ототожнено з поняттям «традиційна народна культура», а також, враховуючи, що визначення «традиційної народної культури», запропоноване ЮНЕСКО, фактично збігається з визначенням «фольклору», Центр вніс пропозицію розширити його, розуміючи під «традиційною народною культурою» сукупність досвіду поколінь [6].

По-друге, розгляд традиційної культури як типу культури, на думку дослідників, дає змогу виділяти в ній такі родові риси, як опора на традицію, стабільність, стійкість, прагнення до самовідтворення, коли традиційність визначає і ціннісно-нормативний зміст культури, і соціальні механізми його передачі [6].

На конференції ЮНЕСКО в березні 2001 р. було здійснено спробу надати більш чіткого визначення НКС: «процеси, яких навчалися люди разом зі знаннями, навичками та

творчістю, які наповнюються та розвиваються ними; результати, створені людьми, а також ресурси, простір та інші аспекти соціальної та природної дійсності, необхідні для їх підтримки; ці процеси формують у спільноті почуття спадкоємності, важливі для культурної самобутності, для збереження культурного різноманіття й творчості людства» [15].

Тобто основною рисою традиційної культури, як і об'єктів НКС, є їхня здатність не лише до самовідтворення, а й до втримування соціальних механізмів, які дають змогу забезпечувати постійну трансляцію соціокультурного досвіду від покоління до покоління. В цьому проявляється комунікативна функція нематеріальної культурної спадщини.

Отже, акцент на традиційності свідчить, що така нематеріальна спадщина не лише уможливорює розмежування етносів та їхніх традицій, а й за рахунок своїх функціональних діахронно-хронологічних можливостей слугує специфічним способом трансляції цих традицій та культурно-історичного досвіду, що зберігається в пам'яті та реалізується в різних формах і на різних рівнях з метою передачі від покоління до покоління.

По-третє, Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини 1972 р. виходила з принципів рівності всіх культур, тому однією з умов для включення до її Списку стала особлива «універсальна цінність» [9]. Однак текст Конвенції дає цьому поняттю досить розмите розшифрування, що, у свою чергу, спрацьовує на користь виокремлення об'єктів НКС.

Утім, все ж таки вартує уваги ще одне положення: важливою є не лише автентичність об'єкта, а й його універсальність.

На думку В. Іонесова, важливо підтримувати універсальні цінності культури, включаючи так звані меморативні комплекси, об'єкти всесвітньої спадщини. «Розширюючи й облаштовуючи традиційне поле культури у період нагнітання новацій, суспільство тим самим оптимізує культурний процес і приводить його до збалансованого стану. (...) традиції повинні щось у культурі відстоювати і зберігати. Цей взаємний структурний баланс потрібен для сталого і збалансованого розвитку культури» [4, 85].

Щодо нематеріальної спадщини також часто вживається поняття «колективна пам'ять». Таке формулювання, зокрема, було прийняте Радою Європи. (Рекомендація №R(89) 6 «Про охорону і розширення сільської

архітектурної спадщини» акцентує на необхідності збереження «колективної пам'яті» сільської Європи.) Питання «колективної пам'яті» було також частиною кампанії «Європа – спільна спадщина» у 1999–2000 рр. [5]. Отже, на нашу думку, найбільш важливими ознаками культурної спадщини, зокрема нематеріальної, є її традиційність (автентичність), універсальність та комунікативність.

У Конвенції також визначені конкретні елементи нематеріальної культурної спадщини, які *inter alia* характеризують її побутування у різних аспектах: усні традиції і форми їх вираження, у тому числі мова як носій нематеріальної культурної спадщини; виконавські мистецтва, у тому числі акторська гра, музика, спів, танці тощо; звичаї, обряди, свята; знання і звичаї, що відносяться до природи і всесвіту; знання і навички, пов'язані з традиційними ремеслами [8].

Отже, свята визначені серед переліку елементів нематеріальної культурної спадщини.

Про важливість уваги до свят, як нематеріальної культурної спадщини, свідчить активізація відповідних ініціатив щодо внесення їх до Списку Нематеріальної спадщини ЮНЕСКО. Наведемо конкретні приклади, які, крім того, дадуть можливість краще зрозуміти основні риси свят, які поєднують їх з іншими елементами культурної спадщини.

Так, 30 листопада 2016 р. на міжурядовому засіданні в Ефіопії перелік Нематеріальної спадщини ЮНЕСКО поповнився 33 традиційними японськими святами. Японський уряд визнав ці свята нематеріальним надбанням національної культури і в 2015 р. та запропонував внести їх до списку ЮНЕСКО з огляду на їхню багатовікову історію та важливу роль у згуртовуванні місцевих громад.

Під час святкування у священних паланкінах та возах божеств вивозять зі святилища для ходи його околицями з молитвами про врожай, процвітання, захист від нещастя і под. Відіграє важливу ритуальну роль і майстерне їх прикрашення різьбленням, лаком, фарбованими тканинами тощо. Тому вони також є пам'ятками прикладного мистецтва, яскраво репрезентуючи місцеві ремесла.

Варто зазначити, що процесія ямахоко в Кіото та свято Хітаті-фурюмоно окремо вже входили до списку Нематеріальної спадщини з

2009 р., але в останній пропозиції про доповнення списку уряд вирішив включити їх до великої групи подібних свят.

Ці 33 свята проводяться на певних територіях, а їхньому подальшому існуванню може загрожувати зменшення кількості і старіння населення, мала народжуваність та інші демографічні проблеми в цих регіонах. Тому, на думку ініціаторів, визнання ЮНЕСКО приверне до свят увагу і вдихне в них нове життя [13].

На цьому ж засіданні до Списку ЮНЕСКО було включено і відоме свято або фестиваль у Валенсії Лас Фальяс. Іспанське Свято патіо Кордови також у 2012 р. внесено до Списку ЮНЕСКО. І цей перелік європейських фестивалів, зокрема іспанських, можна продовжувати.

Включене 30 вересня 2009 р. до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства як культурної традиції багатьох народів і свято першого дня весни та оновлення природи – Навруз. Цей день весняного рівнодення відзначається як початок нового року більш ніж 300 млн жителів у всьому світі та святкується понад 3000 років на Балканах, Близькому Сході, Кавказі, у Центральній Азії, басейні Чорного моря та інших регіонах. На думку культурологів, це свято сприяє просуванню цінностей миру та солідарності, примиренню та добросусідству, що слугує збереженню культурної різноманітності та зміцненню дружби між народами. 23 лютого 2010 р. Генеральна Асамблея також визнала 21 березня як Міжнародний день Навруз [10].

До Нематеріальної культурної спадщини внесено жертвний танець Тшора народу ломве на півдні Малаві. Він виконується під час святкувань з нагоди багатого врожаю, успішного полювання або підношення духам предків після посухи, спалаху захворювання тощо. Тшора сприяє соціальній згуртованості громад ломве, забезпечує взаємну підтримку у важкі часи, полегшує общинну працю.

Виступ з масками та ляльками є ритуальним святом громад міста Маркала. Ритуал демонструє згуртованість, діалог та терпимість, а також спадкоємність багатой культурної різноманітності громад міста Маркала та сусідніх сіл.

До Списку внесено й Аль-Айяла – традиційне виконавське мистецтво Султанату Оман та Об'єднаних Арабських Еміратів, яке традиційно виконується на релігійних і національних святах та весіллях. Видовище зображує бій і поєднує в собі розспівне читання

віршів, гру на барабанах і танці.

Свято на честь Пресвятої Діви де-ла-Канделарія – щорічне свято, яке відзначається у лютому в місті Пуно, також включено до Списку ЮНЕСКО. В основі свята лежать католицькі традиції та символічні елементи світогляду мешканців Анд, зокрема місцевих етнічних груп. Богослужіння закінчується хресною ходою, під час якої вулицями міста проносять образ Діви.

І, насамкінець, згадаємо ще одного «нового члена» Списку – Нонгак – народне виконавське мистецтво Кореї, що поєднує гру на ударних інструментах, святкову ходу, танці, театральні вистави та акробатичні трюки. Нонгак виконується, щоб умилювати богів і попросити у них багатий урожай навесні, а також під час осінніх свят та з метою залучення коштів для общинних проєктів. Свято сприяє зміцненню солідарності, розширенню співробітництва та розвитку відчуття самотності [2].

Як ми бачимо, основним значенням цих святкових видовищ є збереження традицій, спілкування, згуртування громад навколо спільних ритуалів та цінностей, передача відповідного досвіду наступному поколінню.

Так традиційні свята, святкування стають внутрішнім змістом коеволюції природи і людини, всього суспільного розвитку, позаяк дають змогу за рахунок автентичності, масовості, комунікативності, образності й інтуїції щонайглибше пізнавати розмаїття світу, місце в ньому традицій і людини.

Україна приєдналася до Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини 6 березня 2008 р., а 27 серпня 2008 р. цей міжнародний акт набув чинності.

Ратифікація в Україні Конвенції 2003 р. забезпечила і фактично сприяла формуванню нормативно-правового підґрунтя збереження традиційного культурного розмаїття нашої держави.

Для реалізації більшості заходів, передбачених Конвенцією, на першому місці стоїть складання списку-переліку національних об'єктів нематеріальної культурної спадщини. Інформацію про них країна-учасниця зобов'язана подавати до Міжурядового комітету з охорони НКС у відповідному звіті.

Відповідно до Наказу Міністерства культури України № 1521 від 14 грудня 2012 р. «Про затвердження облікової картки об'єкта (елемента) нематеріальної культурної спадщини України та визначення об'єктів нематеріальної культурної спадщини України»,

розпочалося формування Національного переліку нематеріальної культурної спадщини в Україні [11].

Нині до нематеріальної культурної спадщини України віднесені Календарні свята та обряди (весняні, літні та осінні свята), які в дохристиянські часи регламентували життя селянина, а їхньою основною ціллю був гарний врожай. До таких річноаграрних свят входять, зокрема, Івана Купала, Юрія, Борозни та ін.

16 листопада 2018 р. наказом Міністерства культури України до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України включений обряд «Водіння Куста» [1]. Хоча на сьогодні в Україні цей обряд проводять лише в селі Сваричеві Дубровицького району Рівненської області. Також він зберігся в Пінському та Столінському районах Берестейської області Білорусі [3].

Обряд проводився у дохристиянські часи на Західному Поліссі у Зелені свята (Русалії), які входять до циклу слов'янських свят язичницького походження. Вони охоплюють кілька днів перед Трійцею та інколи перші дні після Трійці. Зелені свята означають кінець весни та початок літа, вшановують померлих та рослинність для хорошого врожаю.

Під час проведення обряду в зелень вбирають дівчину. Основні мотиви виконуваних пісень – величання «Куста» як символу добра, побажання врожаю та інших господарських успіхів. Крім того, ці пісні торкаються теми дівочого щастя в коханні [3].

Висновки. Отже, нематеріальна культурна спадщина – це нематеріальний елемент культури, здебільшого традиційної, все те, що можна вважати духовно-інтелектуальними здобутками народу. До нематеріальної культурної спадщини відносяться і свята, втілені у відповідних культурних практиках, що можуть мати найбільш стійкі і такі, що проявили свою безумовну цінність параметри, закріплені в свідомості людей як носіїв історично сформованого досвіду, етнокультурної ідентичності, та різноманітних соціокультурних практиках, які дають змогу відрізнити культури одну від одної. Основним значенням свят, які вже включені до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, є збереження традицій, спілкування, згуртування громад навколо спільних ритуалів та цінностей, передача відповідного досвіду наступному поколінню.

Література

1. «Водіння куста» стало елементом культурної спадщини України. URL: www.ukrinform.ua (дата звернення: березень 2021).
2. В Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества включено 11 новых элементов, в том числе традиции Ливана, Монголии и Португалии. URL: <https://ru.unesco.org/news/v-reprezentativnyy-sписок-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya-chelovechestva-vklyucheno-11> (дата звернення: березень 2021).
3. Голубець О. До питання жанрової класифікації українського весняного календарно-обрядового фольклору. *Вісник Львівського ун-ту*. Серія: Філол. науки. 2010. Вип. 43. С. 76–84.
4. Ионесов В. И. Модели трансформации культуры: типология переходного процесса : дисс. д. культурол. : 24.00.01. СПб., 2012. 372 с.
5. Кампания под лозунгом «общее наследие». URL: www.echr.ru/800_europians_13.html. (дата звернення: березень 2021).
6. Каргин А. С. Сохранение нематериального культурного наследия народов РФ как приоритет культурной политики России в XXI веке. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/sohranenie-nematerialnogo>. (дата звернення: березень 2021).
7. Кирюшина Ю. В. Нематериальное культурное наследие – актуальное понятие современности. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/nematerialnoe-kulturnoe-nasledie-aktualnoe>. (дата звернення: березень 2021).
8. Конвенція Про охорону нематеріальної культурної спадщини. URL: <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show>. (дата звернення: березень 2021).
9. Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_089#Text
10. Международный день Навруз 21 марта. URL: <https://www.un.org/ru/observances/international-nowruz-day> (дата звернення: березень 2021).
11. Нематеріальна культурна спадщина України. URL: <https://authenticukraine.com.ua/intangible-heritage> (дата звернення: березень 2021).
12. Поправко О. Свято як соціально-культурний феномен: функціональний аналіз. *Гілея: науковий вісник*. 2019. Вип. 2 (142). С. 121–125.
13. Праздники священных повозок и паланкинов вошли в список Нематериального наследия ЮНЕСКО. URL: <https://www.nippon.com/ru/features/h00157/> (дата звернення: березень 2021).
14. Романчишин В. Г. Свято як соціально-художнє явище: досвід опрацювання проблеми. *Вісник НАКККиМ*. 2018. № 2. С. 270–274.
15. Шейко В. М. Міжнародний культурно-комунікативний обмін : формування правового поля та дефініцій. URL: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura35/index.htm>. (дата звернення: березень 2021).

References

1. "Water bush" has become an element of the cultural decline of Ukraine. URL: www.ukrinform.ua (uk). [in Ukrainian]
2. The Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity includes 11 new elements, including the traditions of Lebanon, Mongolia, and Portugal. URL: <https://ru.unesco.org/news/v-reprezentativnyy-spisok-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya-chelovechestva-vklyucheno-11>[in Russian]
3. Golubets, O. (2010). Before the nutrition of the genre classification of the Ukrainian spring calendar-ritual folklore. *Bulletin of Lviv University. Seria: Filol. science*. 43, 76–84. [in Ukrainian]
4. Ionesov, V. I. (2012). Models of culture transformation: typology of the transition process: diss. D. kulturolo.: 24.00.01. SPb. [in Russian]
5. Campaign under the slogan "common heritage". URL: www.echr.ru/800_europeans_13.html. [in Russian].
6. Kargin, A. S. (n.d.). Preservation of the intangible cultural heritage of the peoples of the Russian Federation as a priority of the cultural policy of Russia in the XXI century. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/sohraneniye-nematerialnogo> [in Russian].
7. Kiryushina, Y. V. (n.d.). Intangible cultural heritage – an actual concept of our time. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/nematerialnoe-kulturnoe-nasledie-aktualnoe> [in Russian].
8. Convention on the protection of non-material cultural decline. URL: <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show> [in Ukrainian].
9. Convention on the protection of all cultural and natural decline. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_089#Text[in Ukrainian].
10. International Day of Nowruz March 21. URL: <https://www.un.org/ru/observances/international-nowruz-day>[in Russian].
11. The cultural decline of Ukraine is not material. URL: <https://authenticukraine.com.ua/intangible-heritage>[in Ukrainian].
12. Popravko, O. (2019). Holy yak social and cultural phenomenon: functional analysis. *Giley: scientific newsletter*, 2 (142), 121–125 [in Ukrainian].
13. The holidays of the sacred carts and palanquins are included in the UNESCO Intangible Heritage List. URL: <https://www.nippon.com/ru/features/h00157/>[in Russian].
14. Romanchishin, V. G. (2018). Holy yak of social and artistic manifestation: the presentation of the problem. *Visnik NAKKK_M*. 2., 270–274. [in Ukrainian].
15. Sheiko, V. M. (n.d.). International cultural and communal exchange: the formulation of the legal field and definition. URL: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura35/index.htm>. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2021
Отримано після доопрацювання 19.10.2021
Прийнято до друку 25.10.2021

Цитування:

Макарова Н. В. Історико-культурна обумовленість розвитку музичної пам'яті піаністів. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 80–85.

Макарова Наталія Вікторівна,
аспірантка Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>
natalya.makarowa19@gmail.com

Makarova N. (2021). Historical and cultural conditionality of the development of musical memory of pianists. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 80–85 [in Ukrainian].

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ ПІАНІСТІВ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів розвитку музичної пам'яті піаніста-виконавця. До сих пір ця проблема не є ґрунтовно висвітленою та розробленою. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методу аналізу інформації. Зазначений методологічний підхід дозволяє краще зрозуміти значення професійної музичної пам'яті в житті музиканта з метою знайти способи подолання страху забування текстів музичних творів перед виходом на сцену. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні розуміння роботи музичної пам'яті, особливості роботи мозку з новою інформацією. Аналіз та розуміння даної проблеми дозволяє виконавцю вільніше почувати себе на сцені та вибирати оптимально ефективні способи роботи над музичними творами при підготовці до концерту. **Висновки.** Осмислення принципів роботи професійної музичної пам'яті дає нові можливості для реалізації музиканта в професійній діяльності, підвищення самооцінки, впевненості в своїх силах.

Ключові слова: музична пам'ять, загальна музична пам'ять, професійна музична пам'ять, образна музична пам'ять, емоційна музична пам'ять, концертна діяльність, піаніст-виконавець.

Makarova Natalia, graduate student of the Department of Theory and History of Culture, Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

Historical and cultural conditionality of the development of musical memory of pianists

The purpose of the article is related to the search for new means and methods of developing the musical memory of the pianist-performer. So far, this problem has not been thoroughly covered and developed. **The methodology** is to apply the method of information analysis. This methodological approach allows you to better understand the importance of professional musical memory in the life of a musician in order to find ways to overcome the fear of forgetting the lyrics before going on stage. **The scientific novelty** of the work is to expand the understanding of the work of musical memory, especially the work of the brain with new information. Analysis and understanding of this problem allow the performer to feel freer on stage and choose the most effective ways to work on musical works in preparation for the concert. **Conclusions.** Understanding the principles of professional musical memory provides new opportunities for the realization of a musician in professional activities, increases self-esteem, self-confidence.

Key words: musical memory, general musical memory, professional musical memory, figurative musical memory, emotional musical memory, concert activity, pianist-performer.

Актуальність теми дослідження. В даній статті мова піде про професійну музичну пам'ять, як основу успішного виконання заданої програми піаністом на естраді. Оскільки пам'ять забезпечує можливість індивіда до росту та розвитку, створює можливість для навчання особистості, проблема розвитку пам'яті є надзвичайно актуальною.

Аналіз останніх досліджень: останнім часом проблема музичної пам'яті вивчалась

надзвичайно плідно. В роботах таких дослідників як А. Алексєєв, Л. Бочкарьов, Л. Виготський, Л. Маккінон, С. Савшинський, В. Петрушина, В. Григор'єва, М. Степанова, Н. Палій, О. Колосовська, А. Бірмака, Г. Когана, В. Муцмахера, О. Назайкінської, К. Тарасової проблема розвитку музичної пам'яті стала наріжним каменем, цілеспрямованим об'єктом дослідження. Сучасні науковці поділяють музичну пам'ять на музичну та професійну.

М. Старчеус розуміла музичну пам'ять як загальну здатність музиканта запам'ятовувати музичний матеріал. У кожного виконавця більш розвинений той чи інший вид музичної пам'яті, поєднання яких дає змогу швидше та досконаліше оволодіти музичним матеріалом та довше зберігати інформацію [12, 273].

Сприйняття музики людиною, в якій наявності є розвинена загальна музична пам'ять дуже відрізняється від виконавця, в якого розвинена професійна музична пам'ять. Професіонал швидше запам'ятає музичний матеріал, збереже його у концертному вигляді досить довгий час та за потребою повторить максимально швидко. Професійна музична пам'ять – специфічний вид пам'яті, що проявляється в індивідуальній схильності до запам'ятовування психологічно близького та зрозумілого для індивіда матеріалу.

М. Маккінон не вважала музичну пам'ять особливим видом. В її розумінні – це поєднання слухової, зорової, тактильної та рухової видів. Тісна співпраця цих видів дозволяє швидко вивчати на пам'ять музичний матеріал [9, 19-21]. Б. Теплов писав, що музична пам'ять – це вияв музичного слуху, що має в основі мнемічну функцію. Допоміжними є відчуття ритму та ладу. Але саме від розвитку слуху залежить розвиток музичної пам'яті [13, 210].

За А. Алексєєвим, «музична пам'ять – поняття синтетичне, що включає слухову, зорову, логічну, рухову та деякі інші види пам'яті». В ідеалі у виконавця повинні гарно бути розвиненими слухова, логічна та рухова: слухова, що служить основою для успішної діяльності в будь-якій сфері музичного мистецтва, логічна, що пов'язана з розумінням змісту твору, закономірностей розвитку думки композитора і рухова, яка є вкрай важливою для виконавця-інструменталіста» [1, 35]. С. Савшинський відзначив: «пам'ять піаніста комплексна – вона ,і слухова, і зорова, і м'язово-ігрова» [11, 33].

Отже, у кожного дослідника є своя точка зору. Проте, тут слід згадати іменитих виконавців, які володіли гігантською пам'яттю. А. Моцарт, Ф. Ліст, А. Рубінштейн, С. Рахманінов вправно тримали в своїй пам'яті всю фортепіанну літературу свого часу. Одним з найцікавіших прикладів геніальної пам'яті є випадок в житті П. Чайковського, коли молодий російський композитор М. Балакірев всього один раз в концерті прослухавши симфонічний твір метра, через 2 роки пригадав його та виконав без помилок в присутності автора. Пригадується інший випадок зі студентського життя С. Рахманінова, якого

вчитель С. Танєєв заховав в спальні, даючи можливість гостю – С. Глазунову продемонструвати щойно написану симфонію. Коли С. Рахманінов виконав безпомилково твір, С. Глазунов надзвичайно сильно здивувався, адже й рукопису ще не бачив ніхто [14, 104–105].

Мета дослідження – охарактеризувати особливості роботи пам'яті людини, розмежувати поняття загальної музичної пам'яті та професійної музичної пам'яті, виділити алгоритм природнього ходу запам'ятовування нової інформації, проаналізувати основні функції музичної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. Публічне виконання музичних творів напам'ять стало естетичною нормою ще в XIX ст. А це неабияк вплинуло на психіку виконавця. Тепер вже мало було гарно виглядати на публіці та вправно перебирати пальцями. Треба було тримати ще в пам'яті всю програму концерту. Отже, добра пам'ять стала запорукою успішної концертної діяльності.

Зрозуміло, що головна ціль музиканта-виконавця – закінчений виступ. Цьому, звичайно ж, передують дуже кропітка, важка робота. Не секрет, що легше виконуються, швидше доходять до розуміння та доводяться до готовності твори, творчість композиторів, що раніше були присутні в репертуарі конкретного виконавця. Але, навіть, якщо ми опустимо цей факт, то зрозуміло, що підготовка до будь-якого виступу триває довгий час і забирає колосальну частину енергії як моральної, так і фізичної, сили волі і, що майже головне, віри в те, що музикант справиться з поставленим завданням. Важливо, щоб програма кожного виступу була ретельно продуманою, а ще, щоб подобалась піаністу і несла задоволення в темпах свого розвитку, як виконавця, а також естетичну насолоду. Інколи за роботою цікавої програми виконавець забуває про все на світі, поринаючи в чарівний світ звуків.

Щоб процес не був сухим та нецікавим, потрібні професійні знання, вміння та навички. І тут важливою проблемою постає розвиток музичного слуху, бажано абсолютного, або відносного, а також пам'яті та мислення. Не секрет, що формування музичного сприйняття починається ще з самого раннього дитинства та доповнюється, удосконалюється протягом усього життя. Звично і зрозуміло, що спочатку малюків навчають за допомогою вербальних кодів. Дуже тривалим є процес від «весело», «сумно» до глибокого сприйняття та розуміння

музики, тонкого відчуття настроїв композитора, того періоду, коли перед виконавцем постають за допомогою звуків картини, сцени з життя. Розвиток сприйняття музики відбувається повільно, паралельно з вдосконалення особистості музиканта.

Первинна пропускна здатність мозку – 20 біт/сек, а інформаційна ємкість кори головного мозку людини $\approx 3 \times 10^8$ біт [2, 265–278]. Отже, якщо протягом 70 років наш активний робочий день буде тривати 16 годин, загальний об'єм інформації, що надходить до мозку буде дорівнювати 3×10^{10} біт. Отже, якщо для збереження 1 біта потрібно 10 нейронів, то інформація, що надходить в мозок в 100 разів більше його інформаційної ємкості. Оскільки точність роботи нейронів ще досконально не вивчені, то може згодом вийти так, що навіть 1 нейрон у мозку може зберігати декілька біт інформації. З іншого боку нейрони зайняті не лише зберіганням інформації, але переробкою інформації. В будь-якому випадку в мозку може зберігатись не більше 1% від загального потоку інформації.

Слід відзначити, що за часовими характеристиками пам'ять поділяють на:

- сенсорну, або ультракоротку (тривалість зберігання – менше однієї секунди);
- первинну (декілька секунд);
- вторинну (від декількох секунд до декількох хвилин);
- третинну (інформація зберігається все життя) [7, 9–59].

Сенсорна пам'ять залежить від ефективності роботи органів чуття: в ній вміщається все, що вони сприйняли. Загалом майже 60% людей використовують в основному зорову пам'ять. При переході в первинну пам'ять людина в загальному запам'ятовує 1/5 почутого та 3/5 побаченого. Це означає, що якщо одночасно дивитись і слухати, то вдасться запам'ятати 4/5 матеріалу. І це буде найкращий показник.

Обсяг первинної пам'яті менший за обсяг сенсорної. Частина первинної інформації витісняється (забувається) новою інформацією, а частина переходить до вторинної пам'яті. І переходить саме та інформація, яка не має словесного кодування. Тільки інформацію, що «захована» у вторинній пам'яті можна без проблем витягнути через тривалий проміжок часу.

Вторинна пам'ять має великий обсяг і термін зберігання. Вона організовується в основному на основі змістового значення інформації. Інформація із первинної пам'яті

видобувається з великою швидкістю, а із вторинної – через необхідність перебору великої кількості варіантів – повільніше.

Третинна пам'ять спирається на попередній досвід. З третинної пам'яті інформація витягується практично зразу, незважаючи на її термін перебування в пам'яті. Вторинна і третинна пам'ять – стабільно і тривало зберігають інформацію. Музична пам'ять – одна з основних здібностей виконавця, що забезпечує не лише успішність навчання музиці, але й творчий розвиток піаніста-виконавця. Завдяки саме музичній пам'яті у свідомості виконавця накопичуються уявлення про конкретні музичні явища, образи, знання про стиль композиторського письма, вплив епохи, в якій жив та творив композитор на емоційність та змістовність музичного твору, створюється план інтерпретації, а також продумуються засоби втілення задуму композитора.

Отже, музична пам'ять – це художньо-образна пам'ять. Художньо-образна пам'ять є професійною необхідністю музиканта-виконавця. В процесі роботи у музиканта синтезуються різноманітні різновиди пам'яті (емоційна, сенсорна, словесно-логічна), а також основні функції мнемічних процесів (закріплення, збереження, відтворення інформації).

У нашому випадку головним завданням в житті виконавця є розвиток специфічних видів пам'яті – звукової, інтонаційної, художньо-образної. Для піаніста-виконавця, та й згодом як і для будь-якого виконавця, виконання великої кількості програм, різноманітних за характером та технічно складними, де дуже часто накладається процес розучування нової, щойно взятої програми, на відпрацювання недавно вивченої, пригадування та переосмислення вже зіграної і, можливо, не раз в концерті, ведення активної концертної діяльності, вимагає високої продуктивності, чітко поставленої мети, конкретно, покроково розробленого плану та правильного розподілу часу.

Хоча нагальна проблема розвитку музичної пам'яті являється наріжним каменем виконавської діяльності вже не одне століття, але ми зіткнулися з проблемою її специфіки. Методи, що використовуються для текстової, та й згодом образної пам'яті зовсім не підходять для розвитку комплексу музичної пам'яті.

Звичайно ж, музична пам'ять, як і пам'ять взагалі, має три основні види: емоційний вид музичної пам'яті; образний вид музичної

пам'яті; логічний вид музичної пам'яті [5]

Емоційна забезпечує збереження та відтворення почуттів, що виникають під час вивчення, або прослуховування музичного твору. Образна музична пам'ять – це пам'ять на яскраві образи, які створені композитором та підтримане майстерністю виконавця. Не секрет, що широка палітра виконавських, зокрема звукових можливостей, здатна піднести творіння композитора до небачених висот. Логічна пам'ять все ж відрізняється від логічної музичної пам'яті. Вона пов'язана з логікою запам'ятовування не слів, або фраз, а співвідношень звуків, тональностей, пластів фактури, логіки побудови як фраз і речень, так і складання їх в розділи, або й весь музичний твір. Багато музикантів проводять повсякденні заняття повторюючи сотні разів музичний твір. Як результат – матеріал заучується напам'ять, місце осідає в пальцях, тобто в даному випадку задіяна рухово-моторна пам'ять. Та чи дійсно такий спосіб запам'ятовування надійний? Нажаль ні! Адже в концерті час ніби сповільнює свою ходу і мозок виконавця буде відводити його думки зовсім в інше русло. Як правило, виконання твору проходить автоматично, а думками виконавець проживає сцени минулого чи планує майбутнє. А що ж буде робити такий виконавець на сцені, коли якась маленька частинка просто «вилетить» з пам'яті? Певно, це буде фатально! Навряд чи такий виконавець зможе знайтись. А спочатку повторювати на естраді – це дуже погана ідея, як ми всі знаємо.

А потрібно бути в потоці, контролювати ситуацію з середини і в кожному мить знати головою де, що і як робити. Тому настільки велике значення має логічна пам'ять. А для глибшого розуміння змісту твору можна користуватись методом цілісного аналізу. Цей метод дозволяє цілісно, послідовно та в досить короткі терміни вивчити матеріал та достойно вийти на естраду. Тобто, спочатку ми аналізуємо твір, з'ясовуємо особливості інтонації, побудови, визначаємо зв'язки між частинами, розподіляємо твір на маленькі частини та визначаємо опорні стовпи (до речі, якщо пам'ять все ж відмовила, звертаємось до наступної опорної точки. Є дуже велика вірогідність того, що слухач нічого не помітить). Слід дуже добре усвідомити тональний план, звернути увагу на голосоведіння [4, 107]. Та не забуваймо ж і про зоровий вид музичної пам'яті, який разом із слуховою музичною пам'яттю відіграє важливу роль. Серед музикантів-виконавців побутує думка, що зорова пам'ять може дуже виручити

на естраді. Знаходячись з нотами на сцені, виконавець може не боятись забути. Хоча, практикуючі виконавці-солісти чудово знають, що гра по нотах дуже далека від гри напам'ять. Остання надає більшої свободи, концентрації уваги на звуці, не відволікаючись на переведення погляду з нот на клавіатуру, щоб поціліти в ноти.

На наш погляд, піаніст з нотами сприймається естетично не гарно, замість зачарування вмінням технічно майстерно зіграти твір, так ще й викликає зачарування своєю ерудицією, розумом, пам'яттю, що здаються безрозмірними, особливо коли йдеться про виконання якогось великого твору, або й цілого циклу.

Нараховують п'ять процесів, або функцій пам'яті [3]: запам'ятовування; збереження; відтворення; пригадування; забування.

В музичній психології запам'ятовування як дію поділяють на три групи: змістовне групування, знаходження опорних стовпів та співвідношення музичного матеріалу. Змістовним групування користуються всі музиканти, бо лише поділивши твір на окремі фрагменти, логічно завершені змістові одиниці та вивчивши їх впевнено напам'ять, можна сміливо виходити на сцену. Основою змістового співвідношення є порівняння між собою характерних особливостей тонального плану, голосоведіння. Особливо ефективно порівнювати два майже однакових шматки музичного твору. А точно визначивши особливості останніх, виконавець ніколи «не заблукає» [10, 187]. Що ж визначає піаніст перш за все вперше поглянувши в ноти твору, який незабаром має прозвучати на естраді? Головну ідею твору, позиції композитора, особливості художнього розвитку музичного образу, а також якимось чином приміряє музичний образ на свій внутрішній світ, виникає розуміння своєї індивідуальної манери виконання даного твору [10, 188].

Запам'ятовування проявляється в двох формах – мимовільній та довільній. Мимовільне запам'ятовування проходить якби саме по собі, без особливих зусиль. Піаніст інколи навіть не особливо і вловлює той момент, коли текст «сидить» в пальцях, спеціально нічого не зазубрюється, просто ведеться робота іншого порядку, наприклад, над виробленням гарного туше. Найкраще та найстійкіше запам'ятовується важкий технічно матеріал, адже потребує багаторазового повторення та ще й в повільному темпі, ніби «під збільшуваним склом» розглядається кожна дрібничка, підбирається зручна аплікатура,

якщо така не вказана автором. Такі твори майже і не потрібно згадувати потім, руки самі виконують свою роботу без особливої участі свідомості.

В однорідному матеріалі краще запам'ятовується початок і кінець. Гірше всього – середина. Тому найефективніше та найекономніше – не безперервне заучування до повного запам'ятовування (зазубрювання). Краще, запам'ятовуючи даний матеріал, робити паузи, щоб в цей час підсвідомість самостійно встигла «обробити» його. Не виключено, що при цьому спрацьовує так званий «ефект Зейгарник» – відкритий ще у 1920 році.[6, 303-307]. Суть його полягає в наступному: коли вирішення якоїсь задачі переривається, вона запам'ятовується краще, швидше та стійкіше, аніж та, що доведена до завершення.

Довільне, усвідомлене запам'ятовування – проводиться ретельний аналіз, твір поділяється на маленькі шматочки і так проводиться клопітка робота, щоб запам'ятати текст. Такий тип ми маємо до справи при роботі над повільною кантиленою та багатоголосся (поліфонією). Слід зазначити, що з віком знижується здатність до мимовільного запам'ятовування, тоді на допомогу й приходить довільне. Збереження – утримання в пам'яті інформації, набуття певного музичного досвіду та музичних специфічних знань в цілому. Може бути мимовільним, що не потребує затрат сил та часу. Зовсім інше – довільне, спеціально підтримане.

Відтворення – дуже важливий процес, адже з ним пов'язана вся музично-виконавська діяльність. Мало буде зорово вивчити твір, знати як він має звуковисотно звучати, описати. Цим завжди із завидною точністю займаються «знавці», що можуть все розповісти, розкритикувати, надати поганий відгук та навіть якимсь чином своїм руйнівним критицизмом завдати шкоди самооцінці виконавця, але як приходить справа до показу що й до чого – нікого не лишається. Виконавець завжди гарно виконує, але погано описує словами. Головне завдання в процесі відтворення є віра в можливість взагалі відтворити.

Пригадування дуже подібне до запам'ятовування. Це дуже складний психологічний процес, якому потрібно вчитись. Особливо вміння швидко пригадувати вигідно вирізняє одного виконавця від іншого. Адже головним є не те, наскільки швидко виконавець може вивчити нову програму, а те скільки часу йому потрібно для пригадування твору, або

частини програми, що виконувалась раніше. Процес забування – природний процес. Багато чого з того, що закріплено в пам'яті, з часом у тій чи іншій мірі забувається. І боротися з забуванням потрібно тільки тому, що часто забувається необхідне, важливе, корисне. Забувається в першу чергу те, що не застосовується, не повторюється, до чого немає інтересу, що перестає бути для людини істотним. Деталі забуваються швидше, зазвичай довше зберігаються в пам'яті загальні положення, висновки.

Забування виявляється в двох основних формах: неможливість пригадати або дізнатися; неправильне пригадування або впізнавання. Як відомо, є три загальновідомі умови фіксації ідей, фактів та даних: враження; асоціація; повторення [8, 177]. Якщо ви не використовуєте один з цих факторів, це не заважатиме вам щось запам'ятати. Але коли ви маєте намір запам'ятати щось навмисно, необхідно використовувати весь процес фіксації у пам'яті: враження, асоціацію, повторення. Ось так необхідно діяти, щоб чітко закріпити інформацію: Першою умовою для фіксації враження є бажання, Щоб мати бажання, потрібен реальний інтерес до людини або події, яке необхідно запам'ятати. Якщо у вас немає переважного наміру пам'ятати щонебудь, ви ризикуєте не надати цьому достатньо уваги. Щоб мати гарну пам'ять, необхідно свідомо закріплювати свою увагу та навчатися бути уважним до тої інформації, що потрібна і неухважним до всього іншого. Це те, що називають зосередженістю.

Отже, можемо зробити висновок, що гарно розвинена музична пам'ять безумовно є однією з основних умов виконавської діяльності піаніста-виконавця. Про неї слід гарно «дбати», розвивати, беручи до праці нові цікаві твори, знайомитись з творчістю різних композиторів, багато слухати хорошої музики, відточуючи свій музичний смак та підвищуючи професійну майстерність. Музична пам'ять включає в себе різні види пам'яті. Надзвичайно важливо є розвивати слухово-образну, логічну та емоційну види пам'яті. Для швидкого та міцного запам'ятовування слід використовувати довільне запам'ятовування. Таким чином музичний твір швидше «дозріває», а на естраді виникає менше несподіванок під час виконання.

Примітки

¹ Блюма Вульфівна Зейгарнік з 1922 року стажувалася в Берліні у відомого психолога Курта Левіна. Одного разу, після важкого робочого дня, вони зайшли пообідати в один невеличкий ресторанчик, де завжди було багато відвідувачів. Зейгарнік помітила, що офіціант, який їх обслуговував, не зробив жодного запису щодо замовлення. Хоча замовлення було досить великим, все подали вчасно, нічого не забувши. Вчені відмітили дивовижну пам'ять офіціанта, хоча той знизав плечима, зізнався, що він нічого не записує і ніколи не забуває. Тоді психологи вирішили провести такий собі експеримент – офіціанта попросили назвати, що вибрали інші відвідувачі. Офіціант трохи розгубився і зізнався, що зовсім не мусить пам'ятати цю інформацію тривалий час, адже свою роботу він вже зробив і відвідувачі пішли задоволеними. У колег-вчених виник задум перевірити експериментально, чи впливає на запам'ятовування завершеність або незавершеність дії. За цю роботу й взялася Блюма Зейгарнік. Як згодом з'ясувалося, коли якийсь завдання не було вирішено до кінця, воно запам'ятовується краще порівняно із завданнями, вирішення яких було доведено до кінця. Ця закономірність і отримала назву «ефект Зейгарнік». Можна лише припустити, що високий рівень емоційної напруги, який не одержав розрядки в умовах незавершеної дії, сприяє тривалому та чіткому збереженню його в пам'яті.

Література

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Книга по требованию, 2013. 288 с.
2. Альтов Г. С. Вектор фантазии. Москва: Молодая Гвардия, 1975. С. 265 – 278.
3. Бочкарьов Л. Насущные задачи музыкальной психологии. *Советская музыка*. 1981. №1. С. 32 – 46.
4. Воронова Т. Н. Музыкальная память. Теория и методика обучения игре на фортепиано; под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. 368 с.
5. Выготский Л. Развитие высших психических функций. Москва: Просвещение, 1970. 336 с.
6. Гаврилов Д. А., Ёлкин С. В. Язык Диал как средство междисциплинарного общения и интенсификации изобретательской деятельности. *Ильенковские чтения. Международная научная конференция 18–20 февраля 1999: тезисы докладов* под ред. докт. филос. наук. проф. Лобастова Г. В. Москва ; Зеленоград : Московский институт делового администрирования ; Московский комитет образования, 1999. С. 303 – 307.
7. Кузнецов М. А., Заїка Є. В., Хомакіна Ю. Ю. Психологія моторної пам'яті: прикладні аспекти : монографія. Харків: Діса Плюс, 2019. 446 с.
8. Левченко Т. І. Мотивація суб'єкта в різних видах діяльності: монографія. Вінниця: Нова книга, 2011. 448 с.

9. Маккинон Л. Игра наизусть. Москва : Классика–XXI, 2006. 152 с.
10. Петрушин В. И. Музыкальная психология. Москва : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 1997. 384 с.
11. Савшинский С. И. Работа над музыкальным произведением. Москва : Классика–XXI, 2004. 192 с.
12. Старчеус М. С. Слух музыканта. Москва : Московская консерватория, 2003. 640 с.
13. Теплов Б. М. Избранные труды. Москва : Педагогика, 1985. Том I. 328 с.
14. Теплов Б. М. Психология. Москва : УЧПЕДГИЗ, 1954. 264 с.

References

1. Alekseev, A. D. (2013). Piano teaching method. Moscow: Kniga po trebovaniyu [in Russia].
2. Altov, G. S. (1975). Fantasy vector. Moscow: Molodaya Gvardiya [in Russia].
3. Bochkarov, L. (1981). The Urgent Tasks of Music Psychology. *Sovetskaya muzyka*, 1, 32 – 46 [in Russia].
4. Voronova, T. N. (2001). Musical memory. Theory and methodology of learning to play the piano. Kauzovoy A. G., Nikolaevoy A. I. (Ed.). Moscow: Gumanit. izd. tsentr VLADOS [in Russia].
5. Vygotskiy, L. (1970). Development of higher mental functions. Moscow: Prosveshchenie [in Russia].
6. Gavrillov, D. A., & Yelkin S. V. (1999). Dial as a means of interdisciplinary communication and intensification of inventive activity. G. V. Lobastova (Eds.), Ilyenkov Readings. International Scientific Conference 18–20 February 1999. 303–307. Moscow: Moscow Institute of Business Administration [in Russia].
7. Kuznetsov, M. A., & Zajika Ye. V. (2019). Psychology of motor memory: applied aspects. Kharkiv : Disa Plyus [in Ukrainian].
8. Levchenko, T. I. (2011). Motivation of the subject in different activities. Vinnitsya : Nova kniga [in Ukrainian].
9. Makkinon, L. (2006). Playing by heart. Moscow : Klassika–XXI [in Russia].
10. Petrushin, V. I. (1997). Music psychology. Moscow : Gumanit. izd. Tsentr VLADOS [in Russia].
11. Savshinskiy, S. I. (2004). Work on a piece of music. Moscow : Klassika–XXI [in Russia].
12. Starcheus, M. S. (2003). Musician's hearing. Moscow: Moskovskaya conservatory [in Russia].
13. Teplov, B. M. (1985). Selected Works. Moscow: Pedagogika [in Russia].
14. Teplov, B. M. (1954). Psychology. Moscow: UChPYeDGIZ [in Russia].

Стаття надійшла до редакції 30.09.2021
Отримано після доопрацювання 25.11.2021
Прийнято до друку 29.11.2021

УДК 316.75

Цитування:

Поляруш Є. В. Децентралізація як одна з основних цілей стратегії розвитку культури Дніпропетровської області. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 86–90.

Поляруш Євген Валерійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-3940-100X>
evg.val.pol@gmail.com

Polyarush Ye. (2021). Decentralization as one of the main goals of the cultural development strategy of the Dnipropetrovsk region. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 86–90 [in Ukrainian].

ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЯ ЯК ОДНА З ОСНОВНИХ ЦІЛЕЙ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Мета дослідження. З'ясувати сутність та місце децентралізації в системі культури Дніпропетровської області та Стратегії розвитку. Виявити та дослідити чинники, які перешкоджали активному впровадженню децентралізації у сферу культури індустріального регіону, адже вдосконалення набору інструментів підтримки культурних процесів (фінансових, правових, політичних, ресурсних) вимагає постійного контролю та оцінювання. В статті виявлено та розглянуто основні вектори зусиль, які повинні вивести галузь культури з периферії політичних інтересів та забезпечити їх одне із головних місць на суспільно-політичній арені України. **Методологія** базується на використанні аналізу та міркувань для виявлення феноменів децентралізації в культурі та подальшого її впровадження в регіоні, зокрема виявлення факторів, які мають негативний та позитивний вплив на сферу культури через призму децентралізації, а отже і обґрунтування рушійної сили, яка спонукає до збереження та примноження культурних цінностей. **Наукова новизна** полягає у дослідженні проблематики децентралізації культури у більш вузькому напрямі, ніж кордони країни. Дніпропетровська область – промисловий район з чітко-означеною індустріально-виробничою спеціалізацією, який серед різних прогалин має недоліки в сфері культури в тому числі і в механізмі децентралізації. Реалізація цього напрямку дозволить досягти вирішення проблем, які є актуальними у сфері культури та закласти надійне підґрунтя сталого інноваційно-культурного розвитку Дніпропетровській області. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження було виявлено та вивчено основні чинники, які впливають на впровадження децентралізації у сферу культури в Дніпропетровському регіоні та запропоновано вирішення проблемних питань, а саме шляхом виділення пріоритетних напрямів, таких як: активізація економічної діяльності закладів культури, залучення інвесторів, впровадження нової кадрової політики, диференціація управлінських рішень на місцевому етапі, яка сприятиме модернізації рівня культури в регіоні.

Ключові слова: децентралізація, культура, реформування, Стратегія розвитку культури, Дніпропетровська область.

Polyarush Yevhen, Postgraduate, National Academy of Culture and Arts Management

Decentralization as one of the main goals of the cultural development strategy of the Dnipropetrovsk region

The purpose of the article is to clarify the essence and place of decentralization in the system of culture of the Dnipropetrovsk region and the Development Strategy. To identify and investigate factors preventing active implementation of decentralization in the cultural sphere of the industrial region. The article reveals and discusses the main vectors of forces that should lead the sector of culture from the periphery of political interests and ensure its one of the main places in the public and political arena of Ukraine. **The methodology** is based on using analysis and observations to identify the phenomena of decentralization in culture and its further implementation in the region, particularly, the identification of factors that have a negative and positive impact on the sphere of culture through the prism of decentralization, and also the establishment of a ruinous force that encourages the preservation and multiplication of cultural values. **The scientific novelty** lies in the research into the problem of decentralization of culture at a higher level than that of the borders of the country. The Dnipropetrovsk region is an industrial region with a clear industrial specialization, which among the various areas has shortcomings in the sphere of culture, including in the mechanism of decentralization. The implementation of this dimension will allow reaching a solution to the problems that are urgent in the sphere of culture and lay a solid foundation for new innovation and cultural development of the Dnipropetrovsk region. **Conclusions.** As a result of the research, the main factors affecting the implementation of decentralization in the sphere of culture in the Dnipropetrovsk region were identified and the solution of problematic issues was proposed, namely by

identifying priority areas, such as Active economic activity of cultural institutions, the attraction of investors, implementation of a new human resources policy, differentiation of management decisions at the local stage, which will contribute to the modernization of the level of culture in the region.

Key words: decentralization, culture, reforming, Culture Development Strategy, Dnipropetrovsk region.

Актуальність теми дослідження. Дніпропетровська область – одна із найрозвиненіших індустріальних одиниць України. До сьогодення часу сфера культури була не була основним пріоритетом державної політики, не отримувала належної уваги та підтримки зі сторони уряду. Дослідження соціально-культурної ситуації в Дніпропетровській області вказує на потребу збереження установ культури і мистецтва, підтримку діяльності мистецьких навчальних закладів та аматорських колективів області на сучасному етапі.

Сфера культури є дуже чутливою ознакою прав людини, її приналежності та самосвідомості. Культура – це виток творчого самовираження народу, яке було збережене через століття. Культура повинна стати пріоритетом серед державних інтересів, національної політики та національної безпеки.

Галузь культури Дніпропетровської області найбільше потребує активної уваги зі сторони громадськості та чиновників, адже є чутливою. Вразливість сфери культури спричинена низкою факторів, зокрема промисловим розвитком регіону.

Однією з основних цілей, які є необхідними для урегулювання розвитку культури в області є децентралізація. Реалізація цього напрямку дозволить досягти вирішення проблем, які є актуальними у сфері культури та закласти надійне підґрунтя сталого інноваційно-культурного розвитку Дніпропетровській області.

Аналіз досліджень і публікацій за темою. Проблематика децентралізації знайшла своє відображення у працях таких дослідників, як І. Бовсунівська, О. Бутник та О. Єжова. Незважаючи на масштабність наукових досліджень щодо впровадження реформи децентралізації в сферу культури в Україні, згадана тема залишається вивченою не повною мірою та потребує подальших досліджень.

Мета статті – дослідити сутність та місце децентралізації в системі основних цілей Стратегії розвитку культури Дніпропетровської області, адже вдосконалення набору інструментів підтримки культурних процесів (фінансових, правових, політичних, ресурсних) вимагає постійного контролю та оцінювання.

Виклад основного матеріалу. Культура – це сукупність притаманних суспільству або

соціальній групі відмінних ознак – духовних і матеріальних, інтелектуальних і емоційних – і що крім мистецтва і літератури вона охоплює спосіб життя, «вміння жити разом», систему цінностей, традицій і вірування [5].

В Україні процес становлення децентралізації до середини 2016 року відбувався, але сферу культури не брали до уваги. Наслідком цього є те, що питання культури в більшості нормативно-правових актах, програмах, концепціях розглянуті в загальному контексті, замість спрямування на вирішення проблем, що існують у цій сфері. Це призвело до тенденції зменшення кількості закладів культури, особливо у малих містах і селах, відсутності успішних моделей для переорієнтації наявної культурної інфраструктури. Під тиском економічної скрути бюджети, які виділені на культуру, часто перерозподіляються в інші сфери. Результатом є зменшення закладів культури та відвідувачів у них. Так, за даними Державної служби статистики України, починаючи з 1990 року, кількість театрів зменшилась з 125 до 112, при цьому кількість театральних глядачів зменшилась з 17,6 млн осіб до 6,2 млн осіб, кількість слухачів на концертах зменшилась з 15,0 млн осіб до 2,8 млн осіб, кількість відвідувачів музеїв зменшилась з 31,8 млн осіб до 16,4 млн осіб [2].

Дніпропетровщина є лідером по реалізації Закону України «Про добровільне об'єднання територіальних громад». Протягом 2015 - 2018 років в Дніпропетровській області створено 61 об'єднану територіальну громаду (найбільша кількість громад в Україні), в 60 пройшли перші вибори депутатів сільської, селищної, міської ради та відповідного сільського, селищного, міського голови. Ці громади об'єднали більше 500 тис. населення, а це 80% від чисельності сільського населення області. Їх площа складає понад 15 тис. кв. км (понад 50% від площі області) [4].

На сучасному етапі розвитку Дніпропетровської області культура посідає одне з найважливіших місць в соціумі та є одним із найзатребуваніших векторів розвитку молоді.

Основними проблемами Дніпропетровської області у сфері культури у період 2017–2020 років були:

- застарілі будівлі і приміщення обласних закладів культури, які потребують капітального ремонту, зокрема занедбаний стан сільських клубних закладів;

- непридатна для подальшого використання матеріально-технічна база закладів культури і мистецтва;

- недостатність коштів на передплату періодичних видань та оновлення читацьких комп'ютерних місць бібліотек області;

- недостатньо сприятливі умови для проведення гастрольної діяльності колективів;

- незначна підтримка інновацій, нових знань, креативних індустрій, що відповідають викликам ХХІ століття;

- необхідність в удосконаленні, актуалізації музейних програм та проектів;

- постійна потреба в паспортизації об'єктів культурної спадщини, для якої недостатньо коштів [7].

Станом на 2021 рік перед керівними кадрами м. Дніпра стоять такі проблемні питання в сфері культури, які потребують вирішення:

1. Організація та проведення культурно-мистецьких масових заходів (фестивали, конкурси, концерти, свята, пленери, ювілеї, вечори, акції, наради, конференції, семінари, огляди, майстер-класи тощо).

2. Розвиток бібліотечної справи: поповнення, збереження фондів, інформатизація бібліотек, створення електронних ресурсів тощо).

3. Забезпечення підтримки високопрофесійного мистецтва, творчої молоді.

4. Підтримка міських театральних видовищних мистецьких закладів культури.

5. Підтримка музичних колективів, ансамблів та інших мистецьких закладів.

6. Підтримка палаців і будинків культури, клубів та інших закладів клубного типу.

7. Розвиток мистецьких шкіл.

8. Підтримка інших культурно-освітніх закладів.

9. Створення умов для реалізації творчого потенціалу молодих митців.

10. Підвищення туристичної привабливості міста, поліпшення його естетично-художнього вигляду.

11. Підвищення культурного рівня мешканців міста шляхом внесення елементів художнього мистецтва у міський простір [6].

Аналіз нормативно-правових документів свідчить про необхідність удосконалення пріоритетного стратегічного напрямку – децентралізація.

Важливим завданням децентралізації є роз'яснення місцевим органам влади нової функції культури, відмінної від радянської ідеології. Сьогодні необхідно запропонувати моральне оновлення культурних закладів, переглянути їх функціональне навантаження, ввести соціальну і економічну складову в концепцію вирішення проблеми локальних закладів культури [3].

Надана підтримка безпосередньо з боку держави, меценатів, спонсорів певною мірою залежить від того, наскільки різні сфери культури, затребувані суспільством, є соціально значущими, привабливими для різних цільових аудиторій. Активне застосування ринкових механізмів у безпосередньому поєднанні з державною підтримкою, а також упровадженням стратегічного планування також сприятиме розвитку сфери культури в регіоні і на місцях, що більшою мірою дозволить враховувати інтереси місцевого населення в реалізації наявних культурних потреб. У цьому плані як актуальне управлінське завдання можна назвати пошук балансу між державною участю в діяльності сфери культури і наявністю найбільш повної свободи культурного самовираження [8].

Децентралізацію сфери культури прийнято розглядати крізь призму трьох її видів, або складових: ресурсної, географічної, адміністративної. Відповідно об'єктами, на які спрямована децентралізація культурної сфери є: заклади культури; ресурси, що витрачаються на виробництво культурних благ; організації, які керують культурним життям [8].

І. В. Бовсунівська та О. О. Бутник [1] розкрили досвід ефективної реформи європейських країн для України в умовах децентралізації. Авторами детально описано основні принципи географічної децентралізації і, таким чином, досліджено вектори подолання фінансової нерівності. Їх дослідження свідчать про неефективність реформи децентралізації в сфері культури без зміни фінансової та адміністративної складових, а саме впровадження нових культурних об'єктів чи заходів є не завжди достатнім для розвитку культури.

Надважливим є аналіз побажань та інтересів місцевих жителів та вдосконалення структури управління культурними ресурсами [1].

Тому потрібно, по-перше, створювати інфраструктуру для різних категорій населення, у тому числі людей з обмеженими можливостями; по-друге, виробляти культурні продукти, які відповідають потребам та інтересам населення різного віку, з різним рівнем освіти, доходу тощо; потретє, надавати рівні можливості не тільки для споживання, але і для культурного виробництва (художникам, акторам, музикантам, письменникам, бібліотекарям, танцюристам і ін.) [8].

Подолання нерівномірного розподілу ресурсів між регіонами та окремими культурними проектами є ще однією складовою децентралізації в сфері культури. Загальновизнаною практикою в Україні є переважне фінансування великих регіонів, при тому як малі міста та сільські території є обмеженими в фінансових ресурсах. З метою подолання фінансової нерівності в розподілі ресурсів в сфері культури та успішного фінансування культурних проектів потрібно:

1. Додаткове фінансування від місцевої влади. Фінансова автономія місцевої влади може сприяти підвищенню ефективності розвитку культури. Наприклад, у Франції, приблизно половина бюджету сфери культури покривається місцевою владою. У Данії в кінці 1990-х років проводився «Регіональний культурний експеримент», який мав на меті передачу всіх урядових грантів місцевим органам влади. Частина грантів на початку 2000 р. була переведена у відання уряду, оскільки деякі галузі, зокрема збереження культурної спадщини потребували централізованого фінансування.

2. Впровадження гнучкого фінансування культури і мистецтва. Наприклад, кошти на культурну сферу в Амстердамі розподіляються між декількома незалежними організаціями, які в подальшому організовують культурні заходи, нагороди тощо.

3. Розподіл дотацій і субсидій рівномірно між різними організаціями і підгалузями культури [1].

Головною тенденцією розвитку адміністративної децентралізації в сфері культури в країнах Європи є розширення права прийняття рішень і відповідальності для місцевих органів влади, неурядових організацій на місцях і населення регіону. Так, у Франції регіональна політика проводиться передусім владою комун і департаментів, які створюють місцеві органи управління культурою. Одночасно розширюється і сфера відповідальності: у 2004 р. у їх відання були передані архіви і публічні бібліотеки, а також управління історичною спадщиною. У Великобританії децентралізація пов'язана з

делегуванням влади і повноважень з центру спеціальним агентствам або іншим квазідержавним організаціям. Тут основним агентом культурної політики є Рада Культури - неурядова організація, яка управляє державним фінансуванням у сфері культури і мистецтва [8].

Вектор культурної політики в країнах Європи сьогодні зміщується від децентралізації географічної до адміністративної: від розосередження установ по периферії – до створення автономних структур, які забезпечують розвиток культури на місцевих рівнях.

Досвід європейських країн свідчить про ефективність низки стратегій розвитку сфери культури в умовах децентралізації. Це стратегії, спрямовані на формування брендингу територій, залучення креативного класу і розвиток сусідства.

Однією з основних стратегій регіонального розвитку останніх десятиліть стало формування бренду місцевості шляхом проведення культурно-мистецьких заходів. Так, місцева влада в Західній Європі робить акцент на підготовці подій, які привертають приватні інвестиції і туристів. Такий вид стратегії розвитку культури підходить тільки тій місцевості і тим регіонам, які мають необхідну інфраструктуру, визначні місця, музеї та замки [8].

Стратегія, яка передбачає залучення креативного класу, ґрунтується на створенні творчого середовища та надає жителям широкі можливості проведення дозвілля і споживання продукту. Залучення креативного класу дозволяє використати потенціал колишніх індустріальних районів, трансформувати депресивні території в культурні кластери, а також дає імпульс для розвитку креативних індустрій (архітектури, дизайну, вебпрограмування і ін.) і нових галузей культури (зокрема, пов'язаних з цифровими технологіями і сучасним мистецтвом). Як показує практика створення креативних кластерів і арт-резиденцій, заохочення художніх практик, підтримка незалежних ініціатив та проектів у сфері креативних індустрій і цифрових технологій має велику підтримку місцевих органів влади за кордоном. Так, в Амстердамі місцева влада офіційно підтримує практику створення сквотів – використання порожніх будинків громадянами або спільнотами. На цей момент в місті налічується близько ста легальних сквотів, у яких проживає близько тисячі осіб, чверть з них працює в креативній індустрії. Місцева влада Німеччини та Франції організовує культурні фестивалі, куди залучає осіб з різних сфер і надає на час проведення цих фестивалів безкоштовне житло з іншими необхідними вигодами. Ще одна, менш екзотична, нідерландська і данська ініціатива це програма «Artists in residence», яка надає художникам можливість безкоштовно жити від трьох місяців до півроку в тій місцевості, де він має

намір працювати. Така стратегія розвитку культурної сфери може стати порятунком депресивних закинутих території або колишніх індустріальних об'єктів [8]. Я вважаю, що даний підхід до децентралізації сфери культури є прикладом для Дніпропетровської області, адже постійний рух та зміни є позитивом для збереження та відродження культурного надбання регіону. О. Єжова [4] обґрунтовуючи сутність втілення реформи децентралізації, зазначила, що добровільне об'єднання територіальних громад продемонструвало значний позитивний результат і зміни на краще. На всій території Дніпропетровської області створені спроможні та дієздатні органи місцевого самоврядування базового рівня – територіальні громади. Процес добровільного об'єднання територіальних громад створив передумови для трансформації територіального устрою і субрегіонального рівня.

Наукова новизна роботи полягає в аналізі та дослідженні поняття децентралізації та її впровадження в культуру промислового регіону.

Висновки. Таким чином, як показано у викладі матеріалу, проблематика дослідження децентралізації у сфері культури є актуальною. На процес децентралізації в культурі впливає низка чинників, одними із яких є недосконалість нормативно-правових актів та недостатнє фінансування. Для успішного виконання Стратегії розвитку культури в Дніпропетровській області варто визначити пріоритетними напрямками такі:

1. Активізація економічної діяльності закладів культури.
2. Залучення інвесторів.
3. Впровадження нової кадрової політики.
4. Диференціація управлінських рішень на місцевому етапі, яка сприятиме модернізації рівня культури в регіоні.

Література

1. Бовсунівська І. В. Децентралізація у сфері культури: досвід ефективної реформи європейських країн для України. *Інвестиції: практика та досвід*. 2018. № 24. С. 79–83.
2. Державна служба статистики України / Культура. URL: <http://www.ukrstat.gov.ua/> (дата звернення: 31.07.2021).
3. Децентралізація у сфері культури: можливості та виклики. Фахівцю бібліосервісу. URL: <https://lib.if.ua/prof/?p=2085> (дата звернення: 06.06.2021).
4. Єжова О. Результати впровадження реформи децентралізації. *Науково-практичне забезпечення розвитку та співробітництва об'єднаних територіальних громад* : матеріали наук.-практ. конф. за міжнар. участю, м. Дніпро, 30 жовтня –

30 листопада 2018 р. / за заг. ред. І. А. Чикаренко. Дніпро: ДРІДУ НАДУ, 2018. С. 29–37.

5. Загальна декларація ЮНЕСКО про культурну різноманітність. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml (дата звернення: 05.07.2021).

6. Рішення Дніпровської міської ради від 21.10.2020 р. №11/62 «Про затвердження комплексної програми розвитку галузі культури м. Дніпра на 2021 – 2025 роки». URL: https://e-petition.bissoft.org/uploads/yeas_and_nays/attachment/file/74578/11_62.pdf (дата звернення: 10.08.2021).

7. Рішення Дніпропетровської обласної ради від 02.12.2016 р. №121-7/VII «Про програму розвитку культури у Дніпропетровській області на 2017-2020 роки». URL: <https://oblrada.dp.gov.ua/diyalnist/region-prog/121-7vii/> (дата звернення: 10.08.2021).

8. Розвиток соціальної сфери територіальних громад в умовах адміністративно-фінансової децентралізації. ДУ «Інститут регіональних досліджень імені М. І. Долішнього НАН України»; за ред. С. Л. Шульц. Львів, 2018. 140 с.

References

1. Bovsunivska, I. V. (2018). Decentralization in the sphere of culture: experience of effective reform of European countries for Ukraine. *Investment: practice and experience*, 24, 79–83 [in Ukrainian].
2. State Statistics Service of Ukraine. Culture. URL: <http://www.ukrstat.gov.ua/> [in Ukrainian].
3. Decentralization in the sphere of culture: possibilities and challenges, *Fahivtyu biblioservis*. URL: <https://lib.if.ua/prof/?p=2085> [in Ukrainian].
4. Iezhova, O. O. (2018). *Results of the implementation of the decentralization reform. Scientific and practical support of development and cooperation of common territorial communities: proceedings of the scientific-practical conference in International participation*, Dnipropetrovsk. Dnipro, 30 June – 30 October 2018. Edited by Chikarenko, I.A. Dnipro: DRIDU NADU, pp. 29–37 [in Ukrainian].
5. UNESCO General Declaration on Cultural Diversity. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml [in Ukrainian].
6. Decision of the Dnipropetrovsk City Council of 21.10.2020 № 11/62 "On approval of the comprehensive program of development of the cultural sector of the city. Dnipro for the term of 2021–2025 years. URL: https://e-petition.bissoft.org/uploads/yeas_and_nays/attachment/file/74578/11_62.pdf [in Ukrainian].
7. Decision of the Dnipropetrovsk Regional Council from 02.12.2016 № 121-7/VII "On the program of cultural development in the Dnipropetrovsk region for the term of 2017–2020". URL: <https://oblrada.dp.gov.ua/diyalnist/region-prog/121-7vii/> [in Ukrainian].
8. Shultz, S. L. (2018) Development of social sphere of territorial communities in the conditions of administrative and financial decentralization. PA "Institute of Regional Studies named after M.I. Dolishnyogo NAS of Ukraine". Lviv, 140 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.08.2021

Отримано після доопрацювання 09.09.2021

Прийнято до друку 16.09.2021

УДК 27.5:316.7](477)

Цитування:

Поночевна Г. В. Метаморфози і трансформації протестантського ритуалу в соціокультурному просторі України часів незалежності. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 91–96.

Поночевна Ганна Володимирівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9640-3191>
annaponochevnaja@gmail.com

Ponochевна Н. (2021). Metamorphoses and transformations of Protestant ritual in the socio-cultural space of Ukraine since the independence period. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 91–96 [in Ukrainian].

МЕТАМОРФОЗИ І ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОТЕСТАНТСЬКОГО РИТУАЛУ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Мета роботи – проаналізувати методологічні аспекти застосування понять «метаморфоза» і «трансформація» в контексті аналізу сучасної релігійної діяльності, зокрема протестантських релігійних практик. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні синергетичного, аксіологічного, історичного, соціологічного, релігієзнавчого та культурологічного підходів. Були використані як традиційні методи наукового дослідження (аналіз і синтез, системний метод), так і феноменологічний та інтерпретаційний методи для розкриття особливостей українського протестантизму. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні соціокультурного потенціалу ритуальних практик українських протестантських спільнот. **Висновки.** В межах проведеного аналізу розглянуто який вплив мають метаморфоза і трансформація українського протестантського ритуалу на соціальний і культурний простір України часів незалежності, яка в свою чергу також переживає трансформації в зв'язку з історично-політичними змінами у суспільстві і потребує простих відповідей на критично важливі життєві запитання, які формують національний ціннісний контекст.

Ключові слова: український протестантський ритуал, метаморфоза, трансформація, преображення, соціокультурні практики.

Ponochевна Hanna, graduate student of the Department of Cultural Studies and Information Communications of the National Academy of Culture and Arts Management

Metamorphoses and transformations of Protestant ritual in the socio-cultural space of Ukraine since the independence period

The purpose of the article is to analyze the methodological aspects of the application of the concepts of "metamorphosis" and "transformation" in the context of the analysis of modern religious activity, in particular Protestant religious practices. **The methodology** consists of the application of synergetic, axiological, historical, sociological, religious, and culturological approaches. Both: traditional methods of scientific research (analysis and synthesis, system method) and phenomenological and interpretive methods were used to reveal the peculiarities of Ukrainian Protestantism. **The scientific novelty** of the work is to identify the socio-cultural potential of ritual practices of Ukrainian Protestant communities. **Conclusions.** The analysis examines the impact of the metamorphosis and transformation of the Ukrainian Protestant ritual on the social and cultural space of Ukraine since its independence, which on the other hand, is also undergoing transformations due to historical and political changes in society that require simple answers to critical life questions which form the national value context.

Key words: Ukrainian Protestant ritual, metamorphosis, transformation, transformation, sociocultural practices

Актуальність теми дослідження. Сучасний нестабільний політично-економічний стан в Україні призвів до трансформацій у соціо-культурній сфері життя. Велике значення для стабілізації духовного і культурного життя українців відіграють ритуали. Особливо цікавими стають ті види ритуалів, які мають первинно сакральне

значення і цінність. Ті, що є вище мирського і практичного та через свою інтерактивність впливають не тільки на індивідуальну свідомість але й формують новий культурний пласт та соціальні відносини різного рівня близькості та статусу.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення впливу ритуалу на соціальне

середовище науковцями присвячено публікації у сфері соціології, політології, релігієзнавства і культурології. Завдяки основоположним роботам Е. Дюркгайма та Е. Гоффмана в яких розкрито, в тому числі, взаємозв'язок між релігійними та світськими ритуалами та причинах, що зумовлюють цей взаємозв'язок. Ними досліджено коли релігійні практики стають актуальними і затребуваними або ж зазнають занепаду у суспільстві: коли вірування, духовна ревність, моральні цінності та спільнота є слабшими чи сильнішими, зростають або занепадають. У наукових доробках Р. Коллінза актуалізується востребованість вивчення ритуалів в контексті макро, мезо та мікросоціології. Історія та теорія протестантизму, його витоки, трансформації і їх вплив на культуру і державотворення, у пост-радянських країнах і в Україні зокрема є предметом дослідження багатьох зарубіжних та українських вчених. Серед них: М. Пилаєв [20], Л. Андроновське, П. Парушев [1], І. Подберезський [19], А. Колодний [13], В. Єленський [9, 10], В. Любашенко [15], В. Докаш [8], Л. Рязанова [21], Р. Лункін [14], М. Парашевін [18], М. Балаклицький [2], Л. Филипович [26], М. Черенков [27, 28] та ін. Трансформаційні процеси в сучасному українському християнстві що були зумовлені політичними, соціально-економічними змінами розглядаються в розробках вітчизняних науковців О. Недавної [17], Н. Стоколос [24] та ін. Також, важливим у вивченні проблем трансформації протестантського світогляду є порівняльні дослідження [12]. Враховуючи міжкультурні відмінності у сприйнятті тих чи інших явищ, релігієзнавські наукові дослідження демонструють і герменевтичні розбіжності постулатів протестантизму на американському та європейському континентах. Суттєвим теоретичним підґрунтям порівняльних досліджень слугують міжнародні наукові часописи, зокрема «Журнал наукових досліджень релігії» (Journal for the scientific study of religion), «Філософія релігії» (Philosophy of Religion), «Соціологія релігії» (Sociology of religion), «Психологія релігії та духовності» (Psychology of Religion and Spirituality) тощо [25].

Наукова новизна полягає у тому, щоб продовжити вивчення впливу сучасних протестантських ритуальних практик на збереження традиційних цінностей та формування нового культурного і духовно-ментального життя українців. На основі прояснення смислових обсягів понять ритуал та

обряд та їх порівняльної характеристики з методологічним використанням категорій метаморфоза та трансформація визначено деякі аспекти соціокультурних практик в Україні в контексті конфесійної протестантської діяльності релігійних громад. Вперше запропоновано розглядати показником позараціональної виявленості символічної дії ритуалу поняття «Преображення». Слід зазначити, що саме шляхом інтеріоризації на рівні релігійного сприйняття позначеного поняттям «Преображення» здійснюється трансляція культурних цінностей від суб'єкта до його оточення, від покоління до покоління, забезпечуючи наслідуваність і готовність до сприйняття компенсаторно заданих ритуалом здатностей і вмінь.

Мета роботи полягає в тому, щоб розглянути український протестантський ритуал і його трансформації, як частину соціокультурного життя України.

Виклад основного матеріалу. Вивчення впливу чинників формування культурного коду нації крізь призму релігійних вірувань постає актуальним завданням культурології. Неможливо залишитись осторонь від процесів, які відбуваються в українському протестанському русі. Швидкий кількісний ріст віруючих, масштабні будівництва храмів, створення соціальних протестантських організацій, медіа-ресурси, видання якісного аудіо та кінопродукту – це лише невеликий перелік дифузії протестантизму в соціокультурне життя України часів незалежності. Цікавим є й те, що український протестантизм, його ритуали та методи поширення, відрізняються від подібних процесів у Європі чи інших континентах. І ці відмінності ми називаємо метаморфозою по відношенню до традиційного протестантського європейського ритуалу і трансформацією в контексті українського хронотопу.

Термін “Метаморфоза” (дав.-гр. μεταμόρφωσις «перетворення» від μετα-«через» + морфē «форма») вживається як у біологічному так і у культурологічному сенсі і означає - перетворення, перехід з однієї стадії або форми в іншу, що супроводжується набуттям нових функцій, іншого зовнішнього вигляду. На відміну від терміну «метаморфози», який в нашому випадку розуміється як зміна форми і виду в процесі еволюційного покращення чи-то спрощення, внаслідок пристосування, термін “трансформація” означає неочікувані новації. Зміна, яка відбулася під впливом неочікуваних,

непередбачених факторів. Трансформації також у сучасній науковій практиці часто розглядають в контексті поняття “точки біфуркації”. Тобто, неочікувані зміни відбуваються на перехресті двох або декількох систем чи діючих нестабільних режимів. І ці зміни призводять до виникнення нових шляхів розвитку, створюючи нові атрактори, тобто зони або ділянки притягування та концентрації сил, що організують зовнішнє середовище.

Сучасне суспільство значною мірою знаходиться під впливом дестабілізуючих чинників: війна, екологічні та політичні виклики, соціальна нестабільність тощо. Ці виклики стають біфуркаційними точками для нестабільних соціальних організацій і призводять до неочікуваних, незворотніх і часом катастрофічних змін у країні. Досліджувані поняття (метаморфоза і трансформація) можуть бути застосовані для розуміння змін як в українському протестантизмі в контексті світового протестантизму і змін його ритуалу в контексті саме української релігійної традиції, так і в самій Україні, яка проходить біфуркаційні точки своєї історії, в цілому.

Протестантизм виник як реформаційний, революційний рух як протилежний існуючому – католицькому. А відмінності католицького і протестантського ритуалів є предметом дискусії “метаморфози ритуалу”. Адже ці зміни стосуються не тільки зовнішньої форми проведення, але й торкнулися головного – мети самого ритуалу. Отже, важливо дослідити чи став протестантський ритуал метаморфозою відносно католицького ритуалу і чи відбулися зміни в сучасній Україні під впливом цього оновленого протестантського ритуалу.

Не дивлячись на те, що протестантизм в Україні деколи вважають “західною” (не рідною) течією віросповідання, український протестантський ритуал є відмінним від західного. Тобто, він претерпів метаморфози і не зчинився “з нічого”. Український протестантський ритуал має історичне, соціальне, культурне, духовне і національне підґрунтя.

У контексті поданого вище розгляду важливе значення набуває прояснення зв'язку понять ритуал і обряд. Обряд у даному тексті розуміється як сукупність символічних дій, що забезпечують людині чи певній соціальній групі перехід від одного певного стану до іншого, і транслують певні соціальні ідеї, цінності та норми. Водночас “ритуал”, як історично створена форма соціально

санкціонованої, упорядкованої символічної поведінки, постає як спосіб впорядкування виконання дій регламентованих, канонізованих і не піддається раціональному поясненню. Деякі науковці ототожнюють ці два поняття, а інші розрізняють, пояснюючи, що обряд дає розуміння про суть і зміст певного комплексу дій, а ритуал дає розуміння про структуру і порядок дій людей. Практика свідчить, що однакові обряди є і у католицькій, православній і протестантській практиці, а от ритуали, що їх транслують, різні.

Наприклад, Причастя/хліболамання, вінчання, похорон: суть обрядів однакова, послідовність ритуальних дій – різна. Також, в західному протестантському обряді “освячення” відсутній ритуал сповіді. Таїнство примирення (сповідь) у католицизмі і православ'ї є одним із семи найголовніших церковних таїнств але таїнство сповіді не увійшло до переліку таїнств у протестантизмі. А в Україні, під впливом православного (католицького – на заході країни) контексту, сповідь мала місце серед протестантських священнодій і це є прикладом метаморфози по відношенню до західного протестантизму. Водночас, цей обряд складався з інших (відмінних від православних і католицьких) ритуальних дій і трансформувалася в контексті українського протестантизму протягом останніх 30-ти років.

І все ж, найкраще ці відмінності можна проаналізувати у міжконфесійному порівнянні (методів, способів) християнських ритуалів “передавання віри” (євангелізація). У православ'ї і католицизмі головним чином це проходить шляхом “від людини до людини”. А в протестантизмі “від людини – до людей” (соціального кола). І, як результат, за роки незалежності кількість християнських церков в Україні зросла на 160 % – від 12 850 до 33 389:

Протестанти¹ – на 258 %, від 2 721 до 9 742;

православні – на 168 %, від 7 034 до 18 879;

католики – на 54 %, від 3 095 до 4 768.

Протестантизм, на відміну від католицизму і православ'я, максимально використовує для цього профанні (світські) соціо-культурні засоби: кінематограф, театр, медіа і телебачення, художні і виконавські види мистецтв, тощо.

Продовжуючи дослідження Волкової Г. В. [7] про дискурсивне розуміння значущості ритуалу, в якому дефінітивна складова відмічає символічно-духовне наповнення тих чи інших фізично здійснюваних акцій (ритуалів), ми пропонуємо

розглядати показником позараціональної виявленості символічної дії ритуалу поняття «Преображення». Слід зазначити, що саме шляхом інтеріоризації на рівні релігійного сприйняття позначеного поняттям «Преображення» здійснюється трансляція культурних цінностей від суб'єкта до його оточення, від покоління до покоління, забезпечуючи наслідуваність і готовність до сприйняття компенсаторно заданих ритуалом здатностей і вмінь. Якщо ритуал - це історично утворена форма складної символічної поведінки, сукупність приписів і правил, які формують цілісність світосприйняття людини, це форма, яка залучає групу осіб до спільної діяльності, сприяє її консолідації та впорядкуванню і є притаманним для більшості відомих людських суспільств, то відповідно, він знайшов свій застосунок (англ. application, application software, app) у протестантському русі.

Протестантський ритуал цікавий для вивчення у культурологічному вимірі тому що, змінюючи свою форму, в порівнянні з ритуалами традиційних церков, він має соціальне напруження. Його функції не обмежуються культом і храмовими традиціями. Ритуали змінюються реагуючи на зміни соціального середовища і відповідають на зовнішній "біль" суспільства. Такі трансформації протестантського ритуалу можна було побачити у різні критичні періоди історії у різних країнах. Наприклад, під час і в період після Другої Світової Війни, англійське суспільство потребувало відповідей як реагувати на складні обставини життя, як пережити смерть близьких людей та продовжувати жити. І протестантське вчення стало адаптивним і простим у донесенні простих істин які відновлювали цілісність світосприйняття людини через радіопередачі. Яскравим прикладом підтримки і допомоги були радіо-бесіди К. С. Льюїса, які з часом стали книгою "Просте християнство". А у пост-радянський період схоже поширення (але з меншими проявами трансформації) протестантського руху що відбувалося через радіо і інші медіа, прослідковується також в Грузії, Вірменії, Молдові, Румунії, тощо. І їх досвід також цікавий для вивчення і порівняння з українськими реаліями: що стало причиною швидкого поширення протестантського руху і його трансформації в Україні. Проаналізувати, чи причина в самому ритуалі чи це збіг історичних подій, що склалися саме в Україні за часів незалежності.

Висновки. В даний момент Україна знаходиться в перехідному, неспокійному воєнному періоді. У такі часи суспільна свідомість потребує простих, але не спрощених і тому викривлених, відповідей на критично важливі життєві запитання: як вижити і зберегти "українське культурне ДНК", як виховати нове здорове покоління і передати йому найголовніші людські цінності. Практика протестантських ритуалів, їх трансформація і метаморфоза, які тісно переплітаються з трансляцією культурних і традиційних цінностей сучасної України, має зайняти вагоме місце у культурологічному вивченні.

Примітки

¹Ще в 2015 році було 11 179 протестантських церков, що становило приріст у 311 %. Офіційна статистика 2017 року не включає церкви окупованих територій.

Література

1. Андроновъене Л., Парушев П. Церковь, государство и общество: о сложности участия постсоветских евангельских христиан в жизни общества. *Богословские размышления*. 2004. № 3. С. 173–193.
2. Балаклицький М. А. Промоушн протестантської літератури в незалежній Україні. *Гуманитарные научные исследования*. 2013. № 1. URL: <https://human.snauka.ru/2013/01/2141> (дата звернення 19.02.2021).
3. Білецька Л. В. Вплив реформації на розвиток Європи: релігійні та соціальні аспекти. *Реформація і трансформація суспільства : досвід минулого і виклики сучасності* : збір. матер. міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 8–9 груд. 2017 р. Львів, 2017. С. 41–43.
4. Богданов О. Церковна діяльність за роки Незалежності : стаття. 13.09.2017. URL: <https://poklik.org/tserkovna-diyalnist-za-roky-nezalezhnosti/> (дата звернення 19.02.2021).
5. Быкадоров А. И. Ритуал в современной культуре : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13. Ростов-на-Дону, 2006. 150 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/ritual-v-sovremennoi-kulture> (дата звернення 19.02.2021).
6. Виговський Л. А. Реформація як світоглядно-ідеологічна основа виникнення та утвердження протестантизму *Реформація і трансформація суспільства : досвід минулого і виклики сучасності* : збір. матер. міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 8–9 груд. 2017 р. Львів, 2017. С. 49–52.
7. Волкова Г. В. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей: дис...доктора філософії: 034. Київ, 2021. 261 с.
8. Докаш В. І. Кінець світу: еволюція

протестантської інтерпретації : монографія. Київ-Чернівці : Книги ХХІ, 2007. 543 с.

9. Єленський В. Є. Сучасний протестантизм: динаміка, процеси, тенденції. Київ : Знання, 1989. 47 с.

10. Єленський В. Є. Велике повернення: релігія в глобальній політиці та міжнародних відносинах кінця ХХ – початку ХХІ століття. Львів : вид-во Укр. католич. ун-ту, 2013. 504 с.

11. Коллінз Р. Мікросоціологія релігії: колективні та індивідуальні релігійні практики. *Спільне*. 2014. URL: <https://commons.com.ua/ru/mikrosotsiologiya-religiyi/> (дата звернення 19.02.2021).

12. Коденев М. А. Сравнительное религиоведение сегодня; методологические основания и возможности URL: http://www.hramvsi.by/religiovod_kodenev.htm (дата звернення 19.02.2021).

13. Колодний А. Україна в її релігійних виявах. Львів : Сполом, 2005. 336 с.

14. Лункин Р. Протестантизм и глобализация на просторах Евразии. *Религия и глобализация на просторах Евразии*. Под ред. А. Малашенко и С. Филатова. Москва : Московский Центр Карнеги, 2005, С. 90–125.

15. Любашенко В. Протестантизм в Україні: творення стереотипів триває. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2001. № 22. С. 90–104.

16. Майзульс М. Р. «Если ты Бог – защищайся!» Католические модели протестантского иконоборчества. *Одиссей. Человек в истории*. 2015–2016. Москва, 2017. С. 281–349.

17. Недавніа О. Християнські фактори в контексті культурного і громадянського вибору українців: монографія. Київ : Український видавничий консорціум, 2011. 600 с.

18. Парашевін М. Релігія і релігійність в Україні : результати опитування населення / за ред. С. Макєєва. Київ : Інститут політики ; Інститут соціології НАН України, 2009. 68 с

19. Подберезский И. В. Протестанты и другие : монография. Санкт-Петербург : Мирт, 2000. 392 с.

20. Пылаев М. Экуменизм и апология протестантизма в феноменологических классификациях религии Р. Отто, Ф. Хайлера : *Вестник Московского ун-та*. Сер. 7. Философия. 2001. №3. С. 28–35.

21. Рязанова Л. Особливості протестантських общин віруючих і їх роль в експансії протестантизму в сучасній Україні : *Вісн. Акад. праці і соц. відносин Федер. профспілок України*. 2002. № 1. С.18–25.

22. Свідло Т. М., Сторожик М. І. Ритуал як культурний феномен у традиційному та інноваційному аспектах. *Вісник НТУУ «КПІ»*. Філософія. Психологія. Педагогіка. Київ, 2008. № 3 (24). С. 83–87.

23. Реформація і трансформація суспільства : досвід минулого і виклики сучасності : збір. матер. міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 8–9 груд. 2017 р. Львів, 2017. 272 с.

24. Стоколос Н. Уроки трагічної історії церковно-релігійного життя в Україні. *Українське релігієзнавство*. 2002. № 22. С. 84–93.

25. Ставрояні С. С. Партнерство церкви і суспільства у наративах української протестантської теології початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.11. Київ, 2016. 19 с.

26. Филипович Л. Міжнародний діалог: Україна і Європа. *Державно-церковні відносини в Україні у контексті сучасного європейського досвіду* : збір. наук. матер. (до 40-річчя кафедри культурології НПУ ім. М. П. Драгоманова), м. Київ. 2004 р. Київ : VIP ; Держ. комітет України у справах релігій ; НПУ ім. М.П. Драгоманова. 2004 С. 155–163.

27. Черенков М. Європейська Реформація та український євангельський протестантизм (генетико-типологічна спорідненість і національно-ідентифікаційні виміри). Одеса : Християнська просвіта, 2008. 566 с.

28. Черенков М. Лицом к лицу. Евангельская вера в современной культуре. Одесса : Христианское просвещение, 2008. 128 с.

References

1. Andronoviene L., Parushev P. (2004). Church, state and society: the complexity of the participation of post-Soviet evangelical Christians in the life of society Theological reflections. № 3. Odessa: EAAA. 173–193 [in Russian].

2. Balaklitsky M. A. (2013). Promotion of Protestant literature in independent Ukraine: Humanitarian scientific research. № 1 Retrieved from: <http://human.snauka.ru/2013/01/2141> [in Ukrainian].

3. Biletska L.V. (2017). The Impact of the Reformation on the Europe Development: Religious and Social Aspects [in Ukrainian].

4. Bogdanov O. An article Activity of the Church during the years of Independence Retrieved from: <https://poklik.org/tserkovna-diyalnist-za-roky-nezalezhnosti/> [in Ukrainian]

5. Bykadorov A. I. (2006). Ritual in the modern culture Extended abstract of candidate's thesis. Retrieved from: <http://cheloveknauka.com/ritual-v-sovremennoy-kulture> [in Russian]

6. Vyhovsky L. A. (2017). Reformation as an ideological and worldview basis for the uprising and establishment of Protestantism [in Ukrainian].

7. Volkova G.V. (2021). Ritual in the preservation and transmission of cultural values PhD thesis. Kyiv, NAKKKiM [in Ukrainian].

8. Dokash V.I. (2007). The end of the world: the evolution of the Protestant interpretation: Monograph: Kyiv-Chernivtsi: Books - XXI. 544 [in Ukrainian].

9. Yelensky V. (1989). Modern Protestantism: dynamics, processes, trends: K., 179 p. [in Ukrainian].

10. Yelensky V. (2013). The Great Return: Religion in Global Politics and International Relations of the Late 20th and Early 21st Centuries. : Lviv: Ukrainian Catholic University Publishing House. 504 p [in Ukrainian].

11. Collins Rendell (2014). Microsociology of Religion: Collective and Individual Religious Practices: Joint, №8: Religion between Exploitation and Emancipation [in Ukrainian].
12. Kodenev M. (n.d.). Comparative religion today; methodological bases and possibilities: Retrieved from: http://www.sobor.by/religioved_kodenev.htm [in Russian].
13. Kolodny A. (2005). Ukraine in its religious manifestations: Lviv: Spolom. 336 p. [in Ukrainian].
14. Lunkin R. (n.d.). Protestantism and globalization in Eurasia: Retrieved from: <http://www.archipelag.ru/geoculture/religions/Eurasia/protestantism/> [in Russian].
15. Lyubashchenko V. (2001). Protestantism in Ukraine: the creation of stereotypes continues: Independent Cultural Journal "I". № 22. 90–104 [in Ukrainian].
16. Maizuls M.R. (2017). If you are a god - defend yourself: article - almanac Odyssey. Man in History. Rituals and religious practices of infidels in mutual ideas. 2015-2016.: Moscow, Dmitry Pozharsky University [in Russian].
17. Nedavnya O. (2011). Christian factors in the context of cultural and civic choice of Ukrainians. Monograph: Kyiv: Ukrainian Publishing Consortium. 600 [in Ukrainian].
18. Parashchevin M. (2009). Religion and religiosity in Ukraine: Ed. S. Makeeva : Kyiv: Institute of Politics, Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine. 68 [in Ukrainian].
19. Podberezsky I.V. (2000). Protestants and others: Religious journalism: St. Petersburg. : Mirt. 392 [in Russian].
20. Pylaev M. (2001). Ecumenism and apology of Protestantism in the phenomenological classifications of religion R. Otto, F. Hailer: Bulletin of Moscow University. s. 7. Philosophy. №3. 28–35 [in Russian].
21. Ryazanova L. (2002). Peculiarities of Protestant communities of believers and their role in the expansion of Protestantism in modern Ukraine: Newspaper of Academy of labor and social relationship. Trade union federation of Ukraine. № 1. 18–25 [in Ukrainian].
22. Svidlo T.M. and Storozhyk M.I. (2008). Ritual as a cultural phenomenon in traditional and innovative aspects Retrieved from: <http://ela.kpi.ua:8080/bitstream/123456789/8815/1/17.pdf> [in Ukrainian].
23. Articles from the collection of materials of the international scientific-practical conference Reformation and transformation of society: the experience of the past and the challenges of the present: Lviv 2017. [in Ukrainian].
24. Stokolos N. (2002). Lessons of the tragic history of the church and religious life in Ukraine: Ukrainian Religious Studies. № 22. 84–93 [in Ukrainian].
25. Stavroyani S.S. (2016). “Partnership of church and society in the narratives of Ukrainian Protestant theology of the early XXI century”: KPI, Ph.D. thesis. Kyiv [in Ukrainian].
26. Fylypovych L. (2004). International dialogue: Ukraine and Europe: collection: State-church relations in Ukraine in the context of modern European experience: Collection of scientific materials 181: to the 40th anniversary of the Department of Cultural Studies of NPU named by M.P. Dragomanov: State Committee of Ukraine for Religions, named by M.P. Dragomanov K.: VIP. 155–163 [in Ukrainian].
27. Cherenkov M. (2008). European Reformation and Ukrainian evangelical Protestantism (genetic-typological affinity and national-identification dimensions): Odesa: Christian Education. 566 [in Ukrainian].
28. Cherenkov M. (2008). Face to face. Evangelical faith in modern culture: Odessa: Christian Enlightenment. 128 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 28.07.2021
Отримано після доопрацювання 19.08.2021
Прийнято до друку 27.08.2021*

УДК 793.3+130.2

Цитування:

Федотова Н. В. Поширення танцю контемпорарі в Україні. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 97–103.

Fedotova N. (2021). Spread of contemporary dance in Ukraine. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 97 – 103 [in Ukrainian].

Федотова Наталя Володимирівна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4566-2334>
fedotovanata08@gmail.com

ПОШИРЕННЯ ТАНЦЮ КОНТЕМПОРАРІ В УКРАЇНІ

Мета роботи – виявити особливості поширення танцю контемпорарі в Україні. **Методологія.** Дослідження проведено завдяки використанню історико-хронологічного та біографічного методів, а також методу стилістичного аналізу. **Наукова новизна.** Вперше систематизовано відомості щодо танцю контемпорарі в Україні та виявлено особливості його поширення. **Висновки.** Танець контемпорарі сьогодні визнаний в усьому світі як дослідницький інструмент пізнання людини та розширення її свідомості, що виконує не лише рекреаційні, релаксаційні, комунікативні та інші функції, а й застосовується для вирішення проблем людини на фізичному та психічному рівнях, а також для формування культурних цінностей. Зародившись в Європі та Америці, танець контемпорарі поширився в Україні, набувши в останні роки значної популярності. Серед фахівців-хореографів, які прислужились його популяризації в Україні від кінця ХХ ст. до сьогодні – М. Лимар, О. Будницька, Л. Венедиктова, Л. Мова, Р. Баранов, Х. Шишкарьова, А. Овчинников, А. Сафонов, О. Рубан. В Україні створено танцювальні компанії Buchok ART Family, Totem Dance Group, N'Era Dance Company та ін., які займаються дослідницьким танцем контемпорарі, демонструють вистави на малих сценах у різних містах України та на міжнародних фестивалях сучасного танцю. Фестивалі сучасного танцю «Zelyonka Fest», «Простір танцю» та ін., що проводяться в Україні, також сприяють популяризації танцю контемпорарі. Поширення інформації про танець контемпорарі відбувається через платформи, лабораторії, резиденції під керівництвом західних фахівців, а також завдяки вітчизняним хореографам, які відвідують майстер-класи, семінари, лекції, інтенсиви та ін. таких фахівців в Україні та за кордоном, та у свою чергу передають досвід учням.

Ключові слова: танець контемпорарі, культура України, сучасна культура, хореографія, сучасний танець.

Natalia Fedotova, graduate student, Kyiv National University of Culture and Arts

Spread of contemporary dance in Ukraine

The purpose of the article is to discover the peculiarities of the spread of contemporary dance in Ukraine. **Methodology.** The research was carried out using historical-chronological and biographical methods, as well as the method of stylistic analysis. **Scientific novelty.** For the first time, information about contemporary dance in Ukraine has been systematized and the features of its distribution have been identified. **Conclusions.** Contemporary dance is today recognized all over the world as a research tool for understanding a person and expanding his consciousness, which performs not only recreational, relaxation, communicative, and other functions, but is also used to solve human problems at the physical and mental levels, as well as to form cultural values. Having originated in Europe and America, the contemporary dance spread in Ukraine, gaining significant popularity in recent years. Among the specialist choreographers who contributed to its popularization in Ukraine from the end of the twentieth century. until now – M. Lymar, O. Budnytska, L. Venedyktova, L. Mova, R. Baranov, Kh. Shyshkarova, A. Ovchinnikov, A. Safonov, O. Ruban. In Ukraine, dance companies Buchok ART Family, Total Dance Group, N'Era Dance Company and others have been created, engaged in research contemporary dance, which demonstrate performances on small stages in different cities of Ukraine and at international contemporary dance festivals. Contemporary dance festivals "Zelyonka Fest", "Dance Space" and others, held in Ukraine, also contribute to the popularization of contemporary dance. The dissemination of information about contemporary dance occurs through platforms, laboratories, residences under the guidance of Western specialists, as well as thanks to domestic choreographers who attend master classes, seminars, lectures, intensives, etc. such specialists in Ukraine and abroad, and in turn pass on experience to students.

Key words: contemporary dance, Ukrainian culture, modern culture, choreograph, modern dance.

Актуальність теми дослідження. Танець контемпорарі – це напрям хореографічного мистецтва, який посів помітне місце серед інших танцювальних напрямів та стилів. Він порівняно молодий, але набув популярності в усьому світі завдяки самобутності, зокрема, відрізняється від інших напрямів та стилів хореографічного мистецтва тим, що не є

фіксованою технікою, не спирається на завчені прийоми та схеми, а спрямований на формування усвідомленості в цілому та індивідуальної хореографічної мови танцівника.

Для сучасної української культури танець контемпорарі важливий не лише як сучасна хореографічна практика, а й як культурно-

мистецький феномен, в якому первинним вважається тіло танцівника, саме воно є основним дослідницьким інструментом пошуку сенсів та змістів. На перший план у танці контемпорарі виноситься інтелектуальна парадигма.

Сприйняття та інтерпретація танцю контемпорарі в різних країнах відрізняється, оскільки на танець контемпорарі природно впливають культурні, етнічні та історичними особливості кожної країни. В українській танцювальній спільноті сформоване своє розуміння танцю контемпорарі під впливом зазначених чинників. Зазвичай в Україні танець контемпорарі розглядається у контексті сучасного танцю, до якого відносять танець модерн, постмодерн та контемпорарі), часто відбувається поєднання цих напрямів, що ускладнює виявлення характерних рис власне танцю контемпорарі. Сьогодні переважно вживається слово «контемп» як скорочений варіант назви напрямку, що вносить ще більшу плутанину в ідентифікацію напрямку. Відповідно і розуміння, сутності танцю контемпорарі та специфіки його поширення в Україні досить поверхневі.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремі аспекти становлення, розвитку, функціонування танцю контемпорарі увійшли до кола наукової рефлексії таких українських дослідників, як-от Л. Мова[9], В. Костевич [4], М. Погребняк [10], О. Чаус [14], Д. Шариков [15], О. Хендрик [13], Н. Корисько[3], О. Маншилін [7] та ін. Однак комплексного аналізу сучасного стану танцю контемпорарі в Україні не проведено.

Мета дослідження – виявити особливості поширення танцю контемпорарі в Україні.

Наукова новизна. Вперше систематизовано відомості щодо танцю контемпорарі в Україні та виявлено особливості його поширення.

Виклад основного матеріалу. Основними чинниками, що спровокували зародження сучасного танцю, зокрема й танцю контемпорарі, стали прагнення свободи в політичному сенсі та свободи самовираження, прагнення знищити тоталітарні режими, а також пошук альтернативи класичним хореографічним традиціям та сформованим канонам танцювальної краси. Але не руйнування чи заміщення класичної, народної, бальної хореографії, а можливість паралельного існування та розвитку.

Позиціонуючи танець контемпорарі як самостійний прогресивний напрям в хореографічному мистецтві, необхідно звернутись до його витоків. Виник танець

контемпорарі наприкінці XX – на початку XXI століття в Європі та Америці. Однією з основних його ознак є зануреність в дослідження тілесних станів у теперішньому часі («тут і зараз»). Базується на техніках і методиках, які виступають інструментами для розвитку тіла. Набуття нового тілесного досвіду в танці контемпорарі може виступати як ціллю, коли пріоритетними стають завершена хореографічна композиція чи спектакль, так і засобом для створення нової індивідуальної мови танцівника чи танцювальної компанії. Концептуально танець контемпорарі приходить до розуміння тіла як феноменології [5].

Пройшовши шлях зародження та становлення в Америці та Європі, танець контемпорарі проникає в Україну, поширюється шляхом усного передавання практичного та теоретичного досвіду через майстер-класи, семінари, лекції та ін. як в нашій країні, так і за її межами. З руйнуванням тоталітарної країни СРСР, створенням самостійної держави України, поширенням демократичних тенденцій вітчизняні хореографи і танцівники отримали можливість відвідувати навчальні заходи (workshop) всесвітньо відомих хореографів танцю контемпорарі, що дозволяє пробувати свої сили та набувати знань та досвіду в закордонних школах, академіях та танцювальних компаніях. Навряд чи можна виявити чітку дату проникнення танцю контемпорарі в Україну, адже цей процес відбувся завдяки творчості багатьох прибічників цього напрямку, які поступово поширювали його принципи в різних частинах України упродовж років.

Вагомий внесок у поширення танцю контемпорарі в нашій країні зробила Марина Лимар – відомий хореограф, яка одна з перших привезла танець контемпорарі в Україну. Вона брала участь у понад шестидесяти міжнародних стажуваннях, стипендіальних програмах, творчих резиденціях та освітніх програмах як перформер, хореограф. Вивчала різні напрями сучасного танцю, фізичний театр, перформативні практики, соматичні дисципліни та техніки усвідомленого руху, як-от Техніка Александра (Alexander technique), ідеокінез (ideokinesis), центрування тіла і розуму (Body Mind Centering), метод Франкліна (Franklin Method), автентичний рух (Authentic Movement) та ін. [6]

Незалежну творчу та педагогічну діяльність вона почала в 1996 р., організувавши разом з Оленою Будницькою в Дніпропетровську авторську школу сучасної

хореографії «Інші танці». З 2007 року школа розділилась на дві групи: перша, під керівництвом Марини Лимар з незмінною назвою «Інші танці» перетворилась на дитячу студію, а друга – стала театром-школою танцю «Потоки» з художнім керівником Оленою Будницькою [7, 250].

«Інші танці» – це унікальна в Україні школа-майстерня, яка успішно працювала за наступними напрямками: базові техніки танцю контемпорарі, імпровізація, перформанс, композиція. Форма творчого процесу – це креативні лабораторії, кінцевим результатом яких є вистави. Основна концепція – розкриття ідентичності дитини, розвиток її самопізнання, розуміння інших людей, взаємодії з ними, реалізовані у формі гри. Філософія роботи з дітьми – це стимулювання їхньої ініціативи, спонукання до спільного творчого процесу, в якому вони не пасивні виконавці, а співавтори.

Пізніше школа трансформувалась в освітній центр, де проводились семінари, просвітницькі проекти, метою яких став показ жанру театру танцю, що існує в Європі упродовж багатьох років, як напряму мистецтва, який дає змогу оригінально висловлюватися та розвивати індивідуальність. Важливою місією М. Лимар вважала підтримку та збільшення зацікавленості танцем контемпорарі та фізичним театром. З цієї метою з 2000 по 2008 роки її команда проводила в Дніпропетровську міжнародний фестиваль «Вільний танець», де брали участь колективи з усього світу. Наразі школа «Інші танці» припинила свою діяльність, але її випускники успішно продовжують свою професійну кар'єру в Україні, Франції, Бельгії, Великій Британії, Канаді, Росії. Наприклад, Данило Белкін закінчив школу «Інші танці» та працював танцівником і хореографом в театрі-школі сучасного танцю «Потоки». Також брав участь в різноманітних міжнародних проектах. З 2016 року він куратор перформативної платформи Dnipro Body Project – незалежного об'єднання митців Дніпропетровщини, які працюють у напрямі танцю контемпорарі.

Театр-школа сучасного танцю «Потоки», організована Оленою Будницькою у 2004 році, сьогодні продовжує свою діяльність як школа професійної підготовки артистів сучасного танцю та як молодіжний театр танцю – компанія, що здійснює свою творчу діяльність на стику жанрів театру, танцю, імпровізації. Програма навчання включає різні напрями сучасного танцю, зокрема техніки танцю контемпорарі, імпровізація, контактна імпровізація та композиція [1].

Значущою особистістю у сфері експериментального, перформативного контемпорарі та просвітництва у сучасному мистецтві є Лариса Венедиктова – перформер, педагог, хореограф. Вивчала різні напрями та техніки сучасного танцю в Росії, Греції, Німеччині, Америці, Естонії, Словаччині, Польщі. Викладала танець контемпорарі в Міжнародному Слов'янському університеті з 1997 по 2004 рік, проводила майстер-класи з контактної імпровізації, технік танцю контемпорарі, композиції та перформансу професійним танцівникам та акторам, а також аматорам в різних містах України. Крім того, Венедиктова займається журналісткою діяльністю, а з 1999 по 2001 рік видавала в Україні журнал «Світ мистецтва», що містив статті про сучасний танець в контексті сучасного мистецтва.

У 2000 році Л. Венедиктова організувала незалежну перформативну групу TanzLaboratorium, яка брала участь у європейських фестивалях. TanzLaboratorium розцінює мистецтво як процес життя, що актуалізується перформативністю, а перформативність розуміється як специфічний вид мистецької діяльності, який тематизує темпоральність [17].

Вагомий внесок у розвиток дослідницького танцю контемпорарі робить Людмила Мова – спеціаліст по техніках сучасного танцю (техніки танцю контемпорарі, імпровізація, контактна імпровізація, Лабан-аналіз, сучасні методи композиції), а також у сфері танцювально-рухової арт-терапії. У 2000 році відкрила центр психології руху «Maluma&Takete», який функціонує як школа сучасного танцю для всіх охочих. На базі центру проводяться міжнародні освітні та дослідницькі програми, лабораторії, майстер-класи, інтенсиви. Наприклад, лабораторія по композиції Ольги Прихудалової (2009–2010 рік), міжнародна освітня платформа «Імпульс трансформації» (Хіларі Браян, Сибріг Доктер, 2010 рік), лабораторія «Взаємодія танцю та музики» американського композитора Річарда Кемерон-Вульфа (2012 рік) [7, 267].

Доцент кафедри хореографічного мистецтва факультету хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат психологічних наук, доктор педагогічних наук, психолог та автор численних наукових статей Л. Мова успішно працює зі студентами ОПП «Сучасна хореографія», навчаючи їх технікам танцю контемпорарі під час дисципліни «Теорія та методика викладання contemporary

dance», сучасним нестандартним підходам у хореографічних постановках при викладанні «Мистецтва балетмейстера». Вона поєднує у своїй роботі знання з психології та досвід з сучасної хореографії. «Дихання, динамічне вибудовування осі скелета, артикуляційна робота частин тіла, робота з центром і периферією, ярусність, робота над відчуттям обсягу всередині тіла і тіла в просторі, баланс-контрбаланс, звук, енергія, емоції – все це важливі компоненти роботи як психолога, так і хореографа», – зазначає Л. Мова [8]. Вона застосовує для підготовки професійних хореографів і гармонійного розвитку особистості Лабан-аналіз, комбінуючи з різними техніками арт-терапії.

Один з провідних фахівців-хореографів, хто прислужився поширенню та розвитку контактної імprovізації і Україні – Руслан Баранов, який у 2000 році почав проводити заняття з контактної імprovізації для всіх охочих спочатку в Києві, потім в інших містах України. Руслан Баранов ділився своїм досвідом не лише в Україні, а й за її межами: Росія, Білорусь, Молдова, Польща, Фінляндія, Латвія, Германия тощо. З часом, у 2009–2012 році організував в Україні фестиваль контактної імprovізації – тижневі інтенсиви з майстер-класами та перформансами від відомих світових майстрів контактної імprovізації. В 2011 році створив трупі «SantahDanceCompanу», почав створювати власні перформанси та гастролювати по країні. Перформанси Баранова – це завжди про радість та свободу гри в просторі, максимально відкрите тіло танцівника, спонтанні реакції в ньому, без використання сюжетних ліній, персонажів та без підтексту.

Крім того, Руслан Баранов ділиться своїм досвідом зі студентами Київського національного університету культури і мистецтв, викладає дисципліни «Теорія та методика викладання contemporary dance» та «Контактна імprovізація».

Важливу роль для розвитку танцю контемпорарі в Україні відіграє хореограф та перформер Антон Овчінніков. Створений ним театр танцю «Black O!Range» в 2008 році починав з театралізованих вистав у стилі джазового танцю, згодом інтерес компанії змістився до експериментальних форм танцю контемпорарі та поєднання жанрів, що дозволяло створювати роботи, які захоплюють глядача несподіваними хореографічними прийомами і свіжим поглядом на рух. У виставах «Black O!Range» танець – це не просто

спосіб розповідати відомі історії, але і можливість викликати з підсвідомості те, що недоступно у вербальному спілкуванні [7, 260].

У 2010 році А. Овчінніков організував єдиний в Україні фестиваль сучасного танцю «Zelyonka Fest», що перетворилась на міжнародну платформу для розвитку та популяризації сучасного танцювального мистецтва в Україні. В 2010 році під час фестивалю презентовані спектаклі театру танцю «Black O!Range», а вже наступного року фестиваль набув міжнародного формату та запросив молодих хореографів із Санкт-Петербурга, Мінську та Риги. Сьогодні «Zelyonka Fest» є наймасштабнішим танцювальним заходом в Україні в сфері танцю контемпорарі. Щороку фестиваль надає площадку для виступів як професійним хореографам і компаніям сучасного танцю, так і любителям, які прагнуть до підвищення професійного рівня і готові представляти своє мистецтво на професійній сцені.

На підтримку українських молодих хореографів А. Овчінніков започаткував проект «Артіль». В 2015 році заснував Всеукраїнську асоціацію «Платформа Сучасного Танцю» – громадську організацію для об'єднання хореографів та танцівників, що створена для підтримки та допомоги в їхніх проектах.

Значний вплив на розвиток танцю контемпорарі в Україні здійснює Христина Шишкарьова – викладач, хореограф, куратор, автор вистав, віце-президент Всеукраїнської асоціації «Платформа Сучасного Танцю», художній керівник школи сучасного танцю. У 2008 році Х. Шишкарьова організувала школу сучасного танцю Totem Dance School, яка успішно працює сьогодні, виділяється наявністю авторської методики, за якою працюють всі педагоги школи, переважно, її колишні учні. На базі Totem Dance School існують кілька освітніх програм: Totem Dance Pro (для танцівників), Creative Pro (для хореографів), PRO teacher (для викладачів сучасного танцю). Регулярно проводяться майстер-класи, лабораторії та резиденції від професіоналів з усього світу, а також вечори сучасної хореографії, де кращі студенти школи можуть продемонструвати свої досягнення. Художній керівник – Христина Шишкарьова, унікальна, творча особистість, діяльності якої різновекторна, її невичерпна енергія сприяє реалізації нових ідей та неймовірної кількості проектів. Умовно діяльність школи можна розділити на три напрями.

Перший – це робота школи танцю для дітей та дорослих, спрямована на послідовне та системне навчання, показує високі результати на міжнародних фестивалях і змаганнях в Україні та за її межами. Учні школи продовжують своє навчання в українських закладах вищої освіти, успішно здобувають освіту і роботу за кордоном. Програма навчання танцю контемпорарі в Totem Dance School включає освоєння release dance technique, flying low, занурення в роботу над усвідомленням руху, імпровізацію, партнерінг [16].

Другий – організаційна діяльність по реалізації фестивалів сучасного танцю. Наприклад, організовано та проведено фестиваль сучасної хореографії для дітей і дорослих «Dance! Dance...Dance?», місією якого стали популяризація сучасного танцю як виду мистецтва, налагодження зв'язків між різними українськими колективами; фестиваль сучасного танцю «4DCD Art Festival» з яскравою насиченою програмою як для учасників, так і для глядачів; Totem Dance Solo Festival, який починався як конкурс, але трансформувався в унікальний фестиваль, місце пошуку, свободи, цікавих знайомств і сміливих експериментів. А також освітня платформа, яка проводиться як на базі Totem Dance School, так і по всій Україні. Наприклад, Арт Резиденція «Ризома», яку можна назвати міжнародною, оскільки участь беруть як танцівники та хореографи з України, так і з інших країн.

Третій напрям – створення хореографічних мініатюр та вистав, демонстрація їх глядачу в межах сценічного та позасценічного простору. К. Шишкарьова тонко відчуває сьогодення, її інтереси, громадянська позиція знаходять відбиток у постановках.

Успішно розвиває напрям контемпорарі в Україні Антон Сафонов – танцівник, хореограф, перформер, активний тілесний практик, займається дослідженням, розвитком і навчанням танцю контемпорарі. Закінчив курси підвищення кваліфікації «Profi training» в центрі сучасної хореографії K3 (Німеччина, Гамбург). Пройшов стажування в Aura Dance Theatre (Литва, Каунас), де брав участь в роботі хореографа Amosa Ben-Tala (NDT II). Пройшов стажування в Fresco Dance Company (Ізраїль, Тель-Авів), де перейняв досвід роботи від засновника і хореографа компанії Yoram Karmi. Брав участь в «regular daily classes» в Batsheva Dance Company (Ізраїль, Тель-Авів), що дало можливість перейняти досвід від танцівників цієї трупі [11].

А. Сафонов засновник та хореограф театру танцю «Третя особа» (місто Херсон), учасник фестивалю «Zelyonka Fest», створив разом з А. Овчінниковим («Black O!Range») танцювальну виставу «Муха in the Milk». Він куратор проектів «Point of Creation», «Діти змін»; провів велику кількість освітніх проектів з розвитку і вдосконалення тіла, розуму, духу. Сьогодні він оздоровлює людей, допомагає знайти внутрішні ресурси, використовуючи методи бойових мистецтв, танців, йоги та інших напрямів роботи з тілом і свідомістю.

У процесі поширення танцю контемпорарі в Україні вагому участь бере Віктор Рубан – хореограф, танцівник, актор, перформер. Технікам танцю контемпорарі, Release based techniques, контактний імпровізації він навчався у фахівців інших країн. Пройшов вступний сертифікаційний курс з «Основи Бартенєфф і систему аналізу руху Лабана», сертифікований руховий аналітик (CMA), зареєстрований соматичний терапевт (RSMT), визнаний на міжнародному рівні експерт в області «Аналізу руху за Лабаном» (Laban Movement Analysis). Брав участь у численних українських і міжнародних танцювальних перформативних проектах: «Вголос і Про себе» (2008), «Тіп toe до себе» (2008), «Бутто/нетто. Термін придатності: можливий» (2009), «На межі торкання» (Україна-Білорусь, 2009), імпровізаційний перформанс Стіва Баттс (Україна-Ірландія, 2008) та ін. Викладає: контемпорарі (Laban, Bartenieff based technique, releasebasedtechnique); контактну імпровізацію, партнерінг; вибудовування з елементами емпіричної анатомії; лабораторії по композиції, імпровізації і перформансу; проводить майстер класи на стику психології і хореографії, тренінги, групи самопізнання і особистісного зростання (танцювально-рухове та арт-терапевтичне спрямування).

Всі названі митці діляться своїм досвідом, що стає потужним поштовхом до розвитку молодих хореографів, які також розвивають та популяризують танець контемпорарі. Деякі відкривають студії танцю та працюють з дітьми, а деякі власними силами створюють танцювальні компанії, де займаються дослідницьким танцем контемпорарі, ставлять вистави та успішно показують їх на малих сценах у різних містах України, а також на міжнародних фестивалях сучасного танцю. Серед таких компаній Buchok ART Family – сімейний дует танцівників, хореографів, викладачів, організаторів навчально-перформативних проектів, що

працюють в напрямі танцю контемпорарі, створений в 2011 році. Вони беруть участь у міжнародних фестивалях сучасного перформативного мистецтва: фестиваль сучасного танцю «Zelyonka Fest» (Україна), «New Baltic Dance» (Литва), Міжнародний фестиваль театрів танцю (Польща), Міжнародний фестиваль сучасного танцю «Простір танцю» (Україна), Міжнародний фестиваль танцювальних дуетів «Diversia» (Росія) та ін.

N'Era Dance Company – команда танцівників, хореографів, митців-одномудців, які працюють в напрямі фізичного театру і танцю контемпорарі. Вони прибічники експериментального руху, приділяючи увагу внутрішньому світу сучасної людини, його рефлексії і реакції на зовнішній світ. Беруть участь у танцювальних форумах: фестивалі «Гоголь Fest», «Zelyonka Fest», Міжнародний Форум сучасної хореографії в місті Вітебськ (Білорусь). Колектив став переможцем першого та другого національного фестивалю «Відкрита сцена» (м. Київ), а також театрального фестивалю «VІЕфест». Першу свою роботу «Alpha» учасники команди успішно презентували в Мінську на сцені «ОК16» [2].

Танцювальна компанія Totem Dance Group об'єднує незалежних танцівників та інших митців під керівництвом Х. Шишкар'ової, працює в напрямі сучасного танцю, перформансу, фізичного театру. Складається з професійних танцівників, має стабільний склад з восьми танцівників, які є самостійними творчими одиницями, хореографами та педагогами. А також запрошує вільних професіоналів в сфері театру, танцю, кіно, циркового мистецтва для проведення спільних проєктів. В репертуарі компанії понад двадцять вистав.

Попри популярність танцю контемпорарі та його використання значною кількістю хореографів, в фаховому освітньому процесі цей напрям представлений лише в декількох закладах вищої освіти, одним з перших, де розпочалося викладання дисципліни з теорії та методики танцю контемпорарі був Київський національний університет культури і мистецтв.

Сучасний танець в Україні до недавнього часу масштабно не підтримувався на державному рівні. Лише 2017 року з метою сприяння розвитку національної культури та мистецтва в країні було створено державну установу Український культурний фонд, який з 2018 року розпочав свою роботу по

забезпеченню сприятливих умов для розвитку та підтримки культурного розмаїття та інтеграції української культури в світовий культурний простір. Один із міжнародних фестивалів, який відбувся за підтримки Українського культурного фонду – «Простір танцю», здійснений у співпраці Інституту Адама Міцкевича, Totem Dance Group, Київського академічного Молодого театру та Post Play Театру. «Простір танцю» є частиною великого міжнародного проєкту «Територія хореографії», що об'єднує танцівників Центральної та Східної Європи. Фестиваль проводився у двох містах України – Києві та Дніпрі.

Використання терміну «танець контемпорарі» у телевізійних проєктах, що мали б популяризувати цей напрям, лише внесли ще більшу плутанину. Адже телевізійний формат – це розважальне шоу, спрямоване на популяризацію комерційного танцю, сприяє формуванню стереотипів щодо танцю контемпорарі, що не відповідають цьому напрямку, принаймні, тим канонам, в яких він був сформований в Європі.

Висновки. Танець контемпорарі сьогодні визнаний в усьому світі як дослідницький інструмент пізнання людини та розширення її свідомості, що виконує не лише рекреаційні, релаксаційні, комунікативні та інші функції, а й застосовується для вирішення проблем людини на фізичному та психічному рівнях, а також для формування культурних цінностей. Зародившись в Європі та Америці, танець контемпорарі поширився в Україні, набувши в останні роки значної популярності. Серед фахівців-хореографів, які прислужились його популяризації в Україні від кінця ХХ ст. до сьогодні – М. Лимар, О. Будницька, Л. Венедиктова, Л. Мова, Р. Баранов, Х. Шишкар'ова, А. Овчинников, А. Сафонов, О. Рубан. В Україні створено танцювальні компанії Buchok ART Family, Totem Dance Group, N'Era Dance Company та ін., які займаються дослідницьким танцем контемпорарі, демонструють вистави на малих сценах у різних містах України та на міжнародних фестивалях сучасного танцю. Фестивалі сучасного танцю «Zelyonka Fest», «Простір танцю» та ін., що проводяться в Україні, також сприяють популяризації танцю контемпорарі. Поширення інформації про танець контемпорарі відбувається через платформи, лабораторії, резиденції під керівництвом західних фахівців, а також завдяки вітчизняним хореографам, які відвідують майстер-класи, семінари, лекції,

інтенсиви та ін. таких фахівців в Україні та за кордоном, та, у свою чергу, передають досвід учням.

Література

1. Будницька А. Театр-школа сучасного танцю «Потоки». URL : <http://potoki.com.ua/ru/o-nas-3/> (дата звернення 29.09.2021).
2. Детюченко В. N'Era Dance Company. URL : <https://theatre.love/ru/theatres/nera-dance-company/> (дата звернення 29.09.2021).
3. Корисько Н. М. Хореографія як контемпоране мистецтво. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 101–105.
4. Костевич В. С. Психологические аспекты контемпорари (Contemporary dance). URL : <http://tdt-edu.ru/psixologicheskie-aspekty-kontemporari-sontemporary-dance-kostevich-v-s/> (дата звернення 20.09.2021).
5. Курюмова Н. Ю. Современный танец. *Большая российская энциклопедия*. Т. 30. 2015. С. 565–566.
6. Лимар М. Школа сучасного танцю «Інші танці». URL : http://www.freedance.org.ua/drugie_tantsi/ru.html/ (дата звернення 27.09.2021).
7. Маншилин А. Украина. Разные мнения о налички. *Васенина Е. Современный танец постсоветского пространства*. Москва, 2013. С. 245–275.
8. Мова Л. Центр психології руху «Maluma&Takete». URL : <http://maluma.com.ua/o-nas/lyudmila-mova.html> (дата звернення 29.09.2021).
9. Мова Л. В. Методика виконання contemporary dance : робоча програма навч. дисципліни для 3 курсу. Київ : КНУКіМ, 2017. 42 с.
10. Погребняк М. М. «Contemporary dance»: поняття та основні етапи формування школи. *Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., Полтава, 6–7 грудня 2010 р. Полтава : ПНПУ, 2011. С. 14–18.
11. Сафонов А. Танцювальний інтенсив. URL : <https://prodance.com.ua/anton-safonov-dance-intensives/> (дата звернення 29.09.2021).
12. Тетеріна О. Простір танцю. URL : <https://vomne.net/o-teatre/prostir-tantsyu-persha-re-d-aktsiya/> (дата звернення 28.09.2021).
13. Хендрік О. Ю. Поняття Contemporary dance та композиції його хореографічного тексту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 3. С. 128–132.
14. Чаус О. О. Формування Contemporary dance на основі танцю модерн. *Мистецтвознавчі записки*. 2011. № 19. С. 269–275.
15. Шариков Д. І. Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві : навч. посіб. Київ : Київський міжнародний університет, 2010. 173 с.
16. Шишкар'єва Х. Школа сучасного танцю «Totem Dance School». URL : <https://totemdanceschool.com/pro-nas/vykladachi/> (дата звернення 25.09.2021).
17. Яремчишина М. Відкритий архів. Лариса Венедиктова. *Tanzlaboratorium*. URL : <http://openarchive.com.ua/tanzlaboratorium/> (дата звернення 28.09.2021).

References

1. Budnicka, A. (2021). Theater-school of bitter dance "Potoki". Retrieved from <http://potoki.com.ua/ru/o-nas-3/> [in Russian].
2. Detiuchenko, V. (2021). N'Era Dance Company. Retrieved from <https://theatre.love/ru/theatres/nera-dance-company/> [in Russian].
3. Korysko, N.M. (2015). Choreography as contemporary art. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 2, 101–105. [in Ukrainian].
4. Kostevich, V.S. (2021). Psychological aspects of contemporary (Contemporary dance). Retrieved from <http://tdt-edu.ru/psixologicheskie-aspekty-kontemporari-sontemporary-dance-kostevich-v-s/> [in Russian].
5. Kuryumova, N.Yu. (2015). Contemporary dance. *Great Russian Encyclopedia*. Moscow, vol. 30, 565–566. [in Russian].
6. Lyamar, M. (2021). School of modern dance "Other dances". Retrieved from http://www.freedance.org.ua/drugie_tantsi/ru.html/ [in Ukrainian].
7. Manshilin, A. (2013). Ukraine. Different opinions on availability. *Vaseniina E. Contemporary dance of the post-Soviet space*. Moscow, 245–275. [in Russian].
8. Mova, L. (2021). Maluma & Takete Center for Motion Psychology. Retrieved from <http://maluma.com.ua/o-nas/lyudmila-mova.html> [in Ukrainian].
9. Mova, L. (2017). Methods of performing contemporary dance. Kyiv: KNUKіM. [in Ukrainian].
10. Pohrebniak, M.M. (2011). "Contemporary dance": the teacher and the main stage of the formulation of the school. Trends and prospects for the development of world choreographic art: materials II All-Ukrainian scientific-practical conf., Poltava, December 6–7, 2010. Poltava: PNPU, 14–18. [in Ukrainian].
11. Safonov, A. (2021). Dance intensive. Retrieved from <https://prodance.com.ua/anton-safonov-dance-intensives/> [in Ukrainian].
12. Teterina, O. (2021). Dance space. Retrieved from <https://vomne.net/o-teatre/prostir-tantsyu-persha-re-d-aktsiya/> [in Ukrainian].
13. Khendryk, O.Yu. (2017). The concept of Contemporary dance and the composition of its choreographic text. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 3, 128–132. [in Ukrainian].
14. Chaus, O. O. (2011). Formation of Contemporary dance on the basis of modern dance. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 19, 269–275. [in Ukrainian].
15. Sharykov, D. I. (2010). Contemporary dance in the art of choreography. Kyiv: Kyiv International University. [in Ukrainian].
16. Shyshkarova, Kh. (2021). School of modern dance "Totem Dance School". Retrieved from <https://totemdanceschool.com/pro-nas/vykladachi/> [in Ukrainian].
17. Yaremchyshyna, M. Open archive. Larisa Venediktova. *Tanzlaboratorium*. Retrieved from <http://openarchive.com.ua/tanzlaboratorium/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.09.2021
Отримано після доопрацювання 12.10.2021
Прийнято до друку 19.10.2021

ДИЗАЙН

УДК 746.3(477)

Цитування:

Варивончик А. В. Вплив української вишивки на моду 60-х років XX століття. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 104–110.

Varyvonchik A. (2021). The influence of Ukrainian embroidery on the fashion of the 60s of the twentieth century. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 104–110 [in Ukrainian].

Варивончик Анастасія Віталіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри технологій і дизайну
Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4455-1109>
varivonchik@ukr.net

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ НА МОДУ 60-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Мета дослідження полягає у висвітленні недостатньо дослідженої проблеми у вітчизняній науці, що пов'язана з виробництвом модного одягу і застосуванням традиційної української вишивки в 60-х роках XX ст. **Методологія** ґрунтується на принципах історичного, мистецтвознавчого, культурологічного аналізу й методах систематизації фактологічного матеріалу і типологічного аналізу. Розкривається особистий внесок дизайнерів-модельєрів у піднесенні художньої вишивки в 60-х роках XX ст. **Наукова новизна** полягає в розкритті історичних джерел, артефактів, що засвідчують наявність орнаментальних вишитих елементів у декоруванні українського жіночого одягу зазначеного періоду. Із цеховими, артільними та промисловими виробництвами пов'язано виготовлення одягу з вишивкою, на території України. Проаналізовано стан української вишивки із застосуванням сучасних модних тенденцій в одязі 60-х років XX ст. **Висновки.** Провівши дослідження модних тенденцій українського вбрання 60-х років XX ст. та узагальнюючи мистецтво його виробництва можемо відзначати наступне: виготовлення композиційно завершених колекцій тогочасного одягу, що розроблявся завдяки зусиллям творчих об'єднань Будинків мод, легкої та місцевої промисловості з урахуванням національних українських традицій, відбувалося для забезпечення попиту зростаючого населення, та його культурного виховання. Здійснення та реалізація вишуканих майстерних, тематичних задумів координувало і скеровувало діяльність швейних, текстильних, трикотажних виробництв. Особливу і велику увагу до моди минулих часів XX століття привертав національний костюм та його стилізовані елементи з традиційними мотивами української вишивки.

Ключові слова: вишивка, одяг, технологія, промисловість, художники-модельєри.

Varyvonchik Anastasia, doctor of art history, associate professor, Professor of Technology and Design Kyiv National University Culture and Arts

The influence of Ukrainian embroidery on the fashion of the 60s of the twentieth century

The purpose of the article is to highlight a little-studied problem in domestic science, which is associated with the production of fashionable clothing and the use of traditional Ukrainian embroidery in the 60s of the twentieth century. **The methodology** is based on the principles of historical, art history, culturological analysis, and methods of systematization of factual material and typological analysis. The personal contribution of fashion designers in the rise of artistic embroidery in the 60s of the twentieth century is revealed. **The scientific novelty** lies in the disclosure of historical sources, artifacts that testify to the presence of ornamental embroidered elements in the decoration of Ukrainian women's clothing of this period. The production of clothes with embroidery on the territory of Ukraine is connected with shops, artel, and industrial productions. The state of Ukrainian embroidery with the use of modern fashion trends in the clothing of the 60s of the twentieth century is analyzed. **Conclusions.** Having conducted a study of fashion trends in Ukrainian clothing of the 60s of the twentieth century. and summarizing the art of its production, we can note the following: the production of compositionally completed collections of contemporary clothing, developed through the efforts of creative associations of fashion houses, light, and local industry, taking into account national Ukrainian traditions, took place to meet the demand of growing population and its cultural education. The implementation and realization of exquisite masterful, thematic ideas coordinated and directed the activities of the garment, textile, and knitwear industries. The national costume and its stylized elements with traditional motifs of Ukrainian embroidery attracted special and great attention to the fashion of the past times of the XX century.

Key words: embroidery, clothes, technology, industry, fashion designers.

Актуальність статті обумовлюється аналізом процесів, що відбувалися на теренах України в 60-ті роки XX століття та пов'язані з модою і розвитком вишивки у масовому виробництві одягу. Поступова втрата художньої цінності та якості виробів легкої промисловості призвела до виникнення поняття «товари ширвжитку», що негативно позначилося на самоідентифікації особистості.

Друга світова війна завдала значної шкоди народному господарству. В період підйому, у повоєнні роки, держава активно відбудовувала народне господарство, відроджувала діяльність промисловості, розвивала систему освіти та запроваджувала нові технології для подальшого розвитку. В 60-ті роки XX століття в усіх галузях промисловості відбувалися значні зміни. Не були винятком виробництва легкої і художньої промисловості. Саме на виробництвах «Укрхудожпрому» оновлювали й підтримували українські народні традиції в одязі. Промислові підприємства випускали одяг для споживача масового виробництва, з мінімальними витратами, зниженнями вартості товарної продукції і зменшенням ціни на виріб. Попит населення потребував швидкого виробництва продукції, що вело до стандартизації, уніфікації одягу і негативно позначалося на споживачах.

Аналіз досліджень і публікацій. Фундаментальні дослідження української вишивки здійснює Т. Кара-Васильєва (1984,

дисципліну К. Сусак, Н. Стеф'юк (2000 рік) та інші науковці.

Мета дослідження полягає у висвітленні малодослідженої проблеми у вітчизняній науці, що пов'язана з виробництвом модного одягу та застосуванням традиційної української вишивки в 60-х роках XX ст.

Виклад основного матеріалу. Розглянувши історичні дослідження та джерельну базу, можемо зазначити, що у 60-х роках XX століття випуск виробів швейної та текстильної промисловості набирає обертів у виробництві. Масовий випуск одягу надав можливість підприємствам знизити вартість продукції, зменшити ціну і спростити асортимент. Таким чином цей процес негативно вплинув на потреби споживача введенням стандартизації виробу. Розробляючи нові, сучасні, на той час, моделі одягу і впроваджуючи їх в легку промисловість, Будинки моделей працювали на добробут населення. Відомо, що у 1944 році було засновано Київський будинок моделей одягу, під керівництвом модельєрно-конструкторського цеху швейної фабрики, що відносилася до Міністерства легкої промисловості. До роботи закладу долучалися молоді фахівці, освічені художники-модельєри. Їх творча діяльність була заснована на досліджуванні народних традицій та скерована на моделювання і розвиток тогочасного модного одягу [2, 36]. Звертаючи увагу на народний костюм, художники-модельєри використовували традиційний крій та запроваджували традиційне декорування і орнаментування. Розташування різноманітних декоративних елементів в одязі урізноманітнювало модні тенденції. Вдалим вважався асортимент одягу в якому художники поєднували новітній і народний крій та підпорядковували оздоблення загальній композиції [2, 50].

Проаналізувавши моделі жіночого одягу 60-х років XX ст. можемо взяти до уваги роботи художників-модельєрів київського будинку моделей. Вони працювали на базі народного мистецтва, створюючи одяг з природного льняного полотна.

Художник київського будинку моделей Г. Мепен запропонував жіночі сукні під пасок з вишивкою, що була розміщена по борту сукні та виконана техніками «гладь», «хрестик», «штапівка», по краю подолу, у якого розташована бахрома

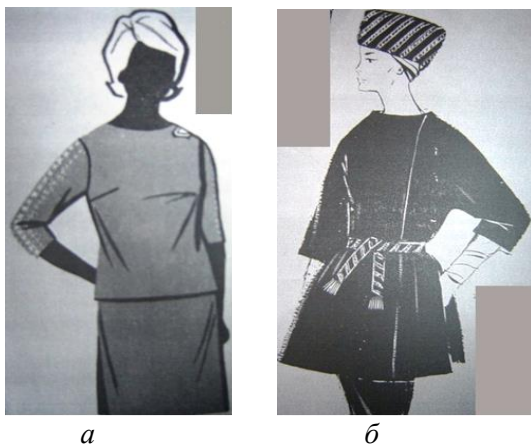


Рис. 1 (а, б). Костюмні комплекси 60-х рр. XX ст.

1993, 2000, 2008, 2009 роки та інші). Вишивку в усіх різновидах, як поширений вид народної творчості аналізувала Р. Захарчук-Чугай (1988, 2007 роки). Особливості орнаментики в українському вишиванні досліджував М. Селівачов (2005 рік), символіку – Є. Причепій (2009 рік). Українське народне вишивання розглядали як навчальну



в



г

Рис. 1 (в, г). Костюмні комплекси 60-х рр. XX ст.



Рис. 2, а. Демісезонний одяг 60-х рр. XX ст.

Оригінальний костюм розробила О. Ірискіна: спідниця та блуза, на якій вздовж рукава використано малюнок традиційної української вишиванки технікою «хрестик» (рис. 1, а). Вишивку, канти, мереживо застосовували стримано. Жіночі напівпальта Г. Мепена із запахом на лівий бік зроблені з потайною застібкою, суцільнокроєним рукавом $\frac{3}{4}$, а декоративними доповненнями були розшитий пасок з китицями в стилі західноукраїнського орнаменту та головний убір, який виконаний технікою «низь» (рис. 1, б).

Тематика традиційного мистецтва характерна і для спортивного одягу. Наприклад: спортивний комплект художника-модельєра Н. Гасанової: брюки та куртка з капюшоном, оздоблена широкою, тканною орнаментальною полоскою вздовж застібки та вузькими орнаментальними полосами на проймі рукавів, візерунок традиційного українського орнаменту в стилі західних регіонів України (рис. 1, в). Інший зразок – спортивний одяг Ф. Алексеєнко, який складався з жилетки, пошитої за кроєм кептаря, в якому вздовж краю, у місці застібки була



Рис. 2, б. Демісезонний одяг 60-х рр. XX ст.

застосована широка, яскрава, різнокольорова вишивка, виконана в техніці «гладь» (рис. 4). М. Кулішовою було запропонована дитячі сарафани із квадратною горловиною, затягнуті в поясі на резинку, попереду на спідниці – кишеня, на якій розташована вишивка з «півниками», зроблена рушниковими швами (рис. 1, г) [3. 20]. Авторами моделей дитячих пальт із застосуванням оздоблювальних швів та орнаментів української вишивки були Н. Жук, М. Вайсберг, Т. Дероган (рис. 2, а).

Цікавими видаються сукні без рукавів художниці Т. Забанової. Був застосований напівприлеглий силует: перед рукавів, оздоблений вздовж рельєфів смугою вишивки у техніці «хрестик». Поверх такої сукні накидалася хустка, китиці якої мали однаковий з вишивкою колір (рис. 2, б). У той же період модельєром В. Григор'євою була розроблена сукня на основі української народної сорочки, яке носили з напуском у комплекті з



а



б

Рис. 3 (а, б). Костюмний комплекс.
Автор В. Григор'єва



Рис. 4. Спортивний костюм.
Автор Ф. Алексєєнко

«горбаткою», із вишивкою з орнаментом елементів килимів Західної України (техніка «низь»), що пролягала попереду спідниці вздовж відділюваного шва (рис. 3) [3, 25].

Одяг 60-х років в Україні вирізнявся живописністю. Яскраві та насичені кольори в цей час були актуальні. Рішення всього ансамблю бувало тональним (наприклад, в золотисто-коричневій гаммі), а також контрастним [4, 10]. На осінній Лейпцигській ярмарці 1964 року, де була представлена мода Радянського Союзу, саме різноманітні яскраві мотиви української вишивки та використання оригінальних прикрас у національному стилі надавали колекції продуманого досконалого ефективного довершення.

Зміни у моді окресленого періоду відбувались повільно. У середині 60-х років, як і раніше, одяг був, за формою, не надто складним: вільним від будь-яких каркасних форм, нижніх спідниць, жорстких прокладок, суконь-сорочок, які не підкреслювали талію. Довжина виробів залишалася колишньою: для жіночого одягу нормою вважалася довжина 5-7 см. нижче колін. Дівчата, молоді жінки носили плаття коротші, старші – довші [2, 75].

«Краса та раціональність» – такий девіз тогочасних художників, які створювали одяг. Можливо, тому у масовому виробництві одягу були наявні різновиди силуетів та форм, які призначені задовольняти потреби людей різної статури, у той же час дозволяли притримуватись певного стандарту [2, 75].

Модні пальта того часу – прямі, розширені донизу і напівприталені, «розкльошені» та трохи вищі колін (за рахунок клинів або складок). У костюмах жакети

носили напівприталені, однобортні, різної довжини, від коротких – трохи нижче талії, до довгих – 3/4. Модні жакети прямого крою рекомендувалися жінкам, схильним до повноти. Поділ пальто і спідниці в сукнях було прийнято робити трохи розширеними – з односторонніми бантовими або зустрічними складками на рівні 15–17 см від підшивки. Для жіночих моделей пропонувалися такі основні форми: сукні з вузькою прямою спідницею, суцільнокроєні або відрізані в талії, сукні з поясом на талії і спідницею, чотири шовні або шести шовні, розширені нижче талії, сукні з напівприталеним ліфом та спідницею, пришитою на різному рівні – трохи нижче талії або дещо вище колін.



Рис. 5. Авторка моделі В. Григор'єва

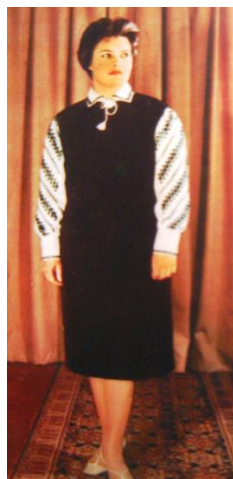


Рис. 6

Рис. 7

Рис. 6. Сукні авторів І. Цвиль Ф. Алексєєнко

Рис. 7. Авторка моделей Д. Орлова



а



б

Рис. 8. Авторка моделей В. Григор'єва



в

Рис. 8. Авторка моделі В. Григор'єва

Модельєр В. Григор'єва та майстер вишивки О. Ірскіна запропонували виготовлення жіночих суконь червоного кольору, прямого силуету з коротким рукавом «реглан». Горловина переду, з традиційною українською вишивкою, характерною для вставок рукавів жіночих блуз; шов – «пухлики» та «хрестик», сукні підв'язані шнурком-крученкою на талії (рис. 5). Моделями авторів І. Цвиль, Ф. Алексеєнко також є сукні: прямі за силуетом, з довгим рукавом «реглан» у національному стилі, з застілками уздовж виробу, які підкреслені вишивкою «гладь» на відділочних стрічках та прямі з застіркою на ший ззаду, з довгим рукавом, комір-шаль з оформленням вишивкою «гладь» та паском крученкою (рис. 6) Прилягаючий силует мають і моделі суконь Д. Орлової та О. Ірскіної: з довгим рукавом, вишивкою у техніці «гладь» з лівої сторони під виточкою, розрізом донизу, що наприкінці має узор геометричного

орнаменту. Наступна їхня модель – також сукня прямого силуету з паском, який зав'язується позаду; виточки, короткий рукав, з лівої сторони полочка до талії, малюнок виконано «хрестиком» (рис. 7) [4, 15].

Модельєр В. Григор'єва та автор вишивки: О. Нефьодова запропонували комплект: з сарафана та шовкової блузи із відкидним коміром і рукавами, оздобленими ручною вишивкою за мотивами народної сорочки Західного Поділля та Буковини (рис. 8,а). Художник Ф. Алексеєнко проектував одяг для молоді: спідниці та сукні з вишивками на подолі та прямі кофти з коротким рукавом, які тримаються на одному ґудзику й орнаментовані вишивками «хрестиком» (рис. 9) [4, 18].

У 1968 році автором В. Григор'євою були представлені моделі жіночих ансамблів «Коломийки» з використанням народних мотивів вишивки і різьби по дереву, характерних для Західних областей України. Вишивка в них виконана по косій прямого крою плаття. Саме таким узором з густо зашланим візерунком «низь», який розташовуються на погрудді і на спинці, вишиваються рукави сорочок на Західній Україні. Ансамблі склалися з головних уборів у вигляді хусток з декоративним оформленням тією ж технікою (рис. 8, б, в) [5, 23].

Моделі, розроблені на основі народного одягу Центрального, Північного та Західноукраїнського регіонів, авторами В. Григор'євою, О. Ірскіною, Г. Шкарубіло, О. Цибенко та іншим художниками наочно доводять, що вишивці, у моделюванні жіночого одягу 60-х р. XX ст., надавали великого значення. Плаття і блузи виконувались за



Рис. 9. Авторка Ф. Алексеєнко



Рис. 10. Авторки моделей
В. Григор'єва та Г. Шкарубіло

народним кроєм із застосуванням мережок високого рівня, які називались «мережка з настилом», «мережка-ляхівка», «шабак» та технік вишивання, які не мають прозорості: «хрестик», «гладь», «штапівка» та інші. Також оздоблювались вишивками сарафани і спідниці (рис. 10) [5, 25].

Заслужують окремої уваги започатковані у той період спроби застосування української орнаментики у виробках з трикотажу. Оскільки трикотажне полотно за своєю фактурою несумісне з жодною з традиційних технік вишивання, художники вдавались до імітації орнаменту у вигляді ромбів і квадратів, застосовуючи мереживні технології та плетіння. Важливого значення у цьому типі виробів надавали співзвучності контрастних кольорів. Актуальною була сукня-костюм червоного кольору з прямою спідницею, в'язкою за мотивами українського народного одягу.

У чоловічому одязі означеної доби особливих змін не відбувалося. Злегка розширена лінія плеча, невеликі коміри, вузькі лацкани, високо розташована застібка, вузькі по всій довжині брюки, іноді без манжета. Пальто носили частіше однобортні, недовгі, молодіжні – на кокетці з рукавами вточними, іноді – реглан або суцільнокроєні. Як завжди, важлива роль належала доповненням вишивкою, аплікаціями. Пальтові вироби розшивались шнуром [5, 30].

У той період залишався у моді невеликий об'єм одягу з рисами спортивності, а в нарядних вбраннях яскравіше домінували жіночні акценти. Як і раніше, модними були

ансамблі. Зокрема пальто в комплекті з костюмом, сукня і жакет з тієї ж тканини, пальто та сарафан, плаття й півпальто. З іншого оздоблення одягу, залишалися в моді пелерини, жабо з мережив, волани, оздоблення бахромою, металеві гудзики, шкіра та вишивка шнуром.

Мода кінця 60-х років сьогодні видається надзвичайно простою і лаконічною. Дедалі певніше входили у вжиток моделі з використанням національних мотивів, зокрема традиційної вишивки молодіжного характеру. Виготовляються також з використанням національного орнаменту трикотажні спортивні костюми як для молоді, так і для дітей.

Провідна тенденція в жіночому одязі – сукні, костюми і пальто – закриті коліна, талія – на звичайному місті, проте, особливо не акцентовані. Центр композиції – у верхній частині ліфа. Особлива увага надавалася контурам плеча і рукава. Лінія плеча за рахунок зміни крою, незначно перевищена. Основні силуети в жіночому пальто – прямий, розширений до низу, напівприталений спереду з вільною спинкою та напівприталений з прямою спинкою. В групі легкої сукні – силует прямого покрою (форма «сорочка»), напівприталена, невідрізна сукня з м'яким ліфом та вузькою спідницею (з паском), сукня з м'яким ліфом і широкою спідницею, сукня з 2-х частин з жакетом до стегна. У той час колорит лишався насиченим, яскравим, живописним, з перевагою рожево-жовтих, золотисто-коричневих та оранжевих тонів, а також усіх сірих відтінків, чорного та білого кольорів. У чоловічих костюмах середини ХХ ст. були модними два силуети – прямої форми та напівприталений подовжений. Пальта взагалі прямі однобортні, із високою застібкою. Для молоді в цей час пропонувалися модні пальта вкорочені (8–10 см вище коліна). Кольорова гама стала більш живописна, вводилися нові тони, зокрема золотисто-помаранчевий у різноманітних відтінках [2, 75].

Висновки. Узагальнюючи враження від української моди 60-х років, можемо констатувати, що створення цілісних, композиційно завершених колекцій тогочасного одягу, в тому числі, розроблених на самобутній національній основі, стало можливим завдяки об'єднанню творчих зусиль різних галузей легкої промисловості.

Виконання тематичних і композиційно довершених творчих проєктів спрямовувало і узгоджувало діяльність швейної, текстильної, трикотажної промисловості. Особливу увагу в «моді сучасного напрямку» привертає увагу помітне поширення застосування мотивів традиційної української вишивки.

Література

1. Варивончик А. В. Художні промисли України: генеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції. Дис. на здоб. наук. ступ. док. мист. за спец. 26.00.01 (теорія та історія культури). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2020. 614 с.
2. Горина Г. С. Народные традиции моделирования одежды / Легкая индустрия. Москва, 1974. 184 с.
3. Модели одежды : альбом. Киевское производственное объединение швейной промышленности Украины. Дом моделей. Київ, 1960. 28 с.
4. Модели одежды : альбом. Киевское производственное объединение швейной промышленности Украины. Дом моделей. Київ, 1965. 26 с.
5. Модели одежды : альбом. Киевское производственное объединение швейной промышленности Украины. Дом моделей. Київ, 1969. 30 с.

6. Ніколаєва Т. А. Історія Українського костюму. Київ: Либідь, 1996. 176 с.
7. Стамеров К. К. Нариси з історії костюму. Київ: Мистецтво, 1978. 240 с.

References

1. Vary`vonchy`k, A. (2020). Artistic promises of Ukraine: genesis, historical evolution, current country, and tendencies. (Thesis of the Doctor of the Master of Arts) Kyiv National University of Culture and Art. [in Ukrainian].
2. Gory`na, G. (1974). Folk traditions of clothing modeling. Light industry. [in Russian].
3. Models of clothes. [album] (1960). Kyiv production association of the garment industry of Ukraine. House of Models. Kyiv [in Russian].
4. Models of clothes. [album] (1965). Kyiv production association of the garment industry of Ukraine. House of Models. Kyiv [in Russian].
5. Models of clothes. [album] (1969). Kyiv production association of the garment industry of Ukraine. House of Models. Kyiv [in Russian].
6. Nikolayeva, T. (1996). History of the Ukrainian costume. Kyiv: Libid. [in Ukrainian].
7. Stamerov, K. (1978). Narisi from the history of the costume. Kyiv: Mystery. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 21.09.2021
Отримано після доопрацювання 20.10.2021
Прийнято до друку 26.10.2021*

УДК 7.05 : 659.154

Цитування:

Храмова-Баранова О. Л., Яковець І. О. Розвиток товарного знаку: від клейма, знаку, упаковки до сертифікації. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 111–116.

Khramova-Baranova O., Yakovets I. (2021). Artistic and compositional features of G. Narbut's book graphics and possibilities of their interpretation in modern graphic design. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 111–116 [in Ukrainian].

Храмова-Баранова Олена Леонідівна,

доктор історичних наук, професор
професор кафедри дизайну
Черкаського державного
технологічного університету

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3811-7701>
khramova74@ukr.net

Яковець Інна Олександрівна,

доктор мистецтвознавства, доцент
професор кафедри дизайну
Черкаського державного
технологічного університету

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5069-5857>
innayakovets@ukr.net

РОЗВИТОК ТОВАРНОГО ЗНАКУ: ВІД КЛЕЙМА, ЗНАКУ, УПАКОВКИ – ДО СЕРТИФІКАЦІЇ

Мета роботи. Виконати мистецтвознавчий аналіз, щоб показати вплив розвитку клейм, товарного знаку, упаковки і контролю якості продукції на становлення сертифікації. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні конкретно-історичного методу для аналізу впливу розвитку дизайну товарного знаку в популяризації сертифікаційних уявлень, а також використанні методу порівняльного аналізу та історико-культурного підходу, що сприятиме виявленню основних тенденцій розвитку товарного знаку, упаковки в становленні сертифікації у світовому контексті. **Наукова новизна** полягає у спробі осмислення і виявлення основних тенденцій розвитку товарного знаку і упаковки, їхній вплив на контроль якості продукції та становлення сертифікації, що зумовлено історичними, соціальними, культурними процесами. **Висновки.** В статті показано ідею сертифікації та загальне її значення з давніх часів. Здійснено аналіз літературних джерел, в яких підтверджується необхідність клеймування продукції виробником для підтвердження її високої якості, розробка дизайну естетичного і функціонального знаку, упаковки та формування законодавчої бази сертифікації. Аналіз сутності клейм, товарних знаків, упаковки вказує на взаємозалежність давньої культурної спадщини і досягнень початку ХХ століття, що уможливило вдосконалення сертифікації і має впливати на якість продукції та дизайну в Україні.

Ключові слова: клеймо, товарний знак, упаковка, сертифікація, дизайн.

Khramova-Baranova Olena, doctor of sciences, professor, Professor of the Department of Design, Cherkasy State Technological University; Yakovets Inna, doctor of sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Design, Cherkasy State Technological University

Trademark development: from stamp, mark, packaging – to certification

The purpose of the article is to perform an art history analysis to show the impact of the development of brands, trademarks, packaging, and product quality control on certification development. **The research methodology** consists of the application of a specific historical method to analyze the impact of the development of trademark design and the popularization of certification actions, as well as the use of a comparative analysis method and a historical and cultural approach. This will help to identify the main trends in the development of a trademark, packaging for the establishment of certification in a global context. **The scientific novelty** lies in an attempt to comprehend and identify the main trends in the development of a trademark and packaging, which influenced the control of product quality and the establishment of certification, which is due to historical, social, cultural processes. **Conclusions.** The article shows the idea of certification and its general meaning since ancient times. The analysis of literary sources is carried out, which confirms the need for branding of products by the manufacturer to obtain high quality, the development of the design of an aesthetic and functional sign, packaging, and the formation of a legislative basis for certification. Analysis of brands, trademarks, the packaging indicates the interdependence of the ancient cultural heritage and the development of these areas since the twentieth century, which influenced the improvement of certification and should affect the quality of products and design in Ukraine.

Key words: brand, trademark, packaging, certification, design.

Актуальність теми дослідження. В статті, на основі аналізу документальних матеріалів, їх узагальнення висвітлюється становлення сертифікації від клейма, товарного знаку і упаковки. Здійснено аналіз літературних джерел, де підтверджується необхідність клеймування продукції виробником для гарантії дотримання високої її якості, а також формування законодавчої бази сертифікації. Висвітлено період становлення товарного знаку, упаковки і відповідно найпростішої форми сертифікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Перші дослідники, які аналізували процес створення товарного знаку були К. Веркман, А. Шестиміров, А. Павлінська, Ю. Сокольнікова та ін. Вважається, що саме Франція, США, Великобританія, Німеччина стали фундаторами формування і становлення товарного знаку. Це питання широко досліджував К. Веркман, який дійшов висновку, що найбільш поширеними елементами товарних знаків є зірки, геометричні фігури тощо, які занурюють нас в філософсько-естетичні аспекти становлення тієї чи іншої культури [2]. Серед українських дослідників варто зазначити праці О. Черневич, В. Победіна, А. Павлінської і В. Косіва. Наразі в Україні мало досліджень українського товарного знаку, які б дали повний філософсько-естетичний аналіз його розвитку. Одним з найбільш ґрунтовних досліджень становлення стандартів і сертифікації стала праця М. Беляєва. У своїй концепції він виходив з того впливу, який зробив Давній Схід на технічну культуру країн з давнини до сьогодення. Вагомий внесок у становлення сертифікації зробили: Г. Паукер, А. Купфер, І. Лаппо, І. Ліфіц, Д. Менделєєв, Г. Саранча та ін. [7; 8]. В їх ґрунтовних працях можна знайти відомості від виникнення мір, норм і контролю до використання результатів цих досліджень на практиці.

Мета дослідження полягає в тому, щоб показати необхідність аналізу впливу дизайну клейм, товарного знаку, упаковки та контролю якості продукції на становлення основ сертифікації.

Виклад основного матеріалу. Товарний знак – це важливий ідентифікаційний компонент проєктного середовища, який у сучасних умовах набуває нових рис. Товарний знак є віддзеркаленням зміни тенденцій у дизайні, відбиттям естетичних уявлень [9]. У ХХ ст. у зв'язку з розвитком промисловості виникає дослідницький інтерес до становлення

і перспектив розвитку товарного знаку.

Історія становлення та розвитку товарного знаку починається з часів Ассирії, коли знаки вирізали на камінні своїх будинків. Ці знаки, виявлені археологами в ХХ ст., стали прообразом сучасних товарних знаків. У Давньому Єгипті, Греції, Римі користувалися знаками ремісників, що вказували на походження виробу. З IV ст. до н.е. в Херсонесі діяв інститут астиномів, які таврували тару, посуд тощо. На клеймах астиномів було написано саме слово «астином», ім'я, монограма. Наприклад, у фондах Херсонеського музею зберігається більше двох тисяч амфорних ручок з клеймами місцевих астиномів [11]. Одним з перших прообразів товарного знаку був особливий знак, який отримав назву – тамга. Цей знак видавлювали на посуді з сирого (пізніше – з обпаленої) глини, на шкірі худоби тощо. Тамги були індивідуальними і колективними, тобто належали всьому роду і являли собою взірць образотворчого мистецтва з відповідним словесним позначенням [2]. З розвитком товарно-грошових відносин з'являється необхідність виділити схожі товари різних виробників. Майстри починають застосовувати особливі клейма, що нагадують тамги. Коли з розвитком ринкових відносин між виробником і споживачем з'явився посередник – купець, клеймо стало служити гарантією якості.

Розглянуті дослідження, де науковці визначали призначення клейм. Наприклад, Б. Рибаків вважав їх знаками гончарів, П. Толочко – магічними символами-оберегами, що мали захищати продукцію гончаря. Клейма у вигляді тризубів пов'язували з родинним ремеслом і Р. Орлов вважав, що вони були засобом кількісної оцінки об'єму горщика, який виступав своєрідною мірою для збору продуктової ренти [10]. Останнім часом з'явилося нове тлумачення змісту клейм, яке пов'язується з релігійним світосприйняттям давньоруського населення. Посуд з клеймами використовували в релігійні свята і при здійсненні певних ритуалів. За підрахунками археологів, на розкопаних поселеннях, посуд з клеймами становив 3–8 % від загальної кількості, що видається замалим для населення, яке виконувало всілякі священні обряди. Подальші дослідження, можливо, дадуть відповіді на це. Ще одним прообразом товарного знаку були торгові вивіски, що вказували про надання платних послуг, наприклад ночівлі та їжі. У руїнах давньоримського міста Помпеї був виявлений

особливий знак з зображенням п'яти свинячих окостів, який був вивіскою м'ясної лавки. Ковалі ставили біля своєї кузні жердину з колесом нагорі. Міські кравці, перукарі ставили атрибути свого ремесла, а над входними дверима розміщували бутафорські зображення чобіт, ножиць тощо [2]. З поширенням виробництва паперу постала необхідність позначати сам папір того чи іншого виробника і в XIII ст. такі позначення вже з'явилися.

Наступним етапом у розвитку позначень товарів стали знаки гільдій ремісників. Ці знаки характеризували походження товару, що було закріплено у правових нормах того часу. Статуті містили приписи, за якими золотих і олов'яних справ майстри повинні були застосовувати особисті клейма, які вносилися до реєстрів, а їх підrobка каралася. Історія товарного знаку дозволяє зробити висновок про те, що природа, масштаб та загальна філософія торгових знаків еволюціонували. Цей процес можна поділити на три етапи: доіндустріальний, індустріальний та інформаційний.

Протягом доіндустріального етапу на ринку споживачам пропонувались звичайні товари – сіль, пшениця, мило тощо, які розхвалювались продавцями. Наприкінці доіндустріального етапу почали формуватися маркетингові комунікації, які формувались фірмами, що торгували за каталогами. Індустріальний етап характеризується тим, що поступово, під ідеями, які поширювались через товарні знаки, формуються нові уявлення про багатство, розвиток, і про саме життя. На індустріальному етапі товарні знаки пропонують споживачу, окрім функцій товару, соціальну вигоду як приналежність до якої-небудь групи людей тощо. Наприклад, С. Серов зазначав в своїх працях, що формування і розвиток знаку за сучасними естетичними уявленнями відбулося в 1960–1970-х роках, коли створювались класичні варіанти знаків [13]. У працях В. Победіна, О. Черневич аналізуються шрифтові знаки, особливості використання в них різних гарнітур, культурологічний та естетичний аспекти цього питання [9]. Дослідження національної моделі товарного знаку в графічному дизайні в Україні висвітлює у своїй праці В. Косів [6]. Особливу увагу, в контексті обраного питання, привертає каталог «Золоті торгові марки України», який публікується з 2001 р. за результатами Всеукраїнського конкурсу, основна мета якого – сприяння зміцненню позицій вітчизняних товарних знаків. В 2002 р. вийшла стаття О. Гладун «Формування національної

моделі товарного знаку», в якій проводиться аналіз основних тенденцій графічного виконання товарних знаків [3]. В магістерській роботі В. Піднебесної виконується спроба дослідити принципи формоутворення сучасного товарного знаку в Україні і перспективи даного напрямку з урахуванням філософсько-етичних аспектів національних традицій.

Саме упаковка як прообраз товарного знаку відіграє величезну роль у продажу товару, адже покупець віддає перевагу яскравій упаковці з індивідуальним оформленням. Естетична і якісна упаковка в подальшому може багатофункціональною і виконувати ті чи інші функції. Перші види упаковки виготовлялися з очерету, глини тощо. В III тис. до н.е. в Єгипті було налагоджено виробництво глиняних горщиків, а перші дерев'яні бочки (500 р. до н.е.) були знайдені на території Північної Італії і Франції. В період Середньовіччя в Європі розвинулося ремесло бондаря, для зберігання вологих продуктів використовували дуб, а для сухих – сосну. У 1856 р. у Великобританії було запатентовано гофрований папір. На початку XX ст. Міхаель Оуенс запатентував верстат для видування скляних пляшок, а німецький вчений Фредерік Кіппінг винайшов силікон, що сприяло розвитку пакувальної індустрії [15]. В середині XX ст. відбувається революція в автоматизації виробництва упаковки, а саме: у 1950-х рр. в США винайдено верстат для виготовлення паперових пакетів. Наприклад, 1952 р. став переламним в галузі упаковки молочних продуктів, оскільки з'явилася упаковка «Tetra Pak» – «трикутні» пакети з ламінованого паперу. 1958 р. ознаменувався появою алюмінієвої пивної банки, виготовленої без швів на дні і стінках, а у 1963 р. її кришка вже забезпечувалася алюмінієвим кільцем.

Головні риси успішної упаковки – простота і якість. У сучасному світі у покупця немає часу вивчати упаковку, тому вся важлива інформація повинна усвідомлюватися миттєво. Але можливо використовувати незвичайні шрифти, що не уповільнюють при цьому читання. Особливою популярністю сьогодні користуються шрифти ручної роботи. Отже, щоб дизайн етикетки і упаковки вийшов ефективним, необхідно зробити його максимально пізнаваним, помітним, а також функціональним, щоб він викликав тільки позитивні емоції.

Дослідницький інтерес до товарного знаку визначився з XIX ст. і був пов'язаний з розвитком промисловості. Промислова

(індустріальна) революція – перехід від ручного до великого машинного фабрично-заводського виробництва, який розпочався в Англії у другій половині XVIII ст. і впродовж XIX ст. поширився на країни Європи, США та Японію [12]. Саме на покращення вигляду промислових виробів і був спрямований індустріальний дизайн. Активізації розвитку дизайну в британській культурі сприяло тяжіння до комфорту.

Характерною ознакою мистецтва 1950-х рр. був рукописний шрифт, котрий використовувався у рекламі «Д.Ейч.Еванс» і у розробці «Макфішері» – фірмового стилю мережі риботорговців. Цей товарний знак поєднував ілюстрацію чотирьох риб з шотландським хрестом Святого Ендрю, спроєктованим Гансом Шлегером. У цьому знаку Шлегер використав шрифт, який імітував запис торговця рибою у щоденних повідомленнях про продаж риби. Відображенням стилю 1980-х рр. став британський журнал «Фейс», присвячений культурі, у створенні якого використовувалась набірна функція комп'ютера, яка дозволяла розширювати та стискати літери. Невілл Броуді, арт-директор «Фейс», використовував стиль «панк» у графічних варіантах 1980-х рр. [13].

Першим найбільш значущим дослідженням можна вважати книгу К.Веркман «Товарні знаки: створення, психологія, сприйняття», видану в 1974 р. в Амстердамі. У ній розглядаються інформаційні властивості товарного знаку (словесного, образотворчого, комбінованого), який повинен створюватися з урахуванням психології сприйняття. Веркман розглядає різновиди символів в залежності від національних традицій країни, де сформовано зображення товарного знаку, і групи товарів, які він відображає. Окрему увагу Веркман приділяє дослідженню символів з давніх культурних традицій [2].

Серед розробок в напрямку графічного зображення товарного знаку можна зазначити навчальний посібник В. Волошко «Принципи рішень знакових зображень» (1987 р.), в якому даються загальні відомості про знак, досліджується співвідношення його умовності та ілюстративний матеріал розкриває методику вправ теми «Знакові зображення». Зазначена методика широко застосовується в проєктуванні товарних знаків. В роботі А. Шестімірова «Товарні знаки» (1995 р.) першочергова увага звертається на патентно-правові, рекламно-психологічні та конструктивно-технологічні аспекти створення

товарного знаку. Незважаючи на те, що А. Шестіміров застосував дослідження К.Веркман до умов розвинення ринку в конкретній державі, все ж класифікацію символів він розглянув на багатьох зарубіжних прикладах. Це зумовило необхідність дослідження символіки і стилістики вітчизняних товарних знаків. Пряме застосування зарубіжних теоретичних і методологічних положень у вітчизняній теорії та практиці графічного дизайну пов'язане з труднощами, зумовленими специфікою соціокультурної ситуації і проєктної діяльності. У навчальному посібнику В. Єрошкіна «Промислова графіка» (1998 р.) проведений аналіз історії знакової символіки товарних знаків, поетапно розглядається процес створення товарного знаку від передпроектних досліджень до перевірки на патентну чистоту. Зазначена праця знайшла широке застосування в сучасній педагогічній практиці. Робота Ю. Сокольнікова «Товарні знаки. Історіографія. Побудова. Використання. Реєстрація» (2003 р.) містить оціночні критерії, рекомендовані для вибору кращих варіантів товарних знаків. Їх зображення поділяється на реальні і абстрактні, відповідно до чого розглядаються елементи їх графічної форми [13].

Зародження законодавства сертифікації, промислового товарного знаку в Україні починається з XVII ст., коли в Росії у 1667 р. вийшов законодавчий документ «Новоторговий Устав», дія якого розповсюджувалась і в Україні. У Статуті вперше згадується клеймо як митний знак для розрізнення товарів і для підтвердження оплати митного збору. У 1774 р., за пропозицією мануфактур, було видано перший Наказ про обов'язкове клеймування всіх товарів фабричними або заводськими знаками, щоб можна було їх відрізнити. В 1830 р. прийнято закон про правила і способи клеймування, про відповідальність за підробку товару або клейма, а закон про охорону товарних знаків було прийнято у 1896 р. У 1918 р. питання товарних знаків відобразилося у Декреті Ради народних комісарів «О пошлине на товарные знаки», де вказувалось про необхідність реєстрації товарних знаків, які отримали правову охорону [1; 5].

У 1930-х рр. в СРСР проводилася робота зі стандартизації, публікації показували реальну користь стандартів. Та тільки в 1965 р. в СРСР був заснований Всеросійський науково-дослідний інститут сертифікації (ВНДІС), який займався питаннями сертифікації,

стандартизації і метрології. В 1984 р. Урядом СРСР була прийнята Постанова «Про сертифікацію експортованої продукції», а в 1986 р. було прийнято «Тимчасове положення про сертифікацію продукції машинобудування в СРСР», що стало організаційним документом, який встановлював основні правила робіт із сертифікації продукції [4; 14]. Контроль якості продукції здійснювався відповідно до ДЕРЖСТАНДАРТУ 16504-81. На заводах були відділи технічного контролю (ВТК). Якість продукції підтверджувалася клеймом ВТК заводів, клеймом військового приймання. У цей період на товарах високої якості ставився знак якості – п'ятикутник [7]. Сучасну форму та зміст товарні знаки придбали на етапі розвитку масового споживання. З цього часу весь асортимент товарів надходив на ринок споживання з товарним знаком, який виконував головні функції, а саме: вирізняв товар з аналогічних, асоціювався в свідомості споживача з якістю товару та привертая увагу споживача до марки з найкращою якістю.

До 1991 р. у СРСР функціонувало 14 дослідних центрів [8]. В Україні, після ліквідації СРСР, атестація продукції за категоріями якості, державні дослідження та державний прийом продукції були офіційно ліквідовані. Сьогодні в Україні охорона прав на товарні знаки регламентується Законом України «Про охорону прав на знаки для товарів» від 15 грудня 1993 р., Паризькою конвенцією з охорони (чинна в Україні з 25 грудня 1991 р.), Угодою про міжнародну реєстрацію знаків (чинна в Україні з 25 грудня 1991 р.), Протоколом угоди про міжнародну реєстрацію знаків (чинний на території України з 29 грудня 2000 р.) [7]. В 1993 р. Україна стала членом ISO та ІЕС, що дало право разом з 90 іншими країнами брати участь у діяльності більш ніж 1000 міжнародних робочих технічних комітетів зі стандартизації і сертифікації та використовувати понад 12000 міжнародних стандартів.

Висновки і перспективи. Нині сертифікація стала одним з важливих механізмів управління якістю, який дає можливість об'єктивно оцінити продукцію, забезпечити контроль за відповідністю продукції вимогам екологічної чистоти, надати підтвердження її безпеки, а також підвищити її конкурентоспроможність.

Отже, в дослідженні показано значення аналізу філософсько-естетичних аспектів становлення та розвитку товарного знаку для формування основних принципів побудови знаку. З ХХ ст. з розвитком промисловості

практично весь асортимент товарів надходить на ринок споживання з товарними знаками, які відрізняють товар від багатьох аналогічних і поєднуються в свідомості споживача з якістю товару та залучають увагу споживача до знаку з вищою естетичною якістю. Як результат – товарний знак виконує свої функції і стає головним елементом культурних візуальних комунікацій сьогодні.

Література

1. Базилевич К. В. Таможенные книги как источник экономической истории СССР. *Проблемы источниковедения*. 1933. № 1. С. 5–12.
2. Веркман К. Д. Товарные знаки: создание, психология, восприятие. Москва : Прогрес, 1986. 568 с.
3. Гладун О. Д. Формування національної моделі товарного знаку. *Вісник ХДАДМ*. 2002. № 3. С. 308–310.
4. История метрологии, стандартизации, сертификации и управления качеством: учеб. пособ. / С. В. Мищенко и др. Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2004. 112 с.
5. Козлов Б. И. Метрологическая реформа в СССР (1917–1927). *Вопросы истории естествознания и техники*. 1981. № 1. С. 24–33.
6. Косів В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мист. : 17.00.06. Львів, 2003. 197 с.
7. Лаппо І. М., Масюк Л. М. Стандартизація, сертифікація, метрологія, акредитація, управління якістю : метод. вказівки. Донецьк : Донецький нац. техніч. університет, 2008. 80 с.
8. Лифиц И. М. Стандартизация, метрология и сертификация : учебник. 8-е изд., перераб. и доп. Москва : Юрайт-Издат, 2008. 412 с.
9. Победин В. А. Знаки в графическом дизайне. Харьков : Издательство «Ранок», 2001. 96 с.
10. Рыбаков Б. А. Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси X–XII вв. *Советская археология*. 1940. №6. С. 227–257.
11. Рыбаков Б. А. Торговля и торговые пути. *История культуры древней Руси*. 1948. № 1. С. 315–369.
12. Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна : учебное пособие. Москва : МЗ–Пресс, 2003. 252 с.
13. Серов С. И. Графика современного знака. Москва : Линия График, 2005. 408 с.
14. Філіпчук Г., Цициліано О. Історичні коріння стандартизації. *Стандартизація, сертифікація, якість*. 2006. № 2. С. 29–32.
15. Хайн Т. Все об упаковке. Москва : Арт-Родник, 1997. 384 с.

References

1. Bazilevich, K. V. (1933). Customs books as a source of economic history of the USSR. *Problemy istochnikovedeniya – Problems of source studies*, 1, 5–12 [in Russian].
2. Verkman, K. D. (1986). *Trademarks: creation, psychology, perception*. Moscow: Progres [in Russian].
3. Hladun, O. D. (2002). Formation of a national model of a trademark. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv - Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Art*, 2, 308–310. [in Ukrainian].
4. Mishchenko, S. V., & Ponomarev, S. V. (2004). *History of metrology, standardization, certification and quality management*. Tambov [in Russian].
5. Kozlov, B. I. (1981). Metrological reform in the USSR (1917–1927). *Voprosy istorii estestvoznaniya i tekhniki – Questions of the history of natural science and technology*, 1, 24–33. [in Russian].
6. Kosiv, V. M. (2003). National models and globalization of graphic design of the second half of the XX century. *Extended abstract of candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
7. Lappo, I. M. & Masiuk, L. M. (2008). *Standardization, certification, metrology, accreditation, quality management*. Donetsk: Donetskyi natsionalnyi tekhnichnyi universytet [in Ukrainian].
8. Lific, I. M. (2008). *Standardization, metrology and certification*. Moscow: YUrajt-Izdat [in Russian].
9. Pobedin, V. A. (2001). *Signs in graphic design*. Kharkov: Vesta: Izdatel'stvo «Ranok» [in Russian].
10. Rybakov, B. A. (1940). Property signs in the princely economy of Kievan Rus XX-XII centuries. *Sovetskaya arheologiya - Soviet archeology*, 6, 227–257. [in Russian].
11. Rybakov, B. A. (1948). Trade and trade routes. *Istoriya kul'tury drevnej Rusi - History of culture of ancient Russia*, 1, 315 – 369. [in Russian].
12. Runge, V. F. & Sen'kovskij V. V. (2003). *Fundamentals of theory and methodology of design*. Moscow: MZ – Press [in Russian].
13. Serov, S. I. (2005). *Graphics of a modern sign*. Moscow: Liniya Grafik [in Russian].
14. Filipchuk, H. (2006). Historical roots of standardization. *Standartyzatsiia, sertyfikatsiia, yakist - Standardization, certification, quality*, 2, 29–32. [in Ukrainian].
15. Hajn, T. (1997). *Everything about packaging*. Moscow: Art-Rodnik [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.08.2021
Отримано після доопрацювання 24.09.2021
Прийнято до друку 30.09.2021

УДК 766.05:659.125]:616.98-036.21

Цитування:

Дубрівна А. П., Сенчак Х. Б. Художньо-образні аспекти дизайну інформаційних повідомлень антиковідного спрямування. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 117–122.

Dubrivna A., Senchak Kh. (2021). Artistic aspects of the design of information messages against Covid-19. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 117–122 [in Ukrainian].

Дубрівна Антоніна Петрівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри рисунка та живопису
Київського національного університету
технологій та дизайну
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8012-6946>
antart@ukr.net

Сенчак Христина Богданівна,
магістрант кафедри рисунка та живопису
Київського національного університету
технологій та дизайну
khristina.gots@gmail.com

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ АСПЕКТИ ДИЗАЙНУ ІНФОРМАЦІЙНИХ ПОВІДОМЛЕНЬ АНТИКОВІДНОГО СПРЯМУВАННЯ

Мета роботи полягає у визначенні ефективних художньо-образних підходів в системі проектування інформаційних повідомлень, направлених на підвищення соціальної відповідальності населення на період епідеміологічної ситуації, пов'язаною з розповсюдженням інфекції Covid-19. **Методологія** дослідження ґрунтується на загальних принципах наукового пізнання, що відповідають мистецтвознавчому дискурсу: системно-аналітичному, компаративному і формальному методах, а також на художньо-композиційному аналізі, синтезі та узагальненні. **Наукова новизна.** Проведено комплексний аналіз інформаційних повідомлень антиковідної тематики. Виявлено формотворчі особливості та найбільш уживані візуальні образи, що сприяють формуванню адекватної поведінки, активізуючи увагу населення на убезпеченні від впливу коронавірусної загрози. **Висновки.** Визначено, що створені за допомогою візуальних метафор, асоціацій і співставлення інформаційні повідомлення антиковідного спрямування є найбільш виразними й ефективними в контексті впливу на цільову аудиторію.

Ключові слова: інформаційні повідомлення, графічний дизайн, візуальний образ, соціальна реклама, коронавірусна загроза.

Dubrivna Antonina, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor of the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technology and Design; Senchak Khrystyna, Master Candidate of the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technology and Design

Artistic aspects of the design of information messages against Covid-19

The purpose of the article is to identify effective artistic and figurative approaches in the system of designing information messages aimed at increasing the social responsibility of the population for the period of the epidemiological situation associated with the spread of Covid-19 infection. **The methodology** is based on the general principles of scientific knowledge that correspond to art discourse: system-analytical, comparative, and formal methods, as well as on artistic-compositional analysis, synthesis, and generalization. **Scientific novelty.** A comprehensive analysis of anti-antiquity information messages was conducted. Shaping features and the most commonly used visual images contribute to the formation of adequate behavior, activating the attention of the population to those protected from the effects of coronavirus threats. **Conclusions.** It is determined that the information messages of antiquity direction created by means of visual metaphors, associations, and comparisons are the most expressive and effective in the context of influence on the target audience.

Key words: information messages, graphic design, visual image, social advertising, coronavirus threat.

Актуальність теми дослідження. Ситуація останніх років, що викликана пандемією, спричиненою Covid-19, генерує новий погляд на соціальну взаємодію, будуючи

нові форми відносин у суспільстві. Назрілою є проблема формування адекватного погляду на впливи коронавірусної загрози. В такому контексті інформаційні тематичні

повідомлення соціальної реклами набувають високого рівня ефективності, що допомагають донести необхідні меседжі у виразних візуальних образах.

Соціальна реклама, активно інтегруючись у життя сучасного суспільства, з'являючись щодня на білбордах, телевізійних екранах, інтернет ресурсах та радіо, набуває суттєвого впливу на свідомість людей. Саме тому, графічне проектування художніх образів в інформаційних повідомленнях соціальної реклами, а особливо антиковідної тематики, покликане сформувати ефективну формотворчу систему для оптимізації сприймання важливого контенту, задля убезпечення населення від наслідків пандемії.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам дослідження підвищення ефективності впливу інформаційних повідомлень приділяли увагу Г. Горбенко [4], Ж. Дрю [5], О. Савельєва [6], Х. Кафтанджієв [7], підкреслюючи значення соціальної значущості та необхідності реклами. Приділяли увагу особливостям соціальної реклами в своїх працях В. Абизов і В. Грищенко [1], розглядаючи чинники розвитку соціального плакату. Аспекти формування художньо-образних засад в системі графічного проектування рекламних повідомлень і особливості психоемоційного впливу на глядача вивчали А. Овруцький [8], Д. Огільві [9], Л. Виготський [3]. Варто окремо виділити працю Д. Авраменка [2], який досліджував специфіку побудови образу зовнішньої реклами в контексті художнього образу як частини культури, акцентуючи увагу на естетичному впорядкуванні його елементів у відповідності до змісту рекламного повідомлення.

Мета статті полягає у визначенні ефективних художньо-образних підходів в системі проектування інформаційних повідомлень, направлених на підвищення соціальної відповідальності населення на період епідеміологічної ситуації, пов'язаною з розповсюдженням інфекції Covid-19.

Виклад основного матеріалу. Соціальна реклама – один із найпотужніших засобів впливу на громадськість. Частка соціальної реклами в Україні загалом становить лише 0,5%, що знижує ефективність її завдань, направлених на привернення уваги до актуальних гуманітарних проблем і моделювання етичних цінностей та світоглядних орієнтирів сучасного суспільства [11]. Як правило, зазначений вид реклами



а



б

Рис. 1 (а, б). Приклади антиковідної соціальної реклами:

а – антиковідна реклама із використанням трагічного емоційного напруження;

б – антиковідна реклама, що демонструє безвихідь.

розробляється зусиллями окремих працівників, які не можуть професійно сформулювати повідомлення, визначити точки комунікації, а також спроектувати дієву рекламну кампанію, спрямовану на вирішення соціальних потреб населення. Тому, варто активізувати залучення державних органів влади у процеси ефективної реалізації завдань соціальної реклами, особливо у період пандемії Covid-19. Низка вад у чинному українському законодавстві стримує розвиток і перешкоджає адекватній роботі її механізмів [10]. Це виявляється у недосконалому законодавчому регулюванні, відсутності державних фінансових фондів на створення соціальної реклами та квоти у ЗМІ. Підкреслимо, що соціальна реклама може суттєво вплинути на поліпшення здоров'я населення, підвищуючи рівень його обізнаності в контексті тієї або іншої загрози. Зазначимо, що зарубіжні соціально-політичні, освітні, медичні інституції дуже активно експлуатують можливості соціальної реклами для інформаційно-комунікативних задач. Однак, в Україні лише 7% телевізійної соціальної реклами припадає на охорону здоров'я, про що зазначалось Є. Роматом, головним редактором журналу «Маркетинг і реклама», на прес-конференції в УКРІНФОРМі [11].

Дійсно, нехтування можливостями соціальної реклами, особливо в контексті коронавірусної загрози, мінімізують ефективність заходів, що направлені на боротьбу з пандемією. Зрештою, адекватна соціальна реклама, правильно сформовані текстові повідомлення та візуальні образи – один із оптимальних інструментів та методів, що можливо застосувати для рішення задач інформаційної антиковідної боротьби. Варто наголосити, що ця реклама є ефективним

засобом впливу на еволюцію рівня свідомості і відповідальності в суспільстві, що демонструє світовий досвід, коли різні засоби масової інформації (періодичні і рекламні видання, плакати, телебачення, радіо) позитивно впливають на стиль соціальної поведінки.

Розуміючи високий рівень відповідальності, що пов'язаний із поширенням Covid-19 та нагальну необхідність в наданні адекватної інформації, що транслює соціальна реклама, Кабінет Міністрів України ініціював внесення змін до Закону України «Про рекламу» [10]. Законопроект передбачав тимчасове продовження ефірного часу та надання вільного рекламного простору для друку, що буде доступним для всіх розповсюджувачів реклами в ЗМІ. Це нововведення сприяє заходам щодо запобігання розповсюдження коронавірусної хвороби, підвищує обізнаність населення про стан епідеміологічної ситуації, спричиненої поширенням COVID-19 в Україні й світі, роз'яснює рівень небезпеки та направлене на досягнення головної мети – захистити життя і здоров'я громадян, мінімізувати негативні наслідки епідемії у всіх сферах українського суспільства.

Дійсно, наразі людство стикнулося з глобальною проблемою, однак воно втомилося від перманентного стресу і негативу. Відзначимо, що не завжди «емоційність» в інформаційних повідомленнях, що доволі часто використовує соціальна реклама викликає розуміння у цільової аудиторії. Тобто, практика апелювання до емоцій споживача, що демонструє високий рівень напруги погано сприймається переважною кількістю споживачів. Сумна інструментальна музика, тремтячим голосом прочитаний душевний текст, діти з великими сумними очима, драматичність колориту і композиції – все це дуже поширені форми і образи сучасної соціальної реклами.

Аналізуючи інформаційні повідомлення соціальної тематики, до якої відноситься і нагальна проблема коронавірусної загрози, варто підкреслити, що сьогодні не працюють такі прийоми, як трагізм, безвихідь та шокуючі образи, що раніше були трендовими (рис. 1, а, б). Більшою ефективністю, в контексті сприймання цільовою аудиторією, відрізняються обнадійливі та лаконічні меседжі, що транслюють, як результат, позитив.

Так, в контексті вище зазначеного, зображення жіночих образів, що використовують графічні дизайнери в інформаційних повідомленнях антиковідного

спрямування, транслюють відчуття щирості і турботу, асоціюються з позитивними перспективами на майбутнє і сімейним затишком. Це зумовлено особливою повагою до жінки-матері, жінки-Берегині, що існує здавна в українській художній культурі (рис. 2, а). Як результат, контент повідомлення сприймається на більш глибокому чуттєвому



Рис. 2. Приклади антиковідної соціальної реклами:

- а – застосування образу жінки-матері;
- б – застосування образу тварини,
- в – застосування образу дитини.

рівні. Разом з цим варто виділити, дитячі образи, що формують такі асоціації, як радість і надія, позитивно впливають на якість сприймання змісту, викликаючи у глядача спогади про дитинство, почуття чуйності і доброти (рис. 2, в). Особливою популярністю користуються образи кішок, рибок, собак і птахів. Так, дизайнер А. Сарвіра використала як головного героя сюжету плакату з антиковідною тематикою – kota, через образ якого транслюється головне повідомлення: «М'якими мають бути котики, а не правила під час карантину». Попри сувору настанову, форма інформаційного повідомлення м'яка та душевна, що викликає позитивний фідбек через іронічність художнього образу. Авторка використала нетиповий підхід у створенні образу для соціального плакату, що більш притаманна для художніх плакатів. Проте, такий спосіб робить його дотичним до дитячого малюнка, що є цікавою і привабливою формою для малечі, а також їх батьків (рис. 2, б).

Слід виділити соціальну рекламу



Рис. 3. Реклама ЮНІСЕФ
«Дякуємо. Підтримуємо. Допомогаємо».

ЮНІСЕФ, присвячену проблемі Covid-19. Рекламна компанія надала лаконічний і зрозумілий слоган «Дякуємо. Підтримуємо. Допомогаємо». Плакат відображає, як суспільство повинно реагувати на викликані проблеми в результаті пандемії, тим самим спонукаючи до солідарності. Виділимо прихований підтекст – «єднаємося у цей складний час», незважаючи на соціальне дистанціювання. Підкреслимо, що оригінальність меседжу полягає в позитивізмі, незважаючи на трагічність ситуації, пов'язаної з пандемією. Дійсно, сучасний споживач інформаційного контенту прагне натхнення і надії через героїчні світлі образи, його відштовхує надмірний трагізм та негативізм (рис. 3).

За підтримки посольства США в Україні створено творчий проект соціальної реклами під назвою «Чисто» (2020). У комунікаційній кампанії «Чисто: інформаційна протидія COVID-19», зробленою під патронатом Національного центру «Український дім» у співпраці з художниками, дизайнерами та ілюстраторами, мовою мистецтва розповідалось про необхідність щоденних гігієнічних ритуалів, що роблять життя безпечнішим. Це можна назвати новим етапом у розвитку соціального плакату в Україні. Адже, зазначений соціальний проект антиковідного тематичного спрямування виразно транслює гармонійний вияв індивідуальності через мистецтво. Митці ілюструють гостру соціальну проблематику через нестандартні образи та власні мистецькі техніки. Завдяки індивідуальній техніці та цікавим образам створюється соціальний плакат, що ілюструє соціальну проблематику без нав'язливого трагізму, чим привертає увагу до плакату як до твору мистецтва, а також як і до самої проблематики зображеної на ньому.

Так, графічна дизайнерка Д. Подольцева створила серію плакатів із закликом адекватно сприймати карантинні обмеження. В свої роботи авторка закладала важливе інформаційне повідомлення, що під час пандемії неможливо уникнути всіх ризиків, але варто не створювати додаткові загрози. Дійсно, немає трагізму у правилах триматися на відстані двох метрів, бо що може завадити справжній дружбі та щирому спілкуванню. Це не заважає проводити час разом, а дистанція – не трагедія, коли йдеться про захист свого здоров'я та безпеку близьких. Обраний мінімалізм композиційного підходу відносить до форми шкільного зошиту, що лаконічно і розкриває ідею твору (рис. 4, а). В плакаті «Бережіть особистий простір» Д. Подольцева використала «Вітрувіанську людину» Леонардо да Вінчі. Образ людини в

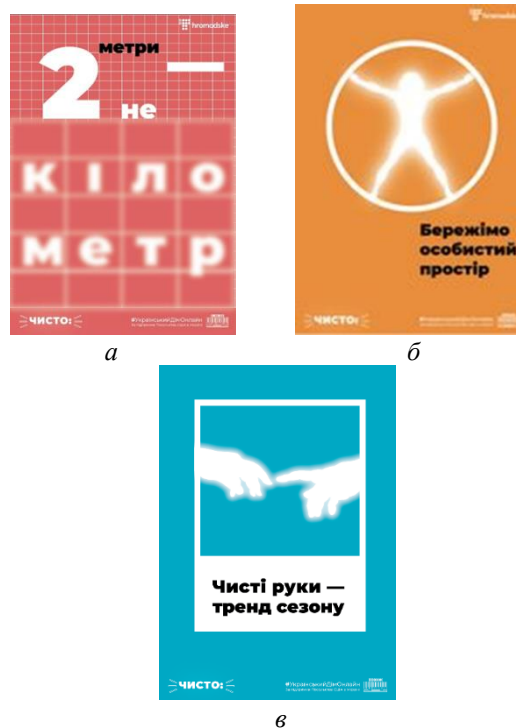


Рис. 4. Д. Подольцева:

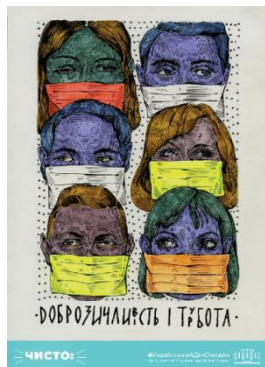
- а – «2 метри – не кілометр»;
- б – «Бережіть особистий простір»;
- в – «Чисті рук – тренд сезону»

колі втілює подвійний меседж, з одного боку, транслює повагу до особистого простору, важливої умови комфортного співіснування в цивілізованому суспільстві, а з другого, соціальної взаємодії під час коронавірусної загрози (рис. 4, б). Ще одна робота авторки «Чисті руки – тренд сезону» висвітлює тему особистої гігієни. Адже в зазначеному випадку гігієна є запорукою успіху та персональної актуальності. Для того щоб виразити необхідність повсякденної рутини, дизайнерка



а

б



в

Рис. 5. Постери Ave Libertatemave:
а – «Чистота і гігієна»;
б – «Поступовий вихід з карантину»;
в – «Доброчинність і турбота»

використала квадратну композицію, що нагадує форму постів у соціальних мережах. Авторка свідомо проводить таку паралель, бо користування соціальними мережами сьогодні у більшості людей стало повсякденною звичкою, так званим щоденним ритуалом. Таким витонченим способом вона нагадує про стару добру звичку миття рук (рис. 4, в).

«Розмежування глибоко особистого й соціального передусім важливе для збереження емоційного комфорту та зменшення площі вразливості», – наголосила художник-графік Ave Libertatemave. Авторка для створення сюжету своїх постерів розробила власну систему образів персонажів, які, попри антиковідні обмеження, весело проводять життя і, стикаючись з новими правилами, знаходять оригінальні рішення проблем, з ними пов'язаних. З тонким почуттям гумору, використовуючи алегорії, самобутні образотворчі підходи у роботі під назвою «Чистота і Гігієна» транслюється необхідність правила постійно мити руки, міняти маски через певні проміжки часу, користуватися рукавичками і антисептиком. У головного героя нові маски та антисептик, як зброї в кобурі, і він пробирається крізь зарості вірусу, хоробро відбиваючи атаку (рис. 5, а). У постері «Поступовий вихід з карантину» піднімається питання соціальної відповідальності, бо як би ми не хотіли повернутися до звичного ритму, зробити це

можна буде, тільки за умов дотримання правил адаптивного карантину (рис. 5, б). У наступні своїй роботі під назвою «Доброчинність і турбота» художниця звернулася до образів доброчинності і турботи в досить нестандартний спосіб. Спершу поглянувши на роботу, може виникнути питання: чому ж виявляється турбота? Адже зображенні люди не виконують жодної дії, а їхні погляди натякають на те, що вони є зовсім не знайомими. Проте судячи із соціальної проблеми, що виникла на фоні пандемії, зазначений плакат демонструє те, що для доброчинності та турботи не потрібно прикладати великих зусиль, для цього потрібно лише одягнути маску (рис. 5, в).

Створюючи систему художніх образів в плакатах антиковідного спрямування, І. Старанчук звертається до стилістичних прийомів узагальнення форми, яскравим кольорам, вкладає тонкий іронічний підтекст, що надає інформаційному повідомленню підвищеної ефективності. Так, в ілюстрації про медиків «Дякуємо нашим супергероям», ілюстраторка використала форму медичної маски у вигляді парашуту. Авторка провела метафору між цими об'єктами, підсиливши зміст, наголошуючи на тому, що головне – убезпечити лікарів, які тільки тоді зможуть надати кваліфіковану допомогу своїм пацієнтам (рис. 6, а). Дійсно, слідуючи простим



а

б



в

Рис. 6. І. Старанчук:
а – «Дякуємо нашим супер-героям»;
б – «Бережіть себе та близьких»;
в – «Фейки розлітаються як вірус»

правилам щодо носіння маски, дотримання дистанції та норм гігієни, можна запобігти поширенню захворювання. У плакаті під назвою «Бережіть себе та близьких» І. Старанчук використала алегорію у створенні головного графічного образу, підкреслюючи те, що тримати дистанцію потрібно навіть з близькими родичами та друзями, максимально обмежуючи контакти, щоб запобігти розповсюдженню хвороби (рис. 6, б). Для ефективного впливу на глядача авторка використовує максимально зрозумілі символи та образи. Актуальною проблемою, з якою стикнулось суспільство під час пандемії – це фейкові новини про Covid-19. Через власну необізнаність, та довіру до неправдивих ресурсів, люди наражають себе на небезпеку. Образ у плакаті максимально простий, безпосередньо використовується характерна будова форми коронавірусу. Таким чином, дизайнерка натякає, що розповсюдження вірусу та фейків дотичне, кожен несе свою загрозу і створює небезпеку (рис. 6, в).

Наукова новизна полягає у виявленні формотворчих особливостей у створенні візуальних образів в інформаційних повідомленнях, що сприяють формуванню адекватної поведінки, активізуючи увагу населення на убезпечення від впливу коронавірусної загрози.

Висновки. Аналіз художньо-образних особливостей в проектуванні інформаційних повідомлень антиковідного спрямування показав, що найбільш виразними і ефективними в контексті впливу на потенційного споживача, є ті, що створені за допомогою візуальних метафор, асоціацій і співставлення. Виявлено, що використання стереотипів у формуванні графічних образів примітивізує загальний художній вигляд і не сприяє дієвій трансляції концепту дизайну візуального інформаційно-комунікативного повідомлення. Для оптимізації проектування потрібно враховувати всі фактори для того, щоб сформувати образ, який буде виразним і дієвим в сенсі підвищення соціальної відповідальності населення на період епідеміологічної ситуації, пов'язаною з розповсюдженням інфекції Covid-19. Глибоке змістове наповнення центрального образу і професійні технічні прийоми, сприяють створенню актуального сучасного соціального плакату, що дає можливість донести до сучасного суспільства важливі послання і сприяти формуванню правильних етичних норм.

Література

1. Абизов В. А., Грищенко В. В. Основні чинники, що визначають розвиток сучасного плаката. *Образотворче мистецтво*. 2011. № 11. С. 71–75.
2. Авраменко Д. К. Специфіка образу зовнішньої реклами в контексті художнього образу як

частини культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19 (2). С. 253–256.

3. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : Азбука, 2016. 448 с.

4. Горбенко Г. В. Методи оцінювання та шляхи підвищення ефективності соціальної реклами: теоретичний аспект. *Критерії діагностики та методики розрахунку впливу медіа*: матеріали Всеукр. наук.-прак. конф., 10 квіт., 2014 р. Київ: Інститут журналістики, 2014. С. 27–29.

5. Дрю Ж.-М. Ломая стереотипы. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 272 с.

6. Савельева О. О. Социология рекламного воздействия. Москва: РИП- холдинг, 2006. 284 с.

7. Кафтанджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации. Москва: Эксмо, 2005. 368 с.

8. Овруцкий А. В. Анатомия рекламного образа. Санкт-Петербург: Питер, 2004. 208 с.

9. Огильви Д. Откровение рекламного агента. Москва: Финстатинформ, 1994. 108 с.

10. Про рекламу: Закон України від 3 лип. 1996 р. № 271/96-ВР. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/271/96> (дата звернення 27.05.2021).

11. В Україні частка соціальної реклами складає лише 0,5%. *Укрінформ* : веб-сайт. URL: <https://www.ukrinform.ua> (дата звернення 10.06.2021).

References

1. Abizov, V. A. & Grishchenko, V. V. (2011). The main officials who start developing a modern poster. *Obrazotvorche mystectvo*. 11, 71–75 [in Ukrainian].
2. Avramenko, D. K. (2013). Specificity of the image of advertising in the context of the artistic image as a part of the culture. *Ukrainsjka kuljtura: mynule, suchasne, shljakhy rozvytku*. 19 (2), 253–256 [in Ukrainian].
3. Vygotsky, L. S (2016). *Psychology of art*. Moscow: Azbuka [in Russian].
4. Gorbenko, G. V. (2014). Methods for assessing and advancing the effectiveness of social advertising: the theoretical aspect. *Kryteriji diagnostyky ta metodyky rozrakhunku vplyvu media*. 27-29 p [in Ukrainian].
5. Drew, J. M. (2002). *Breaking the stereotypes*. Petersburg: Peter [in Russian].
6. Savelyeva, O. O. (2006). *Sociology of advertising influence*. Moscow: RIP-holding [in Ukrainian].
7. Kaftanjiev, H. (2005). *Harmony in advertising communication*. Moscow: Eksmo [in Russian].
8. Ovrutsky, A. V. (2004). *Anatomy of an advertising image*. Petersburg: Peter [in Russian].
9. Ogilvy D. (1994). *The revelation of an advertising agent*. Moscow: Finstatinform, [in Russian].
10. Law of Ukraine on Advertising. (1996. July 3). *Bulletin of the Verkhovna Rada of Ukraine*. № 39, art. 182. 49 [in Ukrainian].
11. In Ukraine, a part of the social advertising warehouse is less than 0.5%. (29.03.2013). *Ukrinform*. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua>. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.06.2021
Отримано після доопрацювання 01.07.2021
Прийнято до друку 09.07.2021

УДК 7.012: 7.05:684

Цитування:

Стрілець В. Ф., Лампека М. Г., Хижинський В. В. Тенденції розвитку дизайну меблів кінця XX – початку XXI століття. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 123–129.

Strilets V., Lampeka M., Khizhinsky V. (2021). Furniture design development trends late XX – beginning XXI century. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 123–129 [in Ukrainian].

Стрілець Валерій Федорович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри комп'ютерної,
інженерної графіки та дизайну

Національного транспортного університету

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7669-8770>

vstrilets8@gmail.com

Лампека Микола Геронтіївич,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри комп'ютерної,
інженерної графіки та дизайну

Національного транспортного університету

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9580-3399>

mlampeka@ukr.net

Хижинський Володимир Вікторович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри художньої кераміки,
дерева, скульптури та металу

Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8450-9087>

volodymyr.khyzhynsky@gmail.com

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ МЕБЛІВ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – виявити загальні тенденції розвитку дизайну меблів кінця XX – початку XXI століття, для визначення й формування об'єктивного комплексного наукового погляду на розвиток дизайну предметного середовища цього періоду. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні теоретичних та емпіричних методів: зіставно-історичний і об'єктивно-аспектний аналіз дали змогу визначити специфіку інновацій для виявлення тенденцій розвитку дизайну меблів у вказаний період; проблемно-цільовий метод став у нагоді під час вивчення й аналізу літературних матеріалів. **Наукова новизна**. У дослідженні вперше застосовано комплексне визначення основних ознак формотворення й виявлені та сформульовані основні тенденції розвитку дизайну меблів та формування внутрішнього предметного середовища кінця XX – початку XXI століття. **Висновки**. Отримані результати дозволяють виявити характерні риси формотворення предметів умеблювання інтер'єрів зазначеного періоду, сприяють усталенню об'єктивного погляду на історичний розвиток цього процесу, зростанню його науково-теоретичної значимості в умовах нинішнього промислового виробництва в Україні, як елемента стимуляції якості продукції вітчизняних виробників. Теоретичні аспекти дослідження можуть бути у подальшому використані при написанні наукових праць з цієї проблематики, розробленні лекційних курсів з історії меблів та проектування інтер'єрів, створенні спецкурсів і спецсеминарів для студентів вищих навчальних закладів, підручників, посібників, іншої навчально-методичної літератури.

Ключові слова: дизайн, меблі, внутрішнє середовище, тенденції формотворення, кінець XX – початок XXI ст.

Strilets Valeriy, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of the Department of Computer Science, engineering graphics and design National Transport University; **Lampeka Mykola**, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of the Department of Computer Science, engineering graphics and design National Transport University; **Khizhinsky Vladimir**, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of the Department of Artistic Ceramics, trees, sculptures and metal Kyiv State Academy of Decorative and Applied art and design named of Mikhail Boychuk

Furniture design development trends late XX – beginning XXI century

The purpose of the article is to identify general trends in the development of furniture design at the end of the 20th beginning – XXI century, to determine and form an objective complex scientific view, of the development of the

design of the subject environment of this period. **The methodology** consists in the application of theoretical and empirical methods: comparative historical and objective-aspect analysis made it possible to determine the specifics of innovations in order to identify trends in the development of furniture design in the specified period; the problem-target method came in handy in the study and analysis of literary materials. **Scientific novelty.** In the study, for the first time, a comprehensive definition of the main signs of the formation and identification of the formulated main trends in the development of furniture design and the formation of the internal subject environment of the late XX beginning was applied XXI century. **Conclusions.** The results obtained allow us to identify the characteristic features of the form of creating furniture for interiors of the specified period, contribute to the establishment of an objective view of the historical development of this process, the growth of its scientific and theoretical significance in the conditions of the current industrial production in Ukraine. The theoretical aspects of the research can be further used in writing scientific papers on this topic, developing lecture courses on the history of furniture and interior design, creating special courses and special seminars for students of higher educational institutions, textbooks, manuals, and other educational and methodological literature.

Key words: design, furniture, internal environment, trends in shaping, the end of the XX – beginning of the XXI century.

Актуальність теми дослідження. Знання про історичний розвиток дизайну меблів в ту чи іншу епоху є складовою загальних знань всесвітньої історії мистецтва й культури, яка наочно висвітлює процес формування естетики матеріального середовища та комфорту життєдіяльності людини. Розвиток меблевих форм визначається потребами й смаками людей, які були панівними в певний історичний період. В свою чергу, стильові особливості форм предметів свідчать про рівень культури, життєвий уклад громадянського суспільства конкретної епохи, про рівень розвитку виробництва, пов'язаного з меблями. З огляду на розвиток нинішніх цивілізаційних процесів важко знайти сферу людської життєдіяльності в якій не використовуються меблі.

Отже, предметний світ відіграє важливу роль в історичній оцінці розвитку сучасного суспільства у його прагненні створення комфортного середовища. Крім того, наукові пошуки в цьому напрямі забезпечують додаткові стимули для більш осмисленого й удосконаленого продукування новітніх меблів виробниками й дизайнерами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У 1969 році Конгресом ІКСІД (ICSID) Міжнародної ради з промислового дизайну офіційно було прийнято запропоноване Томасом Мальдонадо визначення дизайну: «Дизайн – це творча діяльність, метою якої є визначення формальних якостей промислових виробів. Ці якості включають і зовнішні ознаки виробу, але насамперед – ті структурні і функціональні взаємозв'язки, які перетворюють виріб на єдине ціле як з погляду споживача, так і виробника. Дизайн прагне охопити усі аспекти навколишнього середовища людини, які зумовлені промисловим виробництвом» [11, 28-29].

Основними параметрами світового дизайну протягом XX століття виступали такі його властивості, здатності та особливості:

«міцно поєднувати в собі художнє та утилітарно-технічне начала, освоювати художній потенціал машини, задовольняти своїм продуктом однотипні потреби людей, але крім цього мати також і множинність художньо-проектних поглядів аж до задоволення запитів конкретного індивіда» [2; 3].

На рубежі 1970 – 1980 років із зародженням постіндустріальної культури ключовими поняттями терміну «дизайн» стають категорії художнього проектування та оформлення середовища життєдіяльності, як ефективні засоби соціально-культурних і соціально-економічних трансформацій. Термін «дизайн» вже отримує форму: «Дизайн – це комплексна міждисциплінарна проектно-художня діяльність, яка інтегрує в собі природознавчі, технічні, гуманітарні знання, інженерне та художнє мислення і спрямована в напрямку формування на промисловій основі предметного світу у «зоні контакту» його з людиною, в усіх без винятку сферах життєдіяльності. Центральною проблемою дизайну є створення чинників культурного і антропогенного середовища, як «гармонійного» і «цілісного» [7, 13].

Мета дослідження – виявити загальні тенденції розвитку дизайну меблів кінця XX – початку XXI століття, для визначення й формування об'єктивного комплексного наукового погляду на розвиток дизайну предметного середовища цього періоду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Соціальний аспект розвитку дизайну середовища та формотворення меблів, його якісні зміни зумовлені як загальним стилем відповідної епохи, так і актуальними у той чи інший час вимогами суспільства до функціональних та естетичних якостей предметного середовища, на які, зокрема, мають вагомий вплив наукові та технічні досягнення, соціально-культурний поступ, перманентні видозміни способу життя. Існує

багатосторонній взаємозв'язок між дизайном середовища, його предметним наповненням та процесами життєдіяльності. Розвиток технологій ініціює зміни у звичках та умовах існування сучасної людини, це у свою чергу відповідає актуальним проблемам зумовленим новими моделями поведінки та якості життя, які формують модерні естетичні ідеали, нові художні форми організації середовища, формотворення меблів та обладнання інтер'єрів [7, 16].

На образ сучасного предметно-просторового середовища активно впливають нерегламентовані та нетрадиційні моделі поведінки людини. Розвиток цифрових і мобільних технологій зв'язку виводять дизайн меблів і середовища за межі традиційних форм його організації. На особливість формотворення сучасного предметного оточення впливають не тільки технологічно ефективні процеси, а здебільшого естетичні прояви, які характеризуються постійною зміною стилістики та моделювання функцій, покликаних забезпечити комфорт життєвих циклів людини.

Наразі в проєктуванні переважають мінімалістичні тенденції. Менше уваги приділяється формотворенню та формуванню цілісного комфортного середовища з використанням електроніки та механіки, що в теорії та практиці дизайну вважається перспективним вектором розвитку, хоч інколи потяг до краси та екзотики бере гору над функціональною доцільністю. Стиль «мінімалізм» виходить на нові позиції конструктивної чистоти й технологічності, використовуючи інноваційні матеріали і форми [9, 5].

У дизайні меблів паралельно існує і такий напрям, як арт-дизайн, яскравим виразником якого є «театральний стиль» [1, 98]. Цей стиль розвивається двома курсами – у першому меблям надають рис жіночності (наприклад, диван у вигляді яскраво нафарбованих губ або ж столик з підставкою у вигляді граціозної жіночої фігури), у другому інтер'єрні вироби й аксесуари наділяються підкресленою гламурністю, строкатістю, удаваною розкішшю. Власники таких інтер'єрів мають на меті вразити оточуючих, неординарно про себе заявити.

У виробництві меблів та обладнанні середовища використовують як індустриальні, так і ремісничі технології. Сьогодні виробництва дуже швидко реагують на зміни у моді, що дає їм змогу випускати нові «колекції» меблів малими серіями. Новітні технології, проєктний експеримент, серійне виробництво, використання послуг професійних дизайнерів – основа роботи кращих європейських та

світових меблевих фірм [6, 412]. Водночас слід зазначити низку негативних тенденцій розвитку дизайну меблів. В Україні спостерігається відсутність конкуренції, а відтак – нездоровий розвиток економіки, що у свою чергу зумовлює надмірну ціну та невисоку якість меблевих виробів, їх моральну застарілість.

На сучасному етапі досягнення ергономіки є своєрідними показниками ставлення демократичного суспільства до людини. Тому важливо проводити ергономічні дослідження положень людського тіла у просторі та його вплив на здоров'я. Особливо ефективним, на думку авторів, була б підтримка тенденції створення нових меблевих систем для різних напрямів трудової діяльності. Поодинокі приклади запровадження таких систем, як, наприклад, стоматологічне крісло чи крісло пілота військового літака вказують на необхідність ергономічних розробок для різних професій у великих кількостях уже сьогодні; що значно збагатить ринок сервісних послуг меблів.

Таким чином, підсумовуючи вищенаведену інформацію, можна сформулювати такі тенденції розвитку дизайну меблів та обладнання середовища кінця ХХ початку ХХІ століття:

– людина, її потреби, діяльність, забезпечення людині психологічного комфорту та повноцінного естетичного освоєння навколишнього середовища, урахування індивідуальних потреб і запитів кожної особистості;

– перевага функціонально-експлуатаційних, ергономічних та естетико-емоційних параметрів середовища життєдіяльності людини.

На сьогодні питання екології постають усе гостріше для різних галузей, у тому числі й для дизайну меблів. Якщо розглядати екологічні вимоги для меблів в цілому, то вони проявляються в гігієні та забезпеченні екологічності матеріалів, із яких виготовляються меблі. Гігієнічні вимоги, що «зумовлюють відповідність меблів, їх експлуатаційних характеристик і елементів фізичного середовища (мікроклімату, акустичного режиму, світлового клімату, умов гігієни та безпеки) особливостям організму людини» [8, 88], нині не завжди враховуються.

Вимога екологічності матеріалів, із яких виготовляються меблі, також украй важлива, адже матеріали, контактуючи з людським тілом, безпосередньо впливають на здоров'я, і цей вплив тривалий у часі, бо людина

користується меблями впродовж усього життя. З огляду на це можна навести цілу низку прикладів використання цілком нових в екологічному аспекті матеріалів, які сьогодні активно впроваджуються у процес виготовлення меблів. Любов до природи і запити споживачів спонукають створювати меблі з деревини (масиву), із якої виключаються всі гострі краї, мають місце гнучкі, приємні на дотик форми, природна текстура. Так, альпійська колекція ламінованих плит ДСП та стільниць австрійського концерну EGGER характеризується підвищеною стійкістю до дії таких агресивних факторів: прямого сонячного проміння, хімічних речовин, алкоголю, ефірів, кетонів (від [кальцій + ацетон] – органічна сполука, що містить карбонільну групу, пов'язану з двома вуглеводними радикалами), механічних ударів, дряпання, стирання, високої температури (можна ставити посуд із кип'ятком). При цьому негативний вплив випаровування клеїв, із яких вироблена плита, доведений до мінімуму.

Меблеві деталі з нового матеріалу – МДФ склали головну конкуренцію деревині на українському та європейському ринках. МДФ на 60–70% дешевше натурального дерева, за механічними та функціональними характеристикам також мають перевагу, тому що їхні фасади вологостійкі, не коробляться, стійкі до грибків та мікроорганізмів на відміну від ДСП (дерево-стружкових плит). Також на сучасному етапі розвитку дизайну меблів як екологічно чисті матеріали застосовують різні види металів, скла, пластмас.

Отже, підсумовуючи вищенаведену інформацію, можна сформулювати наступні тенденції розвитку дизайну меблів та обладнання середовища кінця XX – початку XXI століття: надання значущості екологічному аспекту в дизайні меблів та обладнання середовища, створення дизайнерського продукту з використанням ресурсо- і енергоощадних, нешкідливих і безвідходних технологій виробництва.

Для сучасного етапу меблевого виробництва характерні такі особливості розвитку конструкцій меблів:

- по-перше, це пошуки нових видів меблів, конструктивних рішень на базі нових функцій і функціональних процесів та оздоблювальних матеріалів;

- по-друге, виготовлення конструкцій, які були б одночасно міцними і легкими, збірно-розбірними з можливістю трансформування;

- по-третє, зниження їхньої вартості за рахунок використання новітніх не дорогих матеріалів.

Саме функціональність починає виступати пріоритетом за рахунок нового дизайнерського підходу до проектування меблів, де зміна процесу використання та функції конкретної моделі є однією з головних вимог. Зміна функції може спричинити зміну конструкції.

Наявність сучасних матеріалів також впливає на впровадження нових типів меблів. Поява надміцного скла сприяє створенню виробів, у яких матеріал є формою і конструкцією. Те ж стосується пластмаси та пластику.

Усвідомлення соціального аспекту використання меблів у малогабаритних квартирах спонукає дизайнерів створювати нові їх варіанти з функцією трансформації. Трансформація є одним із найскладніших проектних рішень. Саме під час трансформаційних процесів найчастіше відбуваються зміни конструкцій. Сьогодні ця тенденція активізується на ринку меблів.

Не менш важливим чинником у цьому процесі є цінова політика. Ефективність виробництва залежить не лише від зниження вартості продукції, а й від підвищення експлуатаційних якостей меблевих об'єктів житлового й громадського призначення. Так, реалізація у виробництві конструкцій, вузлів, фурнітури вимагає значних капіталовкладень, однак часові (тривалість, довгота в часі) експлуатаційні витрати таких систем значно нижчі. Очевидним фактором формування ціни меблів є вартість матеріалу, який впливає на якість кінцевого продукту. Тому виробники змушені знижувати вартість виробів, застосовуючи менш дорогі матеріали, а якість підвищувати за рахунок конструктивних рішень. Усе це призводить до появи нових типів меблів.

Отже, підсумовуючи сказане, можна сформулювати наступні тенденції розвитку дизайну меблів та обладнання середовища кінця XX – початку XXI століття таким чином:

- упровадження нових конструкцій, універсальних і трансформативних меблів та обладнання середовища;

- дизайн предметів з ефективним матеріаловмістом.

Вітчизняний меблевий дизайн починає вводити до свого арсеналу поняття експериментального й пошукового дизайну, а саме – гостро авангардного, яке претендує на відомий постулат «мистецтва для мистецтва» і

«дизайну для дизайну».

Сучасний технічний рівень і вдосконалення технологічних параметрів індустріального виробництва відкривають ширші перспективи у сфері дизайну меблів та обладнання середовища. Ще недавно виробничі технології були стримуючим чинником, та з часом їх розвиток відкриває нові можливості. Поява на ринку фрезерних станків з електронним управлінням дала змогу досить швидко серійно відтворити складне різблення по дереву, попередньо спроектувавши його за допомогою комп'ютерних програм. Станок компанії «ІнСтанкоСервіс», налаштований на виконання фрезерних, координатно-сверлильних, гравірувальних робіт у 3D-форматі ATS-800, ATS-1515, ATS-761/762, значно прискорив процес виконання механічного різблення по дереву, криволінійний розтин матеріалу, створення форм під вакуумне формування та майстер-форм для відливання з металів, виготовлення художнього паркету і т.ін. кардинально розширили арсенал технічних засобів, які використовують майстри меблевого виробництва. Нові можливості зміцнили тенденцію відтворення історичних стилів минулого.

Італійські дизайнери займають лідируючі позиції у виробництві меблів кінця XX – початку XXI століття. Ними приділяється велика увага меблевим системам в аспекті моделювання процесу діяльності людини в середовищі, у зв'язку з чим роль комп'ютерних програм у виробництві меблів набуває особливої актуальності.

Отже, у підсумку виявляється наступна тенденція розвитку дизайну меблів кінця XX – початку XXI століття:

- розповсюдження інноваційних ідей щодо впровадження нових матеріалів, технологій виготовлення меблів, підвищення в дизайні ролі комп'ютерних технологій;

- використання в проектній діяльності позитивних урбоєкологічних, архітектурних, конструктивних і технологічних рішень середовища на засадах сталого розвитку.

Останнім часом у світовій практиці проектування та виготовлення меблів почала широко використовуватися етнотрадиція, заснована на наслідуванні етнічних форм та вишуканому ремеслі, прагненні до доброти, довговічності виробів, їх екологічності та ергономічності.

Традиція – це «процес позабіологічної передачі від покоління до покоління усталених культурно-побутових особливостей» [12, 21]. Завдяки певному консерватизмові, яким відзначається побутовий рівень досягнень конкретного регіону, забезпечується ефективна

дія механізму культурної спадкоємності, без якого неможливий розвиток нації. Визначено, що культурна традиція залишається універсальним механізмом, який завдяки селекції життєвого досвіду, його акумуляції і просторово-часовій трансмісії дає змогу різними засобами, у тому числі й методами дизайнерської діяльності, досягати необхідної для існування соціальних організацій стабільності.

Через культуру кожної нації з притаманними їй засобами художнього вираження формується нова традиція в суспільстві, спрямована на мінімізацію негативних наслідків науково-технічного процесу і покликана сприяти гармонійному розвитку й захисту кожного індивіда. Через це культура того чи іншого народу набуває в нових умовах найвагомішого значення, адже вона, керуючись традицією, завжди стоїть на сторожі виживання окремої людини та суспільства загалом.

З огляду на зазначене, наступна тенденція розвитку дизайну меблів на кінця XX – початку XXI століття може бути сформована таким чином: урахування національних, регіональних особливостей та традицій в дизайні меблів й обладнанні середовища.

Проектування меблів і предметно-просторового середовища – складний організаційний та «творчий процес, що передбачає світоглядно орієнтоване осмислення проблеми, формування об'єкта проектування як структурного компонента багатовимірного організованого простору середовища і його цільового використання, реалізацію рутинних операцій з його розроблення» [7, 48].

Розвиток сучасного дизайну в умовах орієнтації на прогресивні світоглядні тенденції формування просторово-предметного середовища життєдіяльності людини, розвитку інформаційних технологій, революційних технологічних змін, кардинального перегляду цивілізаційних стратегій супроводжується творчою активністю дизайнерів у процесі творенні нових цінностей і норм матеріального та духовного життя. Важливе місце у вирішенні проблеми формування гармонійного середовища відводиться концептам і тенденціям розвитку та дослідженню широкого спектру виражальних засобів дизайну як науково-практичної діяльності фахівців цієї галузі та загальної проектно-культури [7, 58].

Методи наукового пізнання та методологія дослідження відіграють надзвичайно важливу роль у процесі

визначення впливу предметного середовища на загальну культуру соціуму. У дизайні проектування прийнято розглядати як гармонійне структурування предметного і процесуального аспектів у системі координат: людина – предмет – середовище. «У теорії і практиці дизайну широко використовуються методи структурного, системного, структурно-функціонального аналізу» [7, 58].

Методи структурного аналізу передбачають якісну й кількісну оцінку компонентів внутрішньої будови середовища. Методи системного аналізу застосовуються для вирішення складних проблем, пов'язаних з діяльністю людей. Вони дають змогу виявити взаємозв'язки і визначити взаємозалежність окремих складових оточуючого світу, як синергетичних елементів цілісного. Методи структурно-функціонального аналізу ґрунтуються на взаємодії складових, що характеризують результативність діяльності системи.

Як основа міждисциплінарного синтезу знань може використовуватися синергетика, що є загальнонауковою теорією самоорганізації, спрямована на пошук законів еволюції відкритих невідновлених систем будь-якої природи з використанням категорій «біфуркація», «флуктуація», «хаос», «нелінійність», «невизначеність», «незворотність». Синергетика формує принципово нову парадигму пізнання, найважливішими елементами якої є відкритість середовища і систем; нелінійність процесів.

Системний підхід під час проектування об'єктів полягає в тому, що «будь-який більший складний об'єкт розглядається як порівняно самостійна система зі своїми особливостями функціонування й розвитку. Ґрунтуючись на ідеях цілісності й відносної незалежності об'єктів, існуючих у цілісному світі, принцип системності передбачає представлення будь-якого досліджуваного об'єкта як певної системи, яка характеризується: елементним складом; структурою як формою взаємозв'язку елементів; функціями елементів і цілого; законами розвитку системи та її складових» [7, 59].

Складну систему необхідно розглядати і як єдине ціле, і як сукупність взаємопов'язаних елементів, із різних точок зору у контексті основних загальносистемних принципів. Розрізняють такі принципи системного підходу: 1) «принцип остаточної глобальної мети: глобальна мета системи має абсолютний пріоритет; 2) принцип єдності: сумісний розгляд системи і як цілого, і як сукупності

компонентів (елементів, підсистем, системотворчих відношень); 3) принцип зв'язності як довільна компонента системи розглядається сумісно з її зв'язками з оточенням; 4) принцип модульності: у багатьох випадках у системі доцільно реалізувати декомпозицію на складові (модулі) різного ступеня загальності та розглядати їх як сукупність модулів та зв'язків між ними; 5) принцип ієрархії: здебільшого в системі доцільно реалізувати ієрархічну побудову або впорядкування (можливе напівпорядкування) її складових за важливістю; 6) принцип функціональності: структура системи та її функції повинні розглядатися разом з пріоритетом функції над структурою; 7) принцип розвитку: необхідно враховувати змінність системи, її здатність до розвитку, розширення, заміни складових, накопичення інформації; 8) принцип децентралізації: в управлінні системою співвідношення між централізацією та децентралізацією визначається призначенням та метою системи; 9) принцип невизначеності: невизначеності та випадковості повинні братися до уваги під час визначення стратегії та тактики розвитку системи» [7, 59].

Системний підхід до проектування передбачає нові уявлення про сприйняття навколишнього середовища, що ґрунтуються на закономірностях пізнавальних процесів, притаманних творчій особистості, як абсолютно домінуючого психофізіологічного типу людської діяльності. Розуміння особливостей сприйняття реальних об'єктів дає ключ до візуальної організації життєвого простору й творення зовнішньої форми кожного предмета зокрема. Художні якості меблів і предметно-просторового середовища загалом багато в чому визначаються внутрішнім зв'язком між їхніми елементами і компонентами, взаємодією і взаємовпливом.

Велике значення відводиться синтезу засобів художньої виразності та просторової організації. «Виразність кожного об'єкта, його емоційно-естетична дія переважно досягаються комплексним використанням прийомів просторової організації й сукупністю засобів, які виявляють і підкреслюють ціле, як єдине. Вирішення соціальних, ергономічних і екологічних аспектів під час комплексного проектування меблів і предметного середовища безпосередньо впливає на фізичне, психологічне й соціальне здоров'я окремої людини, так і суспільства загалом» [7, 61].

Кожне творче рішення аналізується відповідно до природно-географічних, соціальних, функціонально-експлуатаційних, знаково-інформаційних, ергономічних, науково-

технічних та інших вимог, цілісних художніх моделей та образу людини, для якої воно приймається [7, 61].

Отже, підсумовуючи наведені матеріали, формулюємо тенденцію розвитку дизайну меблів і предметного середовища кінця XX – початку XXI століття так: комплексне формування гармонійного цілісного середовища життєдіяльності людини.

Висновки. Можемо сформулювати такі тенденції розвитку дизайну меблів та предметного середовища кінця XX – початку XXI століття: в основі проектної діяльності закладені потреби людини, забезпечення її психологічного комфорту та повноцінного естетичного освоєння навколишнього середовища з урахуванням індивідуальних запитів кожної особистості; перевага надається функціонально-експлуатаційним, ергономічним та естетико-емоційним параметрам середовища життєдіяльності; значущість ролі екологічного аспекту в дизайні меблів та обладнання середовища, створення дизайнерського продукту з використанням ресурсо- і енергетично ощадних, нешкідливих і безвідходних технологій; упровадження нових конструкцій; універсальних і трансформаційних меблів та обладнання середовища, розповсюдження інноваційних ідей щодо впровадження нових матеріалів, технологій виготовлення меблів, підвищення в дизайні ролі комп'ютерного проектування; урахування національних, регіональних особливостей та традицій; комплексне формування гармонійного цілісного середовища життєдіяльності.

Окрім того, розвиток дизайну меблів кінця XX – початку XXI століття потрібно розглядати безпосередньо в контексті із предметним середовищем, яке відіграє важливу роль в історичній оцінці цивілізаційних процесів, а також забезпечує рівень усвідомлення громадянським суспільством окремої людини як духовної цінності.

Література

1. Даниленко В. Я. Дизайн: навч. посібник. Харків: ХДАДМ, 2003. 320 с.
2. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури XX ст. (національний та глобалізаційний аспекти) : автореф. дис. ... д. мистецтвознавства : 05.01.03. Львів, 2006. 36 с.
3. Даниленко В. Я. Основи дизайну : навч. посібник. Київ: ІЗМН, 1996. 92 с.
4. Jates Simon. An Encyclopedia of Chairs. London, 1999.
5. Jates Simon. An Encyclopedia of Tables. London, 1999.
6. Грашин А. А. Краткий курс стилиевой эволюции мебели : учеб. пособие. Москва: Архитектура-С, 2007. 416 с.
7. Мигаль С., Дида С., Казанцева І. Біоніка в дизайні просторово-предметного середовища: навч. посібник. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2014. 228 с.

8. Мигаль, С. П. Проектирование мебели : навч. посібник. Львів : Світ, 1999. 216 с.
9. Мухіна Н. Історія меблів. Епохи та стилі. Київ: КНУКІМ, 2003. 284 с.
10. Словник символів культури України. Авт. кол. В. П. Коцура, О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, В. В. Куйбіда. Київ: Міленіум, 2005. 351 с.
11. Словник з дизайну і ергономіки / за ред. В. О. Свірка. Київ: Український науково дослідний інститут дизайну та ергономіки, Спілка дизайнерів України 2009. 131 с.
12. Теорія та історія світової і вітчизняної культури. Авт. кол. Н. Я. Горбач, С. Д. Гелей, З. П. Росінська. Львів: Каменяр, 1992. 166 с.

References

1. Danilenko V. Ya. (2003). Design: textbook. manual. Kharkiv: KhDADM [in Ukrainian].
2. Danylenko V. Ya. (2006). Design of Ukraine in the world context of art and design culture XX century (national and globalization aspects): author's ref. dis. to obtain a scientific degree of Doctor of Arts: 05.01.03 technical aesthetics. Lviv National Academy of Arts [in Ukrainian].
3. Danilenko V. Ya. (1996). Fundamentals of design: textbook. manual. Kyiv: IZMN [in Ukrainian].
4. Jates Simon. (1996). An Encyclopedia of Chairs. London [in English].
5. Jates Simon. (1996). An Encyclopedia of Tables. London [in English].
6. Grashin A.A. (2007). A short course on the stylistic evolution of furniture: textbook. allowance. Moscow: Architecture [in Russian].
7. Mygal S. (2014). Bionics in the design of spatial-subject environment: textbook. manual. S. Mygal, S. Dida, I. Kazantseva. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House [in Ukrainian].
8. Migal, S.P. (1999). Furniture design: textbook. manual. Lviv: Svit [in Ukrainian].
9. Mukhina N. (2003). History of furniture. Ages and styles. Kyiv: KNUKIM [in Ukrainian].
10. Dictionary of symbols of the culture of Ukraine. (2005). ed. count V.P. Kotsura, O.I. Potapenko, M.K., Dmitrenko, V.V. Kuybida. Kyiv: Millennium [in Ukrainian].
11. Dictionary of design and ergonomics. (2009). Ed. V.O. Svirka. Kyiv: Ukrainian scientific Research Institute of Design and Ergonomics, Union of Designers of Ukraine [in Ukrainian].
12. Theory and history of the world and domestic culture. (1992). ed. count N. Ya. Gorbach, S. D. Geley, Z. P. Rosinskaya. Lviv: Kamenyar [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2021
Отримано після доопрацювання 10.11.2021
Прийнято до друку 16.11.2021

Цитування:

Приходько К. О. Специфіка кольорового рішення сучасного коворкінг-центру. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 130–135.

Prykhod'ko K. (2021). Specifics of the color solution of the modern coworking center. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 130–135 [in Ukrainian].

Приходько Ксенія Олександрівна,

аспірантка, викладач кафедри

готельно-ресторанного і туристичного бізнесу

Київського національного університету

культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7347-3226>

prykhodko11@ukr.net

СПЕЦИФІКА КОЛЬОРОВОГО РІШЕННЯ СУЧАСНОГО КОВОРКІНГ-ЦЕНТРУ

Мета статті – визначити особливості колористичної складової дизайну інтер'єру та виявити естетико-художні особливості кольорового рішення сучасної робочої зони на прикладі столичних коворкінг центрів. **Методологія дослідження.** Застосовано художній та мистецтвознавчий аналіз в аспекті дизайнерської творчості; структурно-семіотичний аналіз, що передбачає виявлення знакових, диференціюючих функцій, що закладені в колориті інтер'єру коворкінг-центра; метод структурного аналізу, який посприяв вивченню знакових систем колориту інтер'єру коворкінг-центрів з декодуванням закладених в них сенсів; метод порівняльного аналізу, завдяки якому встановлено спільні риси у сприйнятті кольору сучасною людиною, визначено характерні особливості ролі колориту в дизайні інтер'єру робочого простору. **Наукова новизна.** Досліджено семантичне значення кольору в дизайні інтер'єру коворкінг-простору; проаналізовано інформативність кольору на основі трьох параметрів (тону, насиченості та яскравості); розглянуто композиційно-декоративну функцію кольору; виявлено естетико-художні особливості кольорового рішення сучасної робочої зони на прикладі київських коворкінг центрів та визначено пріоритетну кольорову гаму, що сприяє підвищенню працездатності. **Висновки.** Підґрунтям сприйняття кольору – фізіологічні, психологічні та естетичні фактори, якими зумовлені кольорові асоціації, семантика та символіка кольору – є давні архетипи, сформовані під впливом соціально-економічних та сакральних факторів. Різноманітні кольорові гармонії широко використовується в сучасних робочих просторах, в процесі організації виробничих процесів, для створення психологічних акцентів, що забезпечують підвищення працездатності та зменшення відчуття втоми. У контексті розробки дизайну коворкінг-центру підхід до колористичного вирішення інтер'єру базується передусім на прагненні створення атмосфери, яка сприяє появі позитивних емоцій, надихає робітників на співробітництво та продуктивність. Дослідження виявило, що багатим творчим джерелом формування художнього образу інтер'єру коворкінг-центру відіграють архетипи, які задіюються образно-асоціативне мислення дизайнерів. Колористична складова не обмежується характерними гаммами, що відповідають останнім тенденціям – вона значно ширші і демонструє різновекторність дизайнерських пошуків.

Ключові слова: коворкінг-центр, дизайн інтер'єру, колористика, семантика, колір, працездатність.

Prykhod'ko Kseniia, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts

Specifics of the color solution of the modern coworking center

The purpose of the article is to determine the features of the color component of interior design and to identify the aesthetic and artistic features of the color scheme of a modern work area on the example of the capital's coworking centers. **Methodology.** Art and art analysis in the aspect of design creativity is applied; structural-semiotic analysis, which involves the identification of symbolic, differentiating functions that are embedded in the color of the interior of the coworking center; the method of structural analysis, which contributed to the study of sign systems of the color of the interior of coworking centers with the decoding of the meanings embedded in them; method of comparative analysis, which establishes common features in the perception of color by modern man, identified the characteristics of the role of color in the interior design of the workspace. **Scientific novelty.** The semantic significance of color in the interior design of a coworking space is studied; the informativeness of color is analyzed on the basis of three parameters (tone, saturation, and brightness); the compositional and decorative function of color is considered; the aesthetic and artistic features of the color scheme of the modern work area are revealed on the example of Kyiv coworking centers and the priority color scale is determined, which contributes to the increase of working capacity. **Conclusions.** The basis of color perception – physiological, psychological, and aesthetic factors that determine color associations, semantics, and symbolism of color – are ancient archetypes formed under the influence of socio-economic and sacred factors. A variety of color harmonies are widely used in modern workspaces, in the process of organizing production processes, to create psychological accents

that improve performance and reduce fatigue. In the context of coworking center design, the approach to color interior design is based primarily on the desire to create an atmosphere that promotes positive emotions, inspires workers to cooperate and productivity. The study found that the rich creative source of the artistic image of the interior of the coworking center is played by archetypes, which involve the image-associative thinking of designers. The color component is not limited to the characteristic scales that meet the latest trends – it is much wider and demonstrates the diversity of design searches.

Key words: coworking center, interior design, colors, semantics, color, working capacity.

Актуальність дослідження. Проблематика використання кольору в контексті дизайну інтер'єра була і лишається важливою складовою процесу організації предметного оточення людини, відчутно актуалізуючись на сучасному етапі в контексті значного розширення типології об'єктів предметно-просторового середовища коворкінг-центра. Крім того, актуальність дослідження зумовлено тим, що потенціал семантики кольору, особливостей його психофізіологічного сприйняття людиною та специфіки формування кольорової культури в контексті розробки дизайну інтер'єру коворкінг-центру використовується недостатньо і, зазвичай, на рівні загальних суджень.

Аналіз досліджень. Дослідження особливостей зорового сприйняття кольору, закономірностей в галузі світлокольорових явищ природи, асоціацій, що викликаються кольорами та можливості відтворення кольорових відтінків і їх поєднань в дизайні інтер'єру наразі позиціонуються як пріоритетні напрями. Серед вітчизняних вчених означені питання отримали відображення у дослідженнях та наукових публікаціях Н. Ігнат'євої «Структура та функції колористики предметно-просторового середовища (регіональні особливості)» [5], І. Бондаренко «Особливості використання кольору в процесі проектування інтер'єрів сучасних магазинів» [3], В. Ковальського та Г. Лисій «Особливості впливу екстер'єру і інтер'єру дошкільних навчальних закладів та психологічний стан дитини» [7], І. Кузнецової та Г. Шепеля «Особливості існуючого кольорового рішення в інтер'єрах сучасних морських суден» [12] та ін. Проте в контексті дизайну коворкінг-центру означені питання лишаються невисвітленими.

Мета статті – визначити особливості колористичної складової дизайну інтер'єру та виявити естетико-художні особливості кольорового рішення сучасної робочої зони на прикладі коворкінг центрів в Україні.

Виклад основного матеріалу. Коворкінг-простори, які з кожним роком набувають все більшої популярності як сучасні офісні середовища відкритого планування, в яких

робітники працюють поруч з іншими незалежними професіоналами за окрему платню [13, 400], що сприяють продуктивності та спільній роботі підприємців та підприємств.

Ці сучасні робітні середовища не лише приємні з естетичної точки зору, але й сприяють продуктивності та культурі компанії – співробітники наголошують на тому, що коворкінги спряють покращенню співробітництва та соціального спілкування, тоді як підприємці і робітники за контрактом наголошують на тому, що вони допомагають забезпечити відчуття приналежності та соціалізації.

Сучасні яскраві коворкінг-простори відкритого типу змінюють підхід дизайнерів до своїх комерційних проєктів. Для створення дійсно ефективних відкритих офісних робочих просторів необхідно ретельно продумувати та розробляти певні елементи дизайну, в тому числі кольорові стратегії.

Колір – це властивість світла викликати певні зорові відчуття, відповідно до спектрального складу випромінювання, яке відображаються або випускається. Світло різної довжини хвиль збуджує різні кольорові відчуття. Як відомо, інформативність кольору визначається такими параметрами як: кольоровий тон, який дає йому назву – ця якість кольору визначається довжиною світлової хвилі та прирівнюється до одного зі спектральних або неспектральних кольорів; насиченість (ступінь відмінності хроматичного кольору від рівного йому за яскравістю ахроматичного кольору); яскравість – відношення величини потоку світла, що відображується від поверхні, до величини потоку світла, що потрапляє на неї. Кольоровий тон визначає домінуючу довжину хвиль кольору об'єкта, оскільки є сукупністю кольорових відтінків схожих з одним і тим самим кольором спектру [11, 110–111].

На думку сучасних дослідників, змістове оточення утворюється за допомогою предметно-просторового середовища приміщення в сукупності з соціокультурними елементами. Через незмінний простір робочого приміщення виникає вплив на людину, відбувається активний вплив на її свідомість, при цьому колір безпосередньо впливає на

психологічний стан і фізіологічні процеси [1, 97]. Особливість кольору полягає в тому, що він діє на людину на несвідомому рівні, відповідно за допомогою різних кольорів можна керувати фізичним та психологічними процесами, активізуючи або пригнічуючи їх діяльність.

Символіка кольору (спектр: червоний, помаранчевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий), його суб'єктивне сприйняття та різноманітне ставлення до нього разом із експресивним кольоровим впливом, як його «чуттєво-моральний прояв» [6, 15] є важливими в процесі розробки дизайну інтер'єру коворкінг-центру. Дослідники, аналізуючи особливості впливу кольору розрізняють фізіологічні, психологічні та естетичні фактори, якими зумовлені кольорові асоціації, семантика та символіка кольору [10, 98].

В. Андрєєва наголошує на існуванні соціального, психологічного, алхімічного та космічного символізму кольорів [2, 532]. Символіка кольору заснована на полярності двох груп кольорів: теплого кольору, пов'язаного з процесами асиміляції, активності: (червоного, помаранчевого, жовтого (включно з білим) – і холодного, пов'язаного з процесами дисиміляції, пасивності: блакитного, синього, фіолетового (включно з чорним). Зелений колір розглядається як амбівалентний – він входить в дві групи кольорів.

Окрему групу складають кольори за полярністю світлого і темного. Різноманітна емоційна реакція на явища, пов'язані зі світлом та темрявою покладені в основу системи кольорів сучасної естетики (Кандинський, Хербін), яка побудована на протиставленні жовтого (колір світлого ряду) та синього (колір темного ряду). Існує три символічних ряди аналогій між кольором, буквами грецького алфавіту та нотами музичного ряду. Сім кольорів співвідносяться з сімома планетами, сімома частинами тіла, сімома чеснотами та сімома смертними гріхами. Символіка визначається аналогією між інтенсивністю кольору – кольоровим тоном, який визначається його місцем між чорним та білим на кольоровій шкалі, та символікою рівня. При цьому чистота кольору завжди відповідає чистоті символічного значення. Прості кольори відповідають прямим емоціям, складові кольори відповідають складним почуттям: синій – атрибут небесних богів, знак релігійного почуття, відданості, невинності; зелений – колір природи та Венери, означає родючість, симпатію та пристосованість, але з

іншого боку – колір пригнічення, егоїзму, депресії, інертності, байдужості – колір праху; фіолетовий – відповідає ностальгії та пам'яті, оскільки є поєднанням червоного та синього; жовтий – знак щирого серця, інтуїції та інтелекту; помаранчевий означає гордість та амбіцію; червоний – атрибут Марса – пристрасть, чуттєвість та життєві сили; пурпуровий в синтезі з фіолетовим уособлює владу, духовність та велич [2, 535].

Золотий колір – колір сонця, символ Божественних принципів, знак земної та небесної величі. У міфології та фольклорі – колір премудрості, чарівних здібностей та колір сходу, символ достатку, розкоші і благополуччя. В Індії золотий колір означає істину, в Китаї – символ просвітлення, а античні греки вбачали в ньому знак розуму та безсмертя.

Білий – колір світла, чистоти та досконалості, універсальний символ невинності душі; знак місяця, символ духовних та світлоносних принципів. Як контрастний червоному – кольору життя, білий є кольором привидів, а як протилежний чорному займає особливе положення в системі кольорового спектру і виражає аспект універсального, асоціюючись з Абсолютом. Білий – колір шостої чакри, найбільш духовний колір в йогогній традиції, полярний червоному кольору первинної чакри, або кольору сирій енергії. В прояві чисто жовтого – як співвідношення чорного з синім асоціюється з морськими глибинами – білий означає позитивний аспект інтуїції, включно з інтуїцією поза межного. В тибетській традиції білий – це колір гори Меру, яка знаходиться в центрі світу, і означає сходження до просвітлення. За Геноном білий уособлює духовний центр. У своєму негативному прояві білий, як і зелений колір – знак смерті [2, 537].

Чорний – символічний аналог білому кольору та абсолюту, оскільки може виражати як абсолютну повноту, так і абсолютну пустоту. Чорне відображає початковий, зародковий стан всіх процесів, асоціюється з початковою чорною окультною або несвідомою мудрістю, який походить з прихованого джерела. Для В. Гюго та Р. Вагнера чорний означав материнське начало, а світло, що виходить з п'ятни – як форма кристалізації [2, 532].

Чорний колір може символізувати час в протилежності білому, який виражає вічність та екстаз. В Китаї – колір жіночого принципу інь і контрастує не з білим, як на Заході, а жовтим та іноді з червоним. В християнському символізмі

чорний – колір зла та князя п'їтми.

У кольоровій символіці китайської традиції жовтий колір відповідає центру, а чотири сторони світу – це білий (захід), чорний (північ), блакитний (схід) та червоний (південь).

Е. Васильєва визначає психологічний вплив кольорів наступним чином:

- червоний колір стимулює, сприяє активності, впевненості, приязності, але у великих кількостях буде втомлювати і провокувати у людини гнів, лют, а також знижувати працездатність;

- помаранчевий стимулює діяльність та сприяє позитивному настрою, відчуттю благополуччя; його вплив схожий з червоним, але проявляється набагато менше, відповідно за умови короткочасного впливу він може позитивно впливати на працездатність людини;

- жовтий – тонізуючий колір, він вважається фізіологічно оптимальним, тобто втомлює значно менше, натомість стимулює інтелектуальні здібності людини, зорову та нервову систему, сприяє подоланню труднощів, прийняттю різних точок зору, сприяє кращій самоорганізації та концентрації уваги, посилює працездатність;

- зелений колір – найбільш фізіологічно оптимальний колір, під впливом якого максимально підвищується працездатність; він здійснює освіжаючу і одночасно заспокійливу дію на організм, створює стійкий підйом працездатності;

- блакитний – має схожий, але відчутніший із зеленим вплив на людини – найбільш звичний для ока, він не дратує зір, не викликає надмірної активності або, навпаки, занепаду сил, але знижує тонус м'язів та кров'яного тиску – впливаючи на фізичному рівні блакитний колір заспокійливо діє на нервову систему; великі за площею поверхні вирішені в блакитних тонах створюють у людини відчуття прохолоди, понижують емоційну напругу, послаблюють та уповільнюють життєві процеси;

- синій колір сприяє стану спокою, умиротворенню, спогляданню та роздумам;

- фіолетовий – впливає на підсвідомість, належить до найбільш пасивних кольорів; у великій кількості викликає відчуття меланхолії, розслаблює психіку, викликає стомлення; його вплив сприяє послабленню та уповільненню життєвих процесів, пониженню активності, а іноді до появи відчуття пригнічення і неспокою; навіть короткочасний вплив фіолетового кольору знижує працездатність;

- коричневий колір – колір надійності, міцності, практичності та здорового глузду, відповідно його вплив сприяє заспокоєнню, зосередженості, відчуттю землі під ногами, дозволяє не втрачати час і сили в процес досягнення поставленої мети;

- сірий колір – нейтральний, сприяє розслабленню, дає відчуття спокою, викликає асоціацію з нерухомістю та стабільністю, проте деякі його відтінки можуть викликати апатію, нудьгу або пригнічувати людину;

- білий дозволяє досягнути відчуття рівноваги, бути в тонусі, стимулює роботу органів зору та ендокринної системи, проте від його надлишку в дизайні інтер'єру може з'явитися відчуття переваги над іншими або навпаки – відчуття власної неповноцінності;

- чорний колір поглинає світло, врівноважує білий колір та надає відчуття власного достоїнства і влади; може викликати депресію, тугу, пригнічення та відчуття невпевненості і водночас може надати позитивний настрій, спокій та розуміння, але у великій кількості завжди зменшує працездатність людини [4, 113].

Цікаве дизайнерське рішення, що засноване на колористичному підході спостерігаємо в інтер'єрі «AND WORK Coworking Space» – основним кольором оздоблення стін та підлоги у всіх приміщеннях окрім лаунж обрано сірий та світло-бежевий, натомість у кожній зоні дизайнер зробив акцент на один із основних кольорів спектру.

Втім, в оупен спейс яскравими кольоровим плямами на тлі світло-сірих стін зі сріблясто-темно-сірими панелями стали не лише жовті сидіння офісних крісел – окремі стіни зони дизайнер також вирішив у яскраво-жовтій кольоровій гамі, а в зоні адміністратора домінуючим став яскраво-червоний.

Приватні офіси вирішені у синій колористиці: від насичено-синього кольору задньої стінки, до синьо-сизого кольору умовних диванів.

Переговорні кімнати вирішені у більш стриманих кольорах – тут панівним лишається сірий (світло-сірі панелі стін та темно-сірі стельові панелі), який контрастує з коричневою підлогою і сидіннями крісел, а також білий (великий стіл та лампи).

Лаунж зона нагадує зимовий сад – домінуючим в оздобленні є насичено зелений колір (підлога, молдинги на стінах, а також живі рослини-ліани, які займають половину стіни і створюють асоціацію з водоспадом), що контрастує з ніжно-бежевим вирішенням фронтальної стіни, білим кольором меблів та сірими подушками.

Оскільки вплив окремого кольору на працездатність збільшується відповідно до розміру зайнятої ним поверхні, яскравості та насиченості, важливо розуміти, що далеко не кожен максимальний вплив кольору може бути позитивним. Наприклад, теплі насичені кольори зазвичай асоціюються з важкістю і можуть викликати у людини відчуття втоми, а світлі – пробуджуватися відчуття легкості, сприяючи підвищенню працездатності.

Відтінки натурального дерева для молдінгів та оздоблення приміщення також підходять для створення тепла в просторі. Втім обов'язковою умовою їх органічного поєднання з кольором, який підіймає натрій та мотивує робітників. Наприклад, у коворкінг-центрі «True Office» колір стін та акцентні елементи дизайнер зробив яскравими та веселими, з відтінками помаранчевого, бірюзового та лаймового, використав м'які меблі та подушки, багато сірого кольору, зокрема як основний колір стін підлоги, на яких зроблено яскраві кольорові акценти, а також прохолодні світильники-підвіски.

У просторі коворкінг-центру «Coworking Platforma Leonardo» дизайнер використав теплі нейтральні кольори для оздоблення стін робочих зон, натомість лаунж зону вирішив у темних тонах, поєднавши темно-сірий, коричневий та зелений.

Як свідчать результати досліджень, чуттєвість зорового аналізатора, і відповідно працездатність людини залежать від кольорових параметрів [9, 3]. Так, наприклад, у коворкінг-центрах, призначених для роботи, що пов'язана з точним сприйняттям кольору, дизайнер повинен передбачити оздоблення поверхонь інтер'єру ахроматичними кольорами (білий, чорний, відтінки сірого), оскільки в ахроматичному оточенні здатність ока розрізняти кольори значно вища, ніж в кольоровому. Натомість монотонне середовище для точної зорової роботи без вимог до розрізнення кольору, відсутність в інтер'єрі коворкінг-центру кольорових контрастів викликає пониження працездатності [9, 3].

Дослідники акцентують на тому, що в тих приміщеннях, в яких здійснюється точна зорова робота при фіксованій лінії зору, ступінь психофізіологічного навантаження висока, відтак вибір кольору поверхонь повинен бути зумовлений вимогами забезпечення високої працездатності людини. У приміщеннях, призначених для відпочинку, зорова робота характеризується з точки зору загального сприйняття інтер'єру, тому кольорове

оздоблення визначається психоестетичними вимогами – допускаються контрасти в полі зору, за кольоровістю та світлістю, наявність кольорових акцентів, декоративних елементів та засобів візуальної інформації [9, 26].

У будь-якому предметному середовищі колір має знаковий характер і може нести різноманітні значення: колір як символ, як алегорія та метафора, як образ та як знак, проте стосовно дизайну інтер'єру коворкінг-простору колір репрезентовано передусім як результат індивідуальної творчості художника, тобто колір образ та як умовне кодування, тобто колір-знак. Д. Кошкін стверджує, що кольорова культура суспільства має вираження в характері домінантних кольорових контрастів та кольорових поєднань в кольоровому середовищі, а мода та сучасність вносять в них професійні інтерпретації [8, 5]. Відповідно основним носієм культури кольору в сучасному середовищі коворкінг-центру є дизайнер, який власною діяльністю здійснює взаємодію між традицією і новаторством в колористичній організації предметного оточення.

Наукова новизна. Досліджено семантичне значення кольору в дизайні інтер'єру коворкінг-простору; проаналізовано інформативність кольору на основі трьох параметрів (тону, насиченості та яскравості); розглянуто композиційно-декоративну функцію кольору; виявлено естетико-художні особливості кольорового рішення сучасної робочої зони на прикладі київських коворкінг-центрів та визначено пріоритетну кольорову гаму, що сприяє підвищенню працездатності.

Висновки. Підґрунтям сприйняття кольору – фізіологічні, психологічні та естетичні фактори, якими зумовлені кольорові асоціації, семантика та символіка кольору – є давні архетипи, сформовані під впливом соціально-економічних та сакральних факторів. Різноманітні кольорові гармонії широко використовуються в сучасних робочих просторах, в процесі організації виробничих процесів, для створення психологічних акцентів, що забезпечують підвищення працездатності та зменшення відчуття втоми.

У контексті розробки дизайну коворкінг-центру підхід до колористичного вирішення інтер'єру базується передусім на прагненні створення атмосфери, яка сприяє появі позитивних емоцій, надихає робітників на співробітництво та продуктивність. Дослідження виявило, що багатим творчим джерелом формування художнього образу інтер'єру коворкінг-центру відіграють

архетипи, які задіюються образно-асоціативне мислення дизайнерів. Колористична складова не обмежується характерними гамами, що відповідають останнім тенденціям – вона значно ширші і демонструє різновекторність дизайнерських пошуків.

Література

1. Алгазіна Н. В., Виноградова Т. Г. Психологічне сприйняття кольору в інтер'єрі. *Інновації в науці*. 2016. № 7(56). С. 96–100.
2. Андреева В., Куклев В., Ровнер А. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. Москва : Астрель. Миф, 2001. 556 с.
3. Бондаренко І. В. Особливості використання кольору в процесі проектування інтер'єрів сучасних магазинів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 11. С. 9–15.
4. Васильева Э. В. *Цветоведение и колористика*. Омск: ОГИС, 2012. 171 с.
5. Ігнат'єва Н. В. *Структура та функції колористики предметно-просторового середовища (регіональні особливості)* : автореферат дис. канд. архітектури : 18.00.01. Харків, 2002. 21 с.
6. Иттен И. *Искусство цвета* / пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. Москва : Д. Адонис, 2010. 95 с.
7. Ковальського В. П., Лисій Г. І. *Особливості впливу екстер'єру і інтер'єру дошкільних навчальних закладів та психологічний стан дитини*. 2017. URL : file:///C:/Users/Pavilion%20Dv6/Downloads/2869-11001-1-PB%20(1).pdf (дата звернення : 12 жовтня 2021).
8. Кошкин Д. Ф. *Принципы колористической организации объектов дизайна архитектурной среды* : автореферат дис. кад. архитектуры : 18.00.01. Казань 2000. 18 с.
9. Краснов М. И. *Рекомендации по проектированию цветовой отделки интерьеров общественных зданий*. Москва : Стройиздат, 1984. 64 с.
10. Миронова Л. Н. *Цветоведение*. Минск : Вышэйш. шк, 1984. 286 с.
11. Шаронов В. В. *Свет и цвет*. Москва : Гос. изд-во физ.-мат. лит., 1961. 311 с.
12. Kuznetsova I., Shepel H. Current color solution features in interiors on modern ships. *Theory and practice of design*. 2017. Issue 11. pp. 89–98. DOI: <https://doi.org/10.18372/2415-8151.11.11880>.
13. Spinuzzi C. Working alone together coworking as emergent collaborative activity. *Journal of Business and Technical Communication*. 2012. Issue 26(4). P. 399–441.

References

1. Algazina, N. V., Vinogradova, T. G. (2016). Psychological perception of color in the interior. *Innovation in science*, no. 7 (56), pp. 96–100 [in Russian].
2. Andreeva, V., Kuklev, V., Rovner, A. (2001). *Encyclopedia of symbols, signs, emblems*. Moscow: Astrel. Myth [in Russian].

3. Bondarenko, I. V. (2008). Features of the use of color in the process of designing the interiors of modern stores. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Art*, no. 11, pp. 9–15 [in Ukrainian].

4. Vasilyeva, E. V. (2012). *Color science and color studies*. Omsk: OGIS [in Russian].

5. Ignatieva, N. V. (2002). *Structure and functions of color of subject-spatial environment (regional features)*. D.Ed. Kharkiv: Kharkiv State Technical University of Construction and Architecture [in Ukrainian].

6. Itten, I. (2010). *The art of color*. Moscow: D. Adronov [in Russian].

7. Kovalsky, V. P., Lysiy, G. I. (2017). *Features of the influence of the exterior and interior of preschool educational institutions and the psychological state of the child*. 2017. URL: file:///C:/Users/Pavilion%20Dv6/Downloads/2869-11001-1-PB%20(1).pdf [in Ukrainian].

8. Koshkin, D. F. (2000). *Principles of color organization of objects of design of the architectural environment*. D.Ed. Kazan [in Russian].

9. Krasnov, M. I. (1984). *Recommendations for the design of color finishing of interiors of public buildings*. Moscow: Stroyizdat [in Russian].

10. Mironova, L. N. (1984). *Color science*. Minsk: Vysheysh. shk. [in Russian].

11. Sharonov, V. V. (1961). *Light and color*. Moscow: State. publishing house physical-mat. lit. [in Russian].

12. Kuznetsova, I., Shepel, H. (2017). Current color solution features in interiors on modern ships. *Theory and practice of design*, Issue 11, pp. 89–98. DOI: <https://doi.org/10.18372/2415-8151.11.11880> [in English].

13. Spinuzzi, C. (2012). Working alone together coworking as emergent collaborative activity. *Journal of Business and Technical Communication*, Issue 26(4). pp. 399–441 [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.08.2021
Отримано після доопрацювання 17.09.2021
Прийнято до друку 23.09.2021

Цитування:

Богословська Ю. В., Малік Т. В. Графічний дизайн як засіб передачі рекламної ідеї у поліграфії. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 136–139.

Bogoslovskaya Yu., Malik T. (2021). Graphic design as a means of advertising transmission ideas in polygraphy. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 136 – 139 [in Ukrainian].

Богословська Юлія Володимирівна,

магістрантка факультету дизайну

Київської державної академії

імені Михайла Бойчука

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5823-9872>

liajei@gmail.com

Малік Тетяна Вячеславівна,

професор Київської державної

академії декоративно-прикладного мистецтва та

дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7986-3957>

3t@ukr.net

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ЗАСІБ ПЕРЕДАЧІ РЕКЛАМНОЇ ІДЕЇ У ПОЛІГРАФІЇ

Мета роботи: обґрунтування використання візуальних зображень у вигляді графічних моделей в поліграфічній рекламі, розгляд базових категорій графічного дизайну в рекламі, узагальнення теоретичних підходів для розуміння сутності та змісту візуального оформлення рекламного продукту. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні загальних і спеціальних методів пізнання. Зокрема, для проведення дослідження застосовано порівняльний аналіз, синтез, узагальнення, термінологічний, хронологічний та інші методи, серед яких особливе місце посідає оглядово-аналітичний моніторинг публікацій. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні впровадження візуального образу тексту в макет рекламного проекту як необхідного доповнення до традиційного використання графічних засобів з урахуванням особливостей рекламного комунікативного процесу. Це надало можливість узагальнити та конкретизувати специфіку розвитку рекламної ідеї у поліграфії за допомогою графічного дизайну. **Висновки.** За підсумками проведеного дослідження можемо констатувати, що підґрунтям графічного дизайну в рекламі є застосування на практиці міждисциплінарних знань, навичок і специфіки образної виразності. Крім того, було виявлено, що у креативній рекламній концепції, при розгляді функції дизайну, як засобу передачі рекламної інформації у поліграфії, використання засобів візуалізації вербальної та невербальної інформації є дуже важливою складовою. Виявлено похідні, що складають основу розкриття креативної рекламної ідеї за допомогою дизайнерських засобів.

Ключові слова: графічний дизайн, візуальна комунікація, моделювання, реклама, поліграфія, інформація, візуальні, зображення, оформлення, ідея, дослідження, інформація, техніка, засіб, передача, проектування, середовище, синтетичність, ландшафт, стиль, направлення, трансформація.

Bogoslovskaya Yuliia, Master's student of the Design Faculty, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design; Malik Tetyana, professor of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

Graphic design as a means of advertising transmission ideas in polygraphy

The purpose of the article is a substantiation of the use of visual images in the form of graphic models in printing advertising, consideration of the basic categories of graphic design in advertising, generalization of theoretical approaches to understanding the essence and content of the visual design of the advertising product. **Methodology:** analysis, synthesis, generalization. The research methodology consists in the application of general and special methods of cognition, in particular, the author used comparative analysis, synthesis and generalization, terminological, chronological and other research methods, among which a special place is occupied by review-analytical monitoring of publications. **The scientific novelty** lies in the substantiation of the introduction of the visual image of the text in the layout of the advertising project as a necessary addition to the traditional use of graphics, taking into account the peculiarities of the advertising communication process. This provided an opportunity to generalize and specify the specifics of the development of advertising ideas in printing through graphic design. **Conclusions:** As a result of the study it was found that the basis of graphic design in advertising is the application in practice of interdisciplinary knowledge and skills, the specifics of figurative expression in the artistic sense of the word. It was also found that the use of means of visualization of verbal and nonverbal information in the creative advertising concept is a very important component when considering the design function as a means of transmitting advertising information in printing. Derivatives that underlie the disclosure

of creative advertising ideas with the help of design tools have been identified.

Key words: graphic design, visual communication, modeling, advertising, printing, information, visual, images, design, idea, research, information, technique, means, transfer, design, drawing, technique, environment, synthetic, landscape, style, direction, transformation.

Актуальність теми дослідження. У статті висвітлюється аналіз сучасних базових засобів графічного дизайну та його мистецьких, синтетичних, суспільних функцій, що використовуються для передачі та посиленого виявлення рекламної ідеї в поліграфії. Ефективність реклами залежить від участі в її розробці різних спеціалістів: маркетологів, соціологів, психологів, філологів, дизайнерів. Від плідної співпраці народжуються загальні рекомендації, задіявши які, можна досягнути більшої ефективності рекламного продукту, як результату загальної комунікації. Прямий взаємозв'язок візуальної та аудіо мови, як засобів масової комунікації, є актуальним, а тому розгляд місця й ролі графічного дизайну в рекламі є надзвичайно важливим.

Метою дослідження є обґрунтування використання візуальних зображень, у вигляді графічних моделей в поліграфічній рекламі, розгляд базових категорій графічного дизайну у рекламі, узагальнення теоретичних підходів для розуміння сутності та змісту візуального оформлення рекламного продукту.

Аналіз наукових досліджень та публікацій у цій сфері показав, що сучасні базові засоби графічного дизайну проявляються у мистецьких, синтетичних, суспільних функціях. Вони використовуються для передачі та посиленого виявлення рекламної ідеї у поліграфії. Виявлено ряд аспектів, що нині містить реклама. Рік Пойнор, англійський теоретик дизайну в книзі «Девід Кінг: Дизайнер, активіст, візуальний історик», так описує розвиток типографіки: «До кінця гранж-періоду типографіка була моторошно зламана, стала виглядати як мішанина, всі правила були відкинуті, ніякого руху вперед. Саме слово «дизайн» на слуху у всіх. Однак, питання про те, що таке дизайн, найчастіше мають суперечливі відповіді: від «дизайн – це вища форма мистецтва, незалежна сверхпрофесія» [5, 35]. К. Голімбовські та Р. Хаген у своїй науковій праці «Добавь воздуха! Основы визуального дизайна для графики, веб и мультимедиа» висловили думку: «все, что дизайнеры конца дев'яностых могли зробити, це повернутися назад, повернутися до більш раннього стилю дизайну, але з новою теоретичною базою» [1, 18]. Цікаве визначення американського дизайнера Джорджа Нельсона, що синтезує попередні погляди приводить у

своєму дослідженні «Айдентика» М. Кулікова [2, 6]. Д. Нельсон висловився, що дизайн – це «позбавлена героїзації професія в умовах цивілізації суперкомфорту, але одночасно і внутрішньо вільна творча діяльність, спосіб професійного самовираження художника в сучасному світі, особливою формою масового мистецтва». При цьому важливо щоб дизайнерське рішення було унікальним, не збігалось зі своїми аналогами і не було плагіатом. У дослідженні Д. Ф. Шевченка та Є. В. Понамарьової «Продвижение товаров и услуг. Практическое руководство» проаналізована вся система створення рекламного та дизайнерського продукту [4]. Вагоме значення має образний ряд при розробці дизайну рекламної поліграфії. В цьому випадку потрібно дивитися не тільки на технології розробки дизайну рекламних макетів, що використовує дизайнер, але й особливості сучасних художніх моделей подачі текстової інформації, звертаючи увагу не лише на шрифт, використання типографіки і леттерінга, а й на «візуальний образ тексту». Ця проблема чудово висвітлена в дослідженні Є. А. Лаврентевої «Текст і контекст в графічному дизайні» [3, 148].

Мета роботи: обґрунтування використання візуальних зображень у вигляді графічних моделей в поліграфічній рекламі, розгляд базових категорій графічного дизайну у рекламі, узагальнення теоретичних підходів для розуміння сутності та змісту візуального оформлення рекламного продукту.

Виклад основного матеріалу. Графічний дизайн як засіб художньої інтерпретації дійсності міцно поєднався з культурою суспільства. В сучасній практиці спілкування, дизайн виглядає як основа певної операційної і творчої діяльності. Такий підхід залишається актуальним і в рекламі, де різноманіття стильових рішень при розробці рекламних проєктів є головним елементом представлення різних комерційних і некомерційних організацій. У цих випадках, вдале візуальне оформлення кінцевого продукту приводить до інтеграції стилю і мистецтва, у ході якого графічний дизайн набуває якості ефективної конкурентної переваги на шляху просування тих чи інших товарів і послуг. Стрімкий розвиток цифрових технологій впливає на швидкість змін актуальних тенденцій графічного дизайну. Тому пріоритетним завданням рекламного дизайнера стає відстеження інноваційних

технологій у дизайні, їх поєднання з традиційними методами і можливостями технічної бази, фінансової складової та з доцільністю їх застосування.

Графічний дизайн – вид діяльності, що передбачає створення візуального вигляду майбутнього продукту. Спочатку категорія «графічний дизайн» розглядалась як гармонійне поєднання візуального і вербального у друкованій продукції. У сучасному світі, з розвитком технологій, елементи графічного дизайну застосовуються у телебаченні, відеографічній продукції, комп'ютерній графіці й в роботі з моделювання віртуальних просторів. Зараз, під терміном «дизайн» розглядають «оформлення», «моделювання», «проектування», або роботу, пов'язану з художнім оформленням певної ідеї.

Для дизайну, як частини культури характерним є спіральний розвиток. Стильовий напрям розвивається, досягає свого розквіту, формує практичну і теоретичну бази, потім змінюється новим. Найчастіше, нове – це повна протилежність старому. У дизайні спостерігається змінюваність напрямів, що є характерною ознакою для стилів у мистецтві. У масовій комунікації, складовою частиною якої є й дизайн у рекламі, він виражається в адаптації традиційних культурних форм до нових інформаційних умов.

Виділяють ряд напрямів, в межах яких розвивається графічний дизайн:

1. Дизайн поліграфічної продукції.
2. Типографіка.
3. Рекламний дизайн з візуалізації рекламних концепцій.
4. Корпоративний дизайн, щодо розробки ефективної візуалізації ідей бренда або фірмового стилю, що виділяється на фоні конкурентів.
5. Вебдизайн – інформаційно образне відображення на сайті в інтернеті.

Графічний дизайн поєднують з поняттям візуальних комунікацій, що передбачає не тільки вміння відображати художні образи, але ще пристосовувати їх до існуючої системи цінностей. В таких умовах, дизайнеру важливо вміти проектувати та планувати роботу опираючись на соціокультурну систему суспільства, під час створення дизайнерських проектів.

Тому, одним з основних напрямів графічного дизайну в поліграфічній рекламі є:

1. Графічна мова дизайнерського проекту, що будується на підставі рекламної ідеї.
2. Побудова образотворчих комунікаційних моделей даного проекту.

Стандартним варіантом моделі поліграфічного рекламного продукту є злиття вербального та візуального (шрифт, фото і графіка) компоненту. Взаємний вплив тексту та

«графічного контексту» нерідко розглядають з точки зору шрифтового дизайну, типографіки, каліграфії [3, 10].

У поліграфічній рекламі важливу роль має вербальний ряд, при цьому необхідно мати на увазі і моделювання текстової інформації. Поняття «візуального образу тексту» разом із звичайними прийомами графічного дизайну, що посилює вплив комунікативної складової реклами. Цікаво, що асоціації у споживачів, що формуються на основі мовних образів, дозволяють не лише візуалізувати передану інформацію, а й оцінювати адекватність інтерпретації рекламної ідеї цільовою аудиторією.

3. Залежно від позиціонування торгової марки, особливостей цільової аудиторії, типу рекламної стратегії впроваджуються різні художні об'єкти й засоби. В межах рекламної кампанії, дизайн формує систему засобів графічного перенесення рекламного образу. В даному випадку, дизайн стає особливою знаковою системою, що реалізується в комунікаційному ланцюгу «рекламодавець – рекламне повідомлення – споживач». У цій системі моделюється сукупність засобів візуалізації, плідно працюючих на усіх ланках комунікативної взаємодії.

Водночас, потрібно пам'ятати, що розробка загальної концепції дизайнерського рішення пов'язана з пошуком креативних, оригінальних графічних засобів реалізації рекламних ідей, що повинні ефективно впливати на споживача. Варто завжди шукати більш вигранно креативну ідею, а не лише технічно прості рішення в макеті рекламної поліграфічної продукції. Доречно сказати, що, в рекламній практиці, стиль мінімалізму в дизайні завжди актуальний поряд з модними художніми варіаціями. Переваги графічного дизайну полягають у можливості перетворення цікавої креативної ідеї в художній образ, який асоціюється у цільової аудиторії з більш відомим торговим брендом. Разом із тим, важливо пам'ятати, що дизайнерське рішення повинно бути унікальним, не збігатися зі своїми аналогами та не бути плагіатом [3, 101].

Аналізуючи всю систему створення рекламного і дизайнерського продукту, у зв'язку з різноманітністю функцій графічного дизайну, напрям діяльності стосовно рекламної продукції, передбачає не лише реалізацію технічної складової, але й інших компетентностей:

- маркетинговий аналіз ринку;
- аналіз особливостей цільової аудиторії;
- планування загальної концепції дизайну рекламного макету;

- розробка варіантів окремих складових;
- аналіз загального стилю підсумкового дизайнерського рішення.

Позначатимуться і такі характеристики аналізу ефективності дизайнерських рішень:

- як сприймається назва, елементи фірмового стилю, кольорова гамма та інше;

- який асоціативний ряд виникає в аудиторії під час перегляду дизайнерського рішення;

- наскільки легко запам'ятовується, чи пізнається дизайнерське рішення, які його елементи впливають на ефективність засобу комунікації;

- вибір, з декількох представлених на розгляд варіантів, для подальшої дизайнерської стратегії.

Для продуктивної роботи з рекламними макетами, дизайнеру потрібно постійно слідкувати за новинками дизайнерських ідей і робіт в сфері графіки, з метою застосування нових трендів дизайну до традиційних варіантів фірмових стилів замовників. Значна кількість трендів не обмежує дизайнера лише одним напрямом, тому часто використовуються відразу декілька трендів. При роботі над візуальною частиною рекламного макету, завжди потрібно враховувати її сумісність з вербальною частиною майбутнього проекту, так як фінальний результат сприйняття реклами буде залежати від симбіозу образотворчої та словесної складової. Рекламними практиками встановлено, що найкращим варіантом для подання рекламної ідеї є симбіоз з тексту та зображення. Якщо розглядати їх окремо, можна стикнутися з помилковим сприйняттям і спотворенням первісного змісту даної ідеї.

У наш час для поліпшення масової комунікації та для продуктивної діяльності в комерційних і некомерційних організаціях дуже важливо створити єдину систему візуальних позначень та фірмових стилів. Як правило, великі дизайнерські проекти, тестують, за допомогою маркетингових і соціологічних методів, наприклад, фокус-групи, долучаючись до участі у групі споживачів і експертів. Це дає змогу врахувати можливі проблеми зі сприйняттям перед стартом рекламних продуктів на ринок. [4, 280]. Обґрунтування та впровадження візуального образу тексту в макеті рекламного проекту, як необхідного доповнення до традиційного використання графічних засобів з урахуванням особливостей рекламного комунікативного процесу, є науковою новизною даного дослідження. Це надало можливість узагальнити і конкретизувати специфіку розвитку рекламної ідеї у поліграфії за допомогою графічного дизайну.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні впровадження візуального образу тексту в макет рекламного проекту як необхідного доповнення до традиційного використання графічних засобів з урахуванням особливостей рекламного комунікативного процесу. Це надало можливість узагальнити і конкретизувати специфіку розвитку рекламної ідеї у поліграфії за допомогою графічного дизайну.

Висновки. Таким чином, використання традиційних і нових технологій графічного дизайну в створенні дизайну макетів поліграфічної реклами, а також знання особливостей художньо-образної виразності, способів візуалізації вербальної і невербальної інформації, дозволяють дизайнеру створювати якісний рекламний продукт, що впливає на споживача в єдності рекламного тексту, композиційного рішення, продуманого моделювання візуальних знаків, що відповідають обраному засобу поширення рекламної інформації.

Література

1. Голомбински К., Хаген Р. Добавь воздуха! Основы визуального дизайна для графики, веб и мультимедиа. Санкт-Петербург : Питер, 2013. 272 с.
2. Кумова М. Айдентика. Москва: КАК проект, Grey Matter, 2014. 512 с.
3. Лаврентьева Е. А. Текст и контекст в графическом дизайне: актуальные проблемы и тенденции визуализации текста : дисс. канд. искусствоведения : 17.00.06 / МГХПА им. С. Г. Строганова. Москва, 2008. 212 с.
4. Шевченко Д. А., Пономарева Е. В. Продвижение товаров и услуг. Практические рекомендации. Москва : Дашков и К, 2021. 372 с.
5. Пойнор Р. Дэвид Кинг: Дизайнер, активист, визуальный историк: Лондон : Изд-во Йельского университета. 2020. 240 с.

References

1. Golombinski, K. and Hagen, R. (2013). Add air! Basics of visual design for graphics, web, and multimedia. Sankt-Peterburg: Piter [in Russian].
2. Kumova, M. (2014). Identity. Moscow: КАК projekt, Grey Matter [in Russian].
3. Lavrent'eva, E. A. (2008). Text and context in graphic design: actual problems and trends in text visualization. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow : MGKHPA im. S. G. Stroganova [in Russian].
4. Shevchenko, D. A, Ponomareva E. V. (2021). Promotion of goods and services. Moscow : Dashkov i K [in Russian].
5. Poynor, R. (2020). David King: Designer, Activist, Visual Historian: London : Izdatel's'vo Yyel'skogo universiteta. [in English].

Стаття надійшла до редакції 29.07.2021
Отримано після доопрацювання 27.08.2021
Прийнято до друку 06.09.2021

УДК 7.012:[659.1+687.01]

Цитування:

Михайлова Т. С., Шандренко О. М. Демонстративна символізація національної ідентичності в дизайні олімпійського парадного костюма. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 140–145.

Mykhailova T., Shandrenko O. Demonstrative symbolization of national identity in the design of the Olympic ceremonial costume. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 140–145 [in Ukrainian].

Михайлова Тетяна Сергіївна,

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1332-4568>
frautanya97@gmail.com

Шандренко Ольга Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5284-7252>
shan.olga77@gmail.com

ДЕМОНСТРАТИВНА СИМВОЛІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ДИЗАЙНІ ОЛІМПІЙСЬКОГО ПАРАДНОГО КОСТЮМА

Мета роботи. Проаналізувати олімпійський парадний костюм XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998» та встановити компоненти демонстративно символізуючі національну ідентичність в дизайні предметів одягу олімпійського парадного костюма. **Методологія.** Для вирішення поставлених завдань використовувалися евристичні методи в мистецтвознавчому аналізі, а саме: візуальне спостереження; опис; спроба встановити компоненти демонстративно символізуючі національну ідентичність в дизайні предметів одягу олімпійського парадного костюма; логічне узагальнення отриманих результатів. **Наукова новизна.** За результатами мистецтвознавчого аналізу олімпійського парадного костюма закордонних команд-учасниць змагань (США, КНР, Греції) XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998», вперше встановлено одну з детермінант художньо-інформаційної ідентифікації олімпійського парадного костюма та її компоненти, які демонстративно символізують національну ідентичність в дизайні предметів одягу. **Висновки.** Мистецтвознавчий аналіз олімпійського парадного костюма, відображеність соціально-політичних впливів історичного контексту на його формалізованість та інформаційну відповідність нормативно закріпленим Олімпійською хартією принципам [5, 11-12] змагань, дають нам підстави вперше встановити демонстративну символізацію національної ідентичності дизайну предметів одягу олімпійського парадного костюма, однією з детермінант художньо-інформаційної ідентифікації. Враховуючи церемоніальні настанови щодо ідентичності в костюмі, яких дотримуються всі команди з 1936 року, надважливим проявом в зазначений період (1998 р.) є семіотичний акцент в костюмі. Виразження державної незалежності, національної ідентичності, а також вагомості та самобутності своєї культури на зламі епох, може здійснюватися за допомогою таких демонстративно символізуючих національну ідентичність в дизайні предметів одягу олімпійського парадного костюма компонентів, як: 1) Конструкція – формоутворення костюма та використаний матеріал тектонічно відображаються на фігурах спортсменів. За допомогою конструювання предметів одягу вибудовується візуальний образ, який дозволяє отримати силуетний ідентифікативний результат; 2) Знак – стилізація знаку/знаків відбувається за допомогою нанесення на одяг та аксесуари костюма рисунку, графічних елементів, комбінацій графічних елементів, оздоблення вишивкою та можливо інших творчих інноваційних стилізацій. Знаки візуально ідентифікують спортсменів, дозволяють читувати закладені сенси смислових інформаційних наповнень костюма; 3) Колір – звернення до кольорів національного прапора та відтворення за допомогою кольору образів загальновідомих об'єктів культурної спадщини є найпопулярнішими методами ідентифікації країни під час Олімпійського парад. Однак, під час вибору кольору та відтінку кольору, враховується його відповідність значенням в приймаючій змагання країні та панівним тенденціям часу. Варто зазначити, що транслуючий національну ідентичність візуальний образ можна отримати поєднуючи в дизайні зазначені компоненти як разом, так і окремо, що було виявлено під час мистецтвознавчого аналізу олімпійських парадних костюмів спортивних збірних США, КНР та Греції.

Ключові слова: дизайн, костюм, олімпійський парадний костюм, ідентичність, ідентифікація, символізація, демонстрація.

Mykhailova Tetiana, PhD Student, Kiev National University of Culture and Arts; Shandrenko Olha, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kiev National University of Culture and Arts

Demonstrative symbolization of national identity in the design of the Olympic ceremonial costume

The purpose of the article is to analyze the Olympic ceremonial costume of the XVIII Winter Olympic Games "Nagano-1998" and set the components demonstratively symbolizing the national identity in the design of clothing of the Olympic ceremonial costume. **Methodology.** Heuristic methods in art analysis were used to solve the set tasks, namely: visual observation; description; an attempt to establish components demonstratively symbolizing national identity in the design of Olympic ceremonial costume clothing; logical generalization of the obtained results. **Scientific Novelty.** According to the results of the art analysis of the Olympic ceremonial costume of foreign teams participating in the competitions (USA, China, Greece) of the XVIII Winter Olympic Games "Nagano-1998", one of the determinants of artistic and informational identification of the Olympic ceremonial costume was established for the first time and its components, which demonstratively symbolize a national identity in the design of clothing. **Conclusions.** Art analysis of the Olympic ceremonial costume, the reflection of socio-political influences of the historical context on its formality and informational compliance with the principles enshrined in the Olympic Charter [5, p. 11–12] competitions, give us reason to establish for the first time a demonstrative symbolization of the national identity of the design of clothing of the Olympic ceremonial costume as one of the determinants of artistic and informational identification. Given the ceremonial guidelines for identity in costume, which have been followed by all teams since 1936, the most important manifestation in this period (1998) is the semiotic accent in costume. Expression of their state independence, national identity, as well as the importance and identity of their culture at the turn of the era, with the help of such demonstratively symbolizing national identity in the design of Olympic ceremonial costume components, such as 1) Construction - the formation of the suit and the material used are tectonically displayed on the figures of athletes. By designing items of clothing, a visual image is built, which allows obtaining a silhouette identifying result; 2) Sign - stylization of the sign/signs is done by applying a pattern, graphic elements, combinations of graphic elements, embroidery, and possibly other creative innovative stylizations on clothes and accessories. Signs visually identify athletes, allow you to read the underlying meanings of the semantic information content of the costume; 3) Color – appealing to the colors of the national flag and reproducing with the help of color images of well-known objects of cultural heritage are the most popular methods of identifying the country during the Olympic parade. However, when choosing a color and its outflow, its compliance with the values in the host country and the prevailing trends overtime is taken into account. 3) Color – appealing to the colors of the national flag and reproducing with the help of color images of well-known cultural heritage sites are the most popular methods of identifying the country during the Olympic parade. However, when choosing a color and shade of color, its compliance with the values in the host country and the prevailing trends of the time is taken into account. It is worth noting that the visual image that translates national identity can be obtained by combining these components in the design, both together and separately, which was found during the art analysis of the Olympic ceremonial costumes of sports teams of the United States, China, and Greece.

Key words: design, costume, Olympic ceremonial costume, identity, identification, symbolization, demonstration

Актуальність теми дослідження зумовлена недостатністю наукового знання про Олімпійські ігри сучасного етапу їх відродження в мистецтвознавчій галузі, а саме досліджень історії, теорії та еволюції олімпійського парадного костюма. Відображення ідеологічних основоположних принципів під час проектування олімпійського парадного костюма; соціально-історична модифікація; встановлення та класифікація детермінант художньо-інформаційної ідентифікації, аналіз їх компонентів досі залишаються відкритими та потребують комплексного опрацювання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історію одягу та костюма, закономірності його формоутворення, оздоблення та модифікацію художніх втілень в проектних підходах науково досліджено Н. Камінською (1977), В. Володимир (2002), Д. Єрміловою (2003), М. Кисіль (2010), О. Шандренко (2014), Т. Ніколаєвою (2020), Н. Орловою (2021). Питання ідентифікації, самоідентифікації, візуалізації ідентичності у графічному дизайні висвітлює О. Світлична (2016), В. Косів (2019), Є. Гула (2021), А. Грицай та А. Мельник (2021). Візуальну граматику, проблеми візуальної

мови активно розглядаються закордонними та українськими дослідниками, такими як: Т. Лів (2006), О. Гладун (2009), К. Гут і Д. Брабхем (2017). Символізацію та семіотику в образотворчому мистецтві досліджував А. Рігль (1966), культурним елементом символічного змісту церемоній відкриття Олімпійський ігор присвятив свої дослідження А. Томлінсон (2005), аналізувала естетичні та соціальні функції костюма в історії моди Л. Єфімова (2012), в інформаційній культурі спортивних та олімпійських знаків існує дослідження А. Кошелевої (2017).

Мета дослідження. Проаналізувати олімпійський парадний костюм XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998» та встановити компоненти демонстративно символізуючі національну ідентичність в дизайні предметів одягу олімпійського парадного костюма.

Виклад основного матеріалу. Вперше здійснювали спробу командно демонстративно символізувати національну ідентичність за допомогою дизайну предметів одягу олімпійського парадного костюма спортсмени збірних Канади та США в 1908 р. під час IV літніх Олімпійських ігор у Лондоні, в 1912 р.,

під час V літніх Олімпійських ігор у Стокгольмі та в 1928 р., під час IX літніх Олімпійських ігор в Амстердамі [6]. Їх парадні костюми відповідали духу олімпійської урочистості та були менш формальні, ніж спортивна або армійська атрибутика, яку застосовували на початку відродження другого етапу Олімпійських змагань.

«Не існує єдиної позиції щодо питання сутності ідентичності в різних наукових галузях. Не зважаючи на великий перелік досліджень в філософії, логіці та психології, в контексті брендингу ця проблематика є актуальною, оскільки в сучасних умовах розвитку суспільства, змінюються підходи реалізації ідентичності за допомогою інформаційно-матеріальних конструкцій» [3, 24], такою інформаційно-матеріальною конструкцією є олімпійський парадний костюм. Дизайн предметів олімпійського парадного костюма був і залишається підпорядкований певним закріпленим правилам та основоположним принципам, які розробляє Міжнародний олімпійський комітет. Наприклад, вічне «правило № 50» [5, 49–50] Олімпійської хартії регламентує заборону будь-яких протестів під час змагань – це правило закріплено з моменту відродження змагань – Олімпійські ігри від самого початку свого існування, транслиують ідею об'єднання людей між собою.

Сьогодні перед розробниками олімпійського парадного костюма виникають труднощі в концептуальному проектуванні, тому, що даний об'єкт, попри 126-річну історію свого існування та різноманітність модифікацій, залишається символом дифузії кодів, які відображають сучасну культуру країни певної спортивної збірної, застосовуючи різні художньо-інформаційні детермінанти, зокрема демонстративну символізацію національної ідентичності за допомогою дизайну.

Значення терміну «костюм» розглядається багатьма науковцями та здебільшого трактується, як: «...сукупність матеріальних елементів, які локалізуються на тілі людини, починаючи з розпису і татуювання, зачіски та манікюру, включаючи одяг, взуття, головні убори, перуки, завершуючи супутніми предметами – прикрасами і аксесуарами» [1, 22]. Олімпійський парадний костюм, враховуючи загальні характеристики цього складного інформаційно-матеріального поняття, включає такі будівні елементи під час трансляції

заданого образу, як жестикуальність та міміка. Щодо наявності татуювань, в Олімпійській хартії існує заборона рекламних повідомлень на тілах спортсменів. Якщо татуювання нейтрального або позитивного для змагань змісту, вони також можуть бути частиною олімпійського парадного костюма. Однак, інформаційне наповнення, форма та розмір знаходяться під пильним контролем Міжнародного олімпійського комітету.

Церемонія відкриття XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998» запам'яталася художнім, демонструючим історію і традиції країни-організаторки змагань, театральним видовищем. Не зважаючи на елементи релігійної та спортивної культури протягом всього заходу, професор дозволив в Університеті Брайтона Alan Tomlinson вважає, що лейтмотив церемонії відкриття – Мир і Гармонія [7, 83–92]. Олімпійські парадні костюми стали прикладом реалізації демонстративної символізації національної ідентичності в дизайні предметів одягу.

Олімпійський парадний костюм збірної США XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998» (Рис. 1) метафорично



Рис. 1. Олімпійський парадний костюм збірної США XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998» [2]

зчитується взаємозамінюючи словам зображення. Ми бачимо класичне для команди США кольорове рішення: насичені темно-блакитні довгі дуті плащі з брендингом країни на верхній лівій грудній частині, з-під верхнього одягу проглядали білі гольфи; чорні штани прямого крою; темно-бордові шарфи (при перегляді церемонії відкриття Олімпіади шарфи зливались з верхнім одягом, їх було майже не видно); чорні ковбойські капелюхи в стилі «Дикого Заходу» (Western); чорні окуляри, які під час церемонії були вдягнені безпосередньо на обличчі спортсменів та на капелюсі; чорні черевики.

Практичний та універсальний одяг костюма з акцентом на капелюсі, своєю впізнаваною формою стійко асоціюється з американською культурою, вимальовує образ зухвалого ковбоя з вестерн кіно, що демонстративно символізує національну ідентичність спортсменів до країни, яку вони представляють. «Важливу структурно-будівну роль в формотворенні одягу відіграє пластика форми. Пластика форми одягу проявляється як волевиявлення дизайнера через зовнішню форму як жестуальність, що набуває певного семіотичного наповнення» [4, 37]. Конструкція одягу, результат формоутворення грає рівноцінну роль в демонстративній ідентифікації як колірні звернення та стилізація знаків. Дивлячись на силует олімпійського парадного костюма збірної США, одразу виникають відсилання до американських фільмів в жанрі вестерн, кантрі музики та сучасних інтерпретацій стилю в мистецтві, ці компоненти задають тон загальної естетики костюма.

В основі колірної рішення дизайну предметів одягу олімпійського парадного костюма збірної КНР XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998» (Рис. 2) було



Рис. 2. Олімпійський парадний костюм збірної КНР XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998» [2]

обрано ідентифікаційну стратегію звернення до національного прапора. Яскраво червоний та жовтий колір верхнього одягу влучно контрастував з чорними штанами спортивного стилю, білими кепками з графічними зображеннями та білими кросівками з зеленою підошвою. Представлене компліментарне поєднання насичених світлих кольорів неможливо не помітити вболівальникам та телеглядачам, які будуть переглядати відеозапис церемонії.

Художній образ олімпійського парадного костюма визначається єдністю особистісного, соціального та національного естетичного вираження. Демонстративна символізація національної ідентичності спортсменів до їх

країни в дизайні предметів одягу олімпійського парадного костюма збірної КНР відбулася за допомогою колірного звернення до національного прапора.

Дизайн одягу олімпійського парадного костюма збірної Греції XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998» (Рис. 3) виконаний в мінімалістичній площині, яка



Рис. 3. Олімпійський парадний костюм збірної Греції XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998» [2]

налічує обмежену кількість додаткових деталей. Базовість крою, різні фактури матеріалу, використання кольору-ахромату, а саме створення образу total black роблять костюм універсальним, легким, глибоким та привабливим для візуального сприйняття не відходячи від стилістики. Не зважаючи на певні переваги цього напрямку, мінімалізм унеможливує втілення демонстративної символізації національної ідентичності в дизайні одягу олімпійського парадного костюма. Якщо прибрати прапор, який несуть олімпійці, візуально зчитати від якої країни знаходяться спортсмени перед аудиторією, майже неможливо. Враховуючи масштаби олімпійського стадіону та телевізійну зйомку, розташований брендинг з лівого боку (6–8 см.) недостатньо читабельний.

Спроба демонстративної символізації ідентичності в дизайні може виявлятися лише в наявності прапора, який в межах заходу, є предметом костюма і невід'ємним атрибутом церемонії. Однак розцінювати прапор, який несуть всі команди різних країн в обов'язковому порядку на олімпійському параді, частиною задуму авторського дизайн-проекту, створеного в певний рік для певної команди, ми не маємо аргументовних підстав.

Олімпійський парадний костюм транслює образ спортсмена або представника певної країни (наприклад члена Олімпійської делегації), виступаючи візуальним комунікатом між комунікантом і реципієнтом Олімпійських ігор. Виконуючи функцію

соціального зв'язку, олімпійський парадний костюм є об'єктом семіотики, значною мірою процесу семіозису, який передаючи свідоме і несвідоме повідомлення для аудиторії, формує виміри сприйняття не тільки спортсмена та країни, яку він представляє, а і нації в цілому. Передати будь-яке необхідне для комуніканта повідомлення допомагає аналіз олімпійських парадних костюмів другого етапу Олімпійських ігор (з 1896 р.): розуміння ідеологічних принципів під час його проектування; соціально-історична модифікація; встановлення, класифікація компонентів детермінант художньо-інформаційної ідентифікації та сформоване концептуальне мислення дизайнера, який працює над створенням костюма.

Наукова новизна. За результатами мистецтвознавчого аналізу олімпійського парадного костюма закордонних команд-учасниць змагань (США, КНР, Греції) XVIII зимових Олімпійських ігор «Нагано-1998», вперше встановлено одну з детермінант художньо-інформаційної ідентифікації олімпійського парадного костюма та її компоненти, які демонстративно символізують національну ідентичність в дизайні предметів одягу.

Висновки. Мистецтвознавчий аналіз олімпійського парадного костюма, відображеність соціально-політичних впливів історичного контексту на його формалізованість та інформаційну відповідність нормативно закріпленим Олімпійською хартією принципам [5, 11–12] змагань, дають нам підстави вперше встановити демонстративну символізацію національної ідентичності дизайну предметів одягу олімпійського парадного костюма, однією з детермінант художньо-інформаційної ідентифікації. Враховуючи церемоніальні настанови щодо ідентичності в костюмі, яких дотримуються всі команди з 1936 року, надважливим проявом в зазначений період (1998 р.) є семіотичний акцент в костюмі. Вираження державної незалежності, національної ідентичності, а також вагомості та самобутності своєї культури на зламі епох, може здійснюватися за допомогою таких демонстративно символізуючих національну ідентичність в дизайні предметів одягу олімпійського парадного костюма компонентів, як:

1. Конструкція – формоутворення костюма та використаний матеріал тектонічно відображаються на фігурах спортсменів. За допомогою конструювання предметів одягу вибудовується візуальний образ, який дозволяє отримати силуетний ідентифікативний результат.

2. Знак – стилізація знаку/знаків відбувається за допомогою нанесення на одяг та аксесуари костюма рисунку, графічних елементів, комбінацій графічних елементів, оздоблення вишивкою та можливо інших творчих інноваційних стилізацій. Знаки візуально ідентифікують спортсменів, дозволяють зчитувати закладені сенси смислових інформаційних наповнень костюма.

3. Колір – звернення до кольорів національного прапора та відтворення за допомогою кольору образів загальновідомих об'єктів культурної спадщини є найпопулярнішими методами ідентифікації країни під час Олімпійського парад. Однак, під час вибору кольору та відтінку кольору, враховується його відповідність значенням в приймаючій змагання країні та панівним тенденціям часу.

Варто зазначити, що транслуючи національну ідентичність візуальний образ можна отримати поєднуючи в дизайні зазначені компоненти як разом, так і окремо, що було виявлено під час мистецтвознавчого аналізу олімпійських парадних костюмів спортивних збірних США, КНР та Греції.

Література

1. Коськов М. А., Музалевская Ю. Е. *Костюм. Основы теории : монография*. Санкт-Петербург : ЛГУ им. Пушкина, 2011. 223 с.
2. Слоницька Ю. *История зимней олимпийской моды*. 2018. URL: <https://jetsetter.ua/istoriya-zimnej-olimpijskoj-mody/> (дата звернення 16.02.2021).
3. Михайлова Т. С. Айдентика як поняття комплексної системно-концептуальної моделі ідентифікації в архітектоніці дизайну. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 22–26.
4. Шандренко О. М. Етномистецтво як джерело модифікації проєктних стратегій формотворення в дизайні одягу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство. 2014. С. 34–37.

5. International Olympic Committee *Olympic charter*. Lausanne. 106. 2020. URL: https://stillmed.olympic.org/media/Document%20Library/OlympicOrg/General/EN-Olympic-Charter.pdf#_ga=1.229447708.165029295.1463838095_дата_звернення_16.02.2021.

6. Netherlands Olympic Committee. *The ninth Olympiad Amsterdam 1928. Official Report - LA84 Foundation* / Ed. by G. Van Rossem; Transl. by Sydney W. Fleming. 1928. URL: https://www.yumpu.com/en/document/view/11889463/1928-amsterdam-olympic-official-report-la84-foundation_дата_звернення_16.02.2021.

7. Tomlinson, A. *Picturing the winter Olympics: the opening ceremonies of Nagano (Japan) 1998 and salt lake city (USA) 2002*. Tourism Culture & Communication. 5 (2). 2005. 83–92. URL: DOI 10.3727/109830405774791465(дата звернення 16.02.2021).

References

1. International Olympic Committee (2020). *Olympic charter*. Lausanne. 106. Retrieved from https://stillmed.olympic.org/media/Document%20Library/OlympicOrg/General/EN-Olympic-Charter.pdf#_ga=1.229447708.165029295.1463838095 [in English].

2. Koskov, M. A. & Muzalevskaya, Yu. E. (2011). *Costume. Fundamentals of the theory: monograph*. St. Petersburg: LGU im. Pushkina [in Russian].

3. Mykhailova, T. (2021). Aidentyka as a definition of a complex system-conceptual model of identification in the architecture of design. *Mystetstvoznachy zapysky: zb. nauk. prats'*. 39. 22-26 [in Ukrainian].

4. Netherlands Olympic Committee (1928). *The ninth Olympiad Amsterdam 1928. Official Report - LA84 Foundation* / Ed. by G. Van Rossem; Transl. by Sydney W. Fleming. Retrieved from <https://www.yumpu.com/en/document/view/11889463/1928-amsterdam-olympic-official-report-la84-foundation> [in English].

5. Shandrenko, O. M. (2014). Etnomystetstvo yak dzhерelo modyfikatsii proiektnykh stratehii formotvorennia v dyzaini odiahu. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. Mystetstvoznachstvo. 34-37 [in Ukrainian].

6. Slonytska, Yu. (2018). *History of Winter Olympic Fashion*. Retrieved from <https://jetsetter.ua/istoriya-zimnej-olimpijskoj-mody/> [in Russian].

7. Tomlinson, A. (2005). *Picturing the winter Olympics: the opening ceremonies of Nagano (Japan) 1998 and salt lake city (USA) 2002*. Tourism Culture & Communication. 5 (2). 83–92. DOI: <https://doi.org/10.3727/109830405774791465> [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.07.2021

Отримано після доопрацювання 11.08.2021

Прийнято до друку 18.08.2021

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.075

Цитування:

Акімов Д. І. Символічні споживачі творів образотворчого мистецтва на арт-ринку та їхні мотивації. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 146–150.

Akimov D. (2021). Symbolic consumers of fine art in the art market and their motivations. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 146–150 [in Ukrainian].

Акімов Дмитро Ігорович, доктор соціологічних наук, професор, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Голова Генеральної дирекції Міжнародної Академії рейтингових технологій і соціології «Золота Фортуна»
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0732-7287>
akimov@fortuna.org.ua

СИМВОЛІЧНІ СПОЖИВАЧІ ТВОРІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА НА АРТ-РИНКУ ТА ЇХНІ МОТИВАЦІЇ

Мета роботи: дослідження та аналіз алгоритмів маркетингових технологій на арт-ринку за допомогою вивчення мотивацій символічних споживачів образотворчого мистецтва, тобто, індивідуумів, які споживають продукти образотворчого мистецтва шляхом символічного привласнення. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, емпіричного та теоретичного методів. Такий методологічний підхід дозволяє проаналізувати мотивації символічних споживачів творів мистецтва з подальшим використанням результатів досліджень в маркетингових процесах просування творів мистецтва на арт-ринку. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про мотивації символічних споживачів ринку образотворчого мистецтва та в дослідженні подальших маркетингових процесів на ньому. В статті проаналізовано алгоритми маркетингових технологій при аналізі мотивацій символічних споживачів ринку образотворчого мистецтва. Встановлено, що в маркетингу образотворчого мистецтва є актуальним та необхідним дослідження поведінки символічних споживачів творів мистецтва як Індивідуумів через аналіз типів символічних Споживачів, а також через аналіз Ситуацій символічного споживання творів мистецтва як символічно привласненого Продукту на арт-ринку під час перегляду творів мистецтва у виставкових залах. Спираючись на наукові дослідження в сфері маркетингу арт-ринку, можемо констатувати, що мистецька творчість є сферою активної діяльності некомерційних державних та приватних музейних, галерейних та виставкових установ, а також великого та малого бізнесу, який має професійно аналізувати мотивації споживачів, що в свою чергу дає можливість високоефективно сегментувати споживачів творів образотворчого мистецтва у відповідності з їхніми мотиваціями. **Висновки:** В статті визначена та проаналізована модель споживання образотворчого мистецтва шляхом символічного привласнення, та, відповідно, описана група (сегмент) споживачів. Мова йде про символічне споживання, що пов'язане з можливістю отримання естетичної насолоди через символічне привласнення твору без матеріального володіння ним. Також доведено, що поведінка споживача у маркетингу мистецтва визначається трьома обов'язковими складовими: Індивідуум – Продукт – Ситуація. Саме на цих складових формуються типи мотивації, на яких будується модель споживання та споживачької поведінки. Таким чином, нами досліджені індивідууми, що споживають твори мистецтва, які в свою чергу є продуктами, представленими у виставкових залах, й нами досліджено ситуації споживання творів мистецтва, які споживаються шляхом символічного привласнення у виставкових експозиціях.

Ключові слова: арт-ринок, маркетингові дослідження, мотивація споживачів творів мистецтва, символічне споживання творів мистецтва, поведінка споживачів арт-ринку.

Akimov Dmytro, Doctor of Sociology, Professor, Department of The Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Chairman of the General Directorate of The International Academy of Rating Technologies and Sociology "Golden Fortune"

Symbolic consumers of fine art in the art market and their motivations

The purpose of the article. Research and analysis of algorithms of marketing technologies in the art market by studying the motivations of symbolic consumers of fine arts, namely, individuals who consume products of fine arts through symbolic appropriation. **The research methodology** is to apply comparative, empirical, and theoretical methods.

This methodological approach allows us to analyze the motivations of symbolic consumers of works of art with the subsequent use of research results in the marketing processes of promoting works of art in the art market. **The scientific novelty** lies in the expansion of ideas about the motivations of symbolic consumers of the fine arts market and in the study of further marketing processes in it. The article analyzes the algorithms of marketing technologies in the analysis of motivations of symbolic consumers of the fine arts market. The article establishes that in the marketing of fine arts it is relevant and necessary to study the behavior of symbolic consumers of works of art as Individuals through the analysis of types of symbolic Consumers, as well as through the analysis of situations of symbolic consumption of works of art as a symbolically appropriated Product at the art market while viewing works of art in exhibition halls. Based on research in the field of art market marketing, we can say that artistic creativity is an area of activity of non-profit public and private museums, gallery and exhibition institutions, as well as large and small businesses, which should professionally analyze consumer motivations, which in turn makes it possible to highly segment consumers of works of fine art in accordance with their motivations. **Conclusions.** The article defines and analyzes the model of consumption of fine arts by symbolic appropriation, and, accordingly, describes the group (segment) of consumers. We are talking about symbolic consumption, which is associated with the possibility of obtaining aesthetic pleasure through the symbolic appropriation of the work without material possession. It is also proved that consumer behavior in art marketing is determined by three mandatory components: Individual - Product - Situation. It is on these components that the types of motivation are formed, on which the model of consumption and consumer behavior is built. Thus, we have studied individuals who consume works of art, which in turn are products presented in exhibition halls, and we have studied the situations of consumption of works of art that are consumed by symbolic appropriation in exhibitions.

Key words: art market, marketing research, motivation of consumers of works of art, symbolic consumption of works of art, behavior of consumers of art market.

Актуальність теми дослідження. У статті розглянуті проблемні питання, які виникають в Ситуаціях символічного споживання творів мистецтва, де представлені Символічні споживачі як Індивідууми, а твори мистецтва – як Продукт символічного привласнення споживачами під час перегляду. В статті досліджена модель символічного привласнення творів мистецтва, яка є актуальною, беручи до уваги зростання попиту на дану форму споживання творів мистецтва в часи розвитку численних туристичних та екскурсійних маршрутів, а також реклами музейних закладів, які є знаковими символами міст та країн світу.

Аналіз досліджень і публікацій на означену тему є обмеженим кількома публікаціями автора цієї статті та його колег. Варто зазначити, що один з класиків маркетингу Ф. Колбер, який своїми публікаціями охопив майже всі сфери людської діяльності, присвятив певну увагу й маркетингу мистецтва, але щоправда, в одній роботі, в якій він досліджував й маркетинг культури. Також проблеми, що розкриваються в цій статті, широко розглядаються в роботах авторів: Р. Таньчук Искусство коллекционирования. Коллекционирование как форма культурной активности», Е. Барабанов «Искусство на рынке или – рынок искусства», А. Маслоу «Мотивация и личность». Можна зробити висновок, що всебічне дослідження маркетингових процесів арт-ринку потребує кропіткої тривалої роботи науковців в галузях соціології, економіки, психології та мистецтвознавства.

Мета роботи – аналіз типових моделей споживання творів образотворчого мистецтва

сегментами некомерційних споживачів як Індивідуумів на арт-ринку в Ситуаціях публічних демонстрацій творів мистецтва як Продукту споживання.

Виклад основного матеріалу. При розгляді алгоритмів символічного споживання творів мистецтва почнемо з розгляду авторської позиції таких науковців, як Ф. Колбер та Ж. Нантель, які зазначають, що поведінка споживачів має певні схожі ознаки у випадках, коли ми розглядаємо споживачів культурного продукту, чи споживчого товару, чи відповідних послуг. А тому, повертаючись до основної мети статті, проаналізуємо класичну маркетингову модель «Індивідуум – Продукт – Ситуація», відповідно як «Символічний споживач – Твори мистецтва – Арт-ринок» [1, 92-93]. Отже, ми розглядаємо динаміку ринку, пояснюємо її розвиток, аналізуючи та беручи до уваги взаємозв'язок трьох зазначених чинників. В полі нашого зору знаходиться Індивідуум, який приймає для себе рішення переглянути твір мистецтва, тобто, споживати його у формі символічного привласнення з певною метою, маючи ту чи іншу мотивацію. Ми розглядаємо Продукт – твір мистецтва, яким зацікавився певний символічний споживач. Крім того, ми досліджуємо Ситуацію, в якій відбувається споживання твору мистецтва у формі символічного привласнення: це може бути перегляд творів в музеях, в картинних галереях, на виставках, ярмарках, навіть на аукціонах, де Споживач, як Індивідуум, що цікавиться образотворчим мистецтвом як Продуктом споживання, приймає особисте рішення й потрапляє у відповідну Ситуацію, коли

Споживач відвідує виставкові зали, експозиційні площі, маючи на меті отримання естетичної насолоди від перегляду творів мистецтва. Саме в отриманні такої естетичної насолоди при перегляді творів мистецтва й полягає так зване Символічне привласнення улюблених творів мистецтва, коли Індивідуум не має на меті придбання Продукту арт-ринку, а прагне лише до перегляду даного Продукту в Ситуації відвідування музею, виставки тощо.

Зазначимо, що ми зараз поступово виділяємо один з основних сегментів споживачів для подальшого аналізу проблем, мотивацій та завдань, що виникають перед ними в процесі споживання творів мистецтва.

Отже, у цій статті розглядається сегмент некомерційних споживачів публічних демонстрацій творів мистецтва, що символічно привласнюють ці твори, відвідуючи музеї, виставки, галереї, де твори мистецтва є символічним продуктом, а перегляд експозиції є символічним споживанням з метою отримання естетичної насолоди та культурного розвитку споживача.

Символічні споживачі арт-ринку – ця численна споживацька аудиторія, як правило, не прагне купувати чи колекціонувати твори мистецтва, чи придбати тим чи іншим шляхом ті чи інші твори, а отримує естетичну насолоду, або почуття патріотизму чи інші емоції, дивлячись на художні твори в музейних залах, в галереях тощо. Символічні споживачі мають на меті відвідувати експозиційні зали музеїв, лекції мистецтвознавців, різноманітні культурологічні заходи тощо. Саме тому в плани закордонних туристичних подорожей у великі міста обов'язково включаються екскурсії в художні, історичні та краєзнавчі музеї, де мандрівники отримують можливість споживати колекційні твори мистецтва шляхом символічного привласнення.

Символічні споживачі арт-ринку прагнуть потрапити до музейних залів не тільки з метою постояти перед тим чи іншим шедевром світового мистецтва, а й зробити селфі на фоні відомої картини чи скульптури. Унікальність кожного особистого відвідування музейних експозицій має під собою глибоке змістовне навантаження, яке є дуже важливим для споживачів арт-ринку. З цього приводу існує чимало наукових досліджень. Наприклад, автор Є. Баранов в одній зі своїх робіт, що присвячені даній темі, пише наступне: «Сучасний ринок мистецтва має справу з символічною продукцією та символічним обміном в середині споживання символічних

благ. Це означає, що будь-який твір мистецтва належить (користуючись термінологією П'єра Бурд'є) сфері обмеженого виробництва і, на відміну від сфери масового виробництва (не залежно від того, наскільки б ексклюзивним або елітарним воно б не здавалося) – не зводиться до статусу «просто товару». Арт-ринок має справу з абсолютною унікальністю імен та творів...» [3].

І далі наведемо ще одну цікаву цитату цього автора: «У зв'язку з унікальністю походження та особливим статусом в культурі, твір мистецтва передбачає обов'язкову наявність специфічних складових (художніх, естетичних, культурно-історичних), які вказують на можливість отримання безкорисної (непривласненої) насолоди. Однією з форм реалізації можливості «символічного привласнення», тобто, можливості отримання насолоди, що не відноситься до матеріального володіння речами, є відвідування музеїв та виставок» [3].

Тут варто підбити підсумки, що будь-яка фізична чи юридична особа чи група осіб може споглядати твори образотворчого мистецтва, отримувати насолоду від споглядання, отримувати поверхову чи поглиблену інформацію про зазначені твори, відвідувати музеї, галереї, виставки з метою створення процесу глядацького контакту, але не мати на меті купівлю чи колекціонування творів мистецтва. Такі процеси є символічним споживанням творів мистецтва, враховуючи, що в нашому випадку споживання – це використання суспільного продукту для задоволення певних духовних, емоційних, естетичних потреб людей, коли люди зацікавлені в отриманні відповідних цінностей через сферу мистецтва, де духовні, емоційні та естетичні цінності представлені в концентрованому вигляді.

Якщо подивитись на символічне споживання творів мистецтва і проаналізувати психологічний рівень розвитку того чи іншого індивідууму, то варто зазначити, що рівень психологічного, інтелектуального, емоційного розвитку людини залежатиме від кількості та різноманіття його духовних, соціальних й творчих потреб. Даючи характеристику рівню духовного, творчого, емоційного розвитку споживача, необхідно враховувати, які потреби для даного споживача є пріоритетними, а які є другоплановими. Зрозуміло, що ми не будемо в даному випадку підійматись по сходах ієрархії потреб споживача з низу вгору. Пропустимо, відповідно, органічні та

фізіологічні потреби, а також ті, що пов'язані з безпекою. Не будемо також зупинятись на потребі в коханні та в повазі, хоча ці потреби вже є наближеними до характеристик споживачів образотворчого мистецтва. Зразу констатуємо, що споживачі образотворчого мистецтва характеризуються пізнавальними, естетичними потребами, а також потребою в самоактуалізації. Цікаво те, що згідно класифікації А.Маслоу [4] наведена ієрархія потреб знаходиться в повній залежності кожної наступної складової від попередніх. Тобто, людина, яка відчуває голод та небезпеку, не буде думати про те, які виставки плануються в музеях міста.

Є й інші класифікації потреб споживачів, наприклад: 1. Коли прагнення людини щодо підтримки свого існування, тобто, необхідність в їжі, сні, безпеці, одязі можна умовно віднести до біологічних потреб. 2. Коли біологічні потреби задоволені, у споживача виникають соціальні потреби, що полягають в необхідності спілкування, належності до певних суспільних груп, визнання, лідерства. 3. Нарешті, до духовних відносяться потреби в пізнанні самого себе, світу навколо, тяжіння до самореалізації та самовдосконалення, задоволення естетичних та духовних потреб через споживання мистецтва тощо. Наведена класифікація потреб виглядає самодостатньою, хоча треба зауважити, що на кожному з трьох рівнів задоволення потреб споживач буде прагнути, щоб задоволення біологічних, чи соціальних, чи духовних потреб відбувалось на належному естетичному рівні. Отже, коли на певному естетичному рівні будуть задоволені біологічні та соціальні потреби споживача, коли, згідно черги, задовольняються духовні потреби, серед духовних потреб можна констатувати й естетичні потреби людини (в кожній віковій групі та на кожному етапі розвитку людства), на яких варто коротко зупинитись окремо. Ми вважаємо, що треба розглядати задоволення естетичних потреб споживачів в процесі динаміки отримання задоволення, в тому числі варто окремо розглядати динаміку насичення рівнів естетичних потреб. А рівень насичення естетичних потреб тих чи інших груп споживачів в свою чергу залежить від можливостей тих чи інших споживацьких груп.

А тепер зробимо короткий аналіз процесів та проблем символічного споживання творів мистецтва в державних музеях України з метою дослідження так званого «споживацького ефекту»:

1. Проблеми фінансування не дають можливості державним музеям поповнювати свої колекції новими творами, які мають великі ринкові ціни, й, відповідно, проблеми фінансування обмежують можливості символічного споживання художніх творів.

2. Обмеженість експозиційних площ не дає можливості демонструвати в залах музеїв велику кількість експонатів, які зберігаються в запасниках, й, відповідно, не можуть споживатись відвідувачами закладів.

3. В той же час, треба взяти до уваги таку функцію музеїв, як організація тематичних виставок, на яких демонструються твори мистецтва з основних експозицій, а також з музейних запасників, приватних колекцій тощо. Тематичні виставки сприяють символічному споживанню творів мистецтва. 4. Однією з важливих функцій в діяльності музеїв є презентація символічним споживачам інформації про твори мистецтва, які могли б демонструватись в зазначених закладах, але були втрачені з певних причин. Дослідниця Р. Таньчук зауважує, що в багатьох відомих музеях світу демонструються твори, набуті в інших країнах в колоніальну епоху [2, 119]. Загально відомо, що українські музеї втратили десятки тисяч експонатів під час Другої Світової війни.

5. Описувальна функція музеїв полягає у наданні символічним споживачам різноманітної інформації про твори мистецтва, які демонструються в постійних експозиціях чи під час тематичних виставок.

Висновки. В статті визначена та проаналізована модель споживання образотворчого мистецтва шляхом символічного привласнення, та, відповідно, описана група (сегмент) споживачів. Мова йде про символічне споживання, що пов'язане з можливістю отримання естетичної насолоди через символічне привласнення твору без матеріального володіння ним. Також доведено, що поведінка споживача у маркетингу мистецтва визначається трьома обов'язковими складовими: Індивідуум – Продукт – Ситуація. Саме на цих складових формуються типи мотивації, на яких будується модель споживання та споживацької поведінки. Таким чином, нами досліджені індивідууми, що споживають твори мистецтва, які в свою чергу є продуктами, представленими у виставкових залах, й нами досліджено ситуації споживання творів мистецтва, які споживаються шляхом символічного привласнення у виставкових експозиціях.

Література

1. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства / пер. с англ. Санкт-Петербург: Издатель Васин А.И., 2004. 256 с.
2. Таньчук Р. Искусство коллекционирования. Коллекционирование как форма культурной активности / пер. с пол. Харьков: «Гуманитарный Центр», 2016. 372 с.
3. Барабанов Е. Искусство на рынке или – рынок искусства. Художественный журнал «Moscow Art Magazine» № 46. 2002. URL : <http://moscowartmagazine.com/issue/96/article/2135> (дата обращения: 22.03.2021).
4. Маслоу А. Мотивация и личность / пер. с англ. Киев-Харьков-Минск. 3-е издание. 2009, 352 с.
5. Акімов Д. І. Набувачі творів образотворчого мистецтва на арт-ринку та їхні мотивації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 102–107.
6. Акімов Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. *Культура і сучасність: альманах*. 2021. № 1. С. 139–144.
7. Акімов Д. І. Сегментація арт-ринку в маркетингу образотворчого мистецтва. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. № 39. С. 27–31.
8. Акімов Д. І. Специфіка спонсорства як технології забезпечення доступу населення до художніх творів у маркетингу мистецтва. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2020. № 37. С. 22–27.
9. Акімов Д. І. Маркетингові технології колекціонування в образотворчому мистецтві. *Культура і сучасність: альманах*. 2020. № 1. С. 104–109.
10. Акімов Д. І. Маркетинг мистецтва та інтегровані маркетингові комунікації (реклама, стимулювання збуту, паблік рілейшнз). *Культура і сучасність: альманах*. 2019. № 1. С. 61–67.
11. Акімов Д. І. Основні функції музеїв у контексті маркетингу мистецтва. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2019. № 36. С. 3–8.

References

1. Colbert, F. (2004). Marketing of culture and art. (Trans). Sankt-Peterburg Izdatel' Vasin A. [in Russian].
2. Tanchuk, R. (2016). The art of collecting. Collecting as a form of cultural activity. (Trans). Khar'kov: «Gumanitarnyy Tsentr» [in Ukrainian].
3. Barabanov, E. (2002). Art on the market or the art market. Moscow Art Magazine. 46. <http://moscowartmagazine.com/issue/96/article/2135> [in Russian].
4. Maslow, A. (2009). Motivation and personality. (Trans). Kiev-Kharkov-Minsk. 3 [in Russian].
5. Akimov, D. I. (2021). Purchasers of artworks on the art market and their motivations. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 102–107 [in Ukrainian].
6. Akimov, D. I. (2021). Marketing researches and promotion works of art in the fine art's marketing. Culture and contemporaneity: almanac, 1, 139–144 [in Ukrainian].
7. Akimov, D. I. (2021). Segmentation of art market in the fine art's marketing. Art notes, 39, 27–31 [in Ukrainian].
8. Akimov, D. I. (2020). Specifics of sponsorship as a technology of ensuring access of population to works in art marketing. Art notes, 37, 22–27 [in Ukrainian].
9. Akimov, D. I. (2020). Marketing collection technologies in the fine arts. Culture and contemporaneity: almanac, 1, 104–109 [in Ukrainian].
10. Akimov, D. I. (2019). Marketing art and integrated marketing communications (advertising, stimulation of object, please re-leases). Culture and contemporaneity: almanac, 1, 61–67 [in Ukrainian].
11. Akimov, D. I. (2019). The main functions of the museums within art marketing. Art notes, 36, 3–8 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 13.09.2021
Отримано після доопрацювання 11.10.2021
Прийнято до друку 15.10.2021*

УДК 75.03 (045) "17/19"

Цитування:

Бардік М. А. До проблеми візантійського іконостасу в Києво-Печерській лаврі XIX – початку XX століття. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 151–157.

Bardik M. (2021). To the Issue Concerning a Byzantine Iconostasis in the Kyiv-Pechersk Lavra the 19th – Beginning of the 20th Centuries. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 151–157 [in Ukrainian].

Бардік Марина Афанасіївна,
кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
науково-дослідного відділу історії та археології
Національного заповідника
«Києво-Печерська лавра»

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3092-8929>
mb30@i.ua

ДО ПРОБЛЕМИ ВІЗАНТІЙСЬКОГО ІКОНОСТАСУ В КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКІЙ ЛАВРІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті – дослідити проблему створення візантійського іконостасу в художньому оздобленні Києво-Печерської лаври в XIX – на початку XX століття на матеріалі Великої Печерської церкви (Успенського собору). **Методологія** дослідження полягає в комплексному застосуванні історико-культурного та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна роботи.** Досліджено етапи створення іконостасу у візантійському стилі в Успенському соборі протягом XIX – початку XX століття. Розкрито культурно-мистецьке підґрунтя реалізації ідеї візантійського іконостасу в 1845–1847 рр., 1890–1900х рр. згідно з уведеними в науковий обіг текстовими та візуальними архівними матеріалами. Визначена домінуюча роль головного іконостасу для вигляду нових іконостасів бічних приділів. Доведено консерватизм представників церкви, які бажали зберегти риси попереднього іконостасу (висота, кількість ярусів, старі ікони тощо). Визначено, що сакральна цінність деяких ікон була важливішою за стильовий пріоритет і вона ледь не призвела до заміни матеріалу іконостасу (срібло замість мармуру, традиційного для візантійських іконостасів). Опубліковані фото Великого іконостасу та затвердженого проекту головного іконостасу з авторськими автографами (фото з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»). З'ясовано, що на одній з них сфотографований видатний український мистецтвознавець Г. Павлуцький. Доведено автономність стилю іконостасів та стилю настінних розписів у декорації Великої Печерської церкви. **Висновки.** Спроба реалізувати ідею візантійського іконостасу у Великій церкві Києво-Печерської лаври в 1845–1847 рр. створила прецедент неузгодженості мистецького стилю іконостасу і настінного живопису. Іконостас у візантійському стилі гіпотетично міг існувати у просторі барокового пластичного мистецтва. І навпаки, на межі XIX – XX століть комплекс барокових іконостасів існував незалежно від стінопису, виконаного згідно візантійської традиції. Полеміка точилася навколо головного іконостасу, новий вигляд інших іконостасів проектували в комплексі з ним. Барокова традиція увійшла в проекти нового іконостасу. Ченці сприймали зміну розписів, але певні ікони вважали сакральною константою у Великій церкві. Великий іконостас без верхніх ярусів з візантійським хрестом був перемогою барокової традиції. Збереження барокових іконостасів було свідомим їхньої стильової автономності від настінного живопису, декорованого у візантійському стилі.

Ключові слова: духовна культура, православ'я, візантійське мистецтво, барокове мистецтво, іконостас, сакральний монументальний живопис, Києво-Печерська лавра, Успенський собор

Bardik Maryna, Candidate in Study of Art, Leading Researcher at the Scientific-Research Department of the History and Archaeology at the National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra"

To the Issue Concerning a Byzantine Iconostasis in the Kyiv-Pechersk Lavra, the 19th – Beginning of the 20th Centuries

The purpose of the article is to discover the issue of creating the Byzantine iconostasis in the artistic decoration of the Kyiv-Pechersk Lavra in the 19th – early 20th centuries a case study of the Great Pechersk Church (the Dormition Cathedral). **The methodology** is based on complex using historical and cultural analysis, and art study analysis. **Scientific novelty.** Milestones of creating the Byzantine style iconostasis in the Dormition Cathedral during the 19th – Early 20th centuries have been discovered. The cultural and artistic basis for implementing the idea of Byzantine iconostasis in 1845–1847, 1890–1900s has been revealed according to the text and visual records introduced into scientific circulation. The dominant role of the main iconostasis for the image of side-altars' new iconostasis has been determined. The conservatism of religious personages who wanted to preserve the features of the previous iconostasis (height, number of tiers, the old icons, etc.) has been proved. It is determined that the sacred value of some icons was more important as a stylistic priority and it barely led to the replacement of the material of the iconostasis (silver instead of marble that

traditional for Byzantine iconostases). Published photos of the Big iconostasis and the approved draft of the main iconostasis with the author of autographs (photos from the collection of the National Reserve "Kyiv-Pechersk Lavra"). It has been found out distinguished Ukrainian art historian H. Pavlutskyi in one of them. The autonomy of the iconostases style of the mural paintings style in the Great Pechersk Church decoration has been proved. **Conclusions.** The attempt to realize the idea of the Byzantine iconostasis in the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church in 1845–1847 created a precedent of the inconsistency of the artistic style of iconostasis and mural painting. The Byzantine style iconostasis hypothetically could exist in the spacious Baroque plastic art. Conversely, the complex of Baroque iconostases existed independently of the wall form performed in accordance with the Byzantine tradition at the turn of the 19th and the 20th century. The polemic pointed around the main iconostasis, a new image of other iconostases designed in a complex with it. The baroque tradition was implemented in the new iconostasis projects. The monks perceived a change in mural paintings but they considered some icons by sacral constants in the Great Church. The Big iconostasis without upper tiers with the Byzantine cross was the victory of the Baroque tradition. The preservation of Baroque iconostases was a testimony of their stylistic autonomy from the mural painting decorated in Byzantine style.

Key words: sacral culture, Orthodoxy, Byzantine art, Baroque art, iconostasis, sacral mural painting, Kyiv-Pechersk Lavra, Dormition Cathedral.

Актуальність теми дослідження. Останні події в історії української православної церкви актуалізували тему зв'язків Києва, Давньої Русі з Візантією, з візантійською богословською та мистецькою спадщиною. Наприкінці XIX – на початку XX століття в мистецтві Києво-Печерської лаври ця тема обумовила радикальну зміну художнього образу її головного храму. У Великій церкві, тобто в Успенському соборі, було створене нове живописне та декоративне оздоблення у візантійському стилі – у первісному мистецькому стилі Великої Печерської церкви. Розписи виконували під керівництвом В. П. Верещагіна, С. М. Лазарєва-Станищева, В. Д. Фартусова. Звичайно, постало й питання виготовлення нового іконостаса, теж у візантійському стилі, але «візантійський іконостас» так і не подолав стадію проектів. Не з'ясованими залишилися культурно-мистецькі обставини, які уможливили використання барокових іконостасів поряд із візантійською стилістикою розписів, визначеної у 1880–1890х рр. естетичним каноном для нового оздоблення Великої церкви.

Аналіз досліджень. Повідомлення про те, що на межі XIX–XX століть в Успенському храмі Лаври планували виготовити новий іконостас, а залишили старий в усіченому вигляді, зустрічаємо в науково-популярних виданнях, присвячених пам'яткам Києва та Києво-Печерській лаврі за часів існування останньої і в статусі монастиря, і в статусі музейної установи. Натомість публікацій, де б вивчався процес створення «візантійського іконостаса» для Успенського собору, обмаль. Про нього згадували їхні учасники і очевидці – М. Петров (1901) та А. Савенко (1901). Зі статті М. Петрова дізнаємось про засідання спеціальної комісії (1899) з питання відповідності проекту нового іконостаса

орнаментом стінопису [1, 279]. Останні, зауважимо, виконувались за зразками візантійських орнаментів. А. Савенко був першим, хто в основних рисах описав події, пов'язані зі створенням проектів нового іконостаса. Він повідомив, що за пропозицією лаврського керівництва було вирішено новий іконостас робити високим; до середини 1899 р. свої проекти іконостаса представили С. М. Лазарєв-Станищев і В. Д. Фартусов; проект останнього було прийнято Духовним Собором Лаври, проте не затверджено Святішим Синодом. Згодом Синод ухвалив проект О. В. Щусєва. На час освячення Успенського храму в 1901 р. новий іконостас не виготовили. Довелось залишити старий – вважали, що тимчасово, і планували виготовити комплекс нових іконостасів для головного вівтаря, бічних приділів і притвору [2, 23–27].

Питання створення нового іконостаса стисло висвітлила О. Сіткарьова (2000), зазначивши, що проект не було втілено, і в Успенському соборі залишили старі іконостаси. Серед ілюстрацій авторка навела фотографію проекту нового іконостаса з родинного архіву О. В. Щусєва [3, 186, 189–190].

Історичні факти, викладені А. Савенком, через роки суттєво доповнив численними подробицями, новими фактами, аналізом деяких статей В. А. Шиденко. Його наукова праця про створення нового іконостаса в Успенському соборі на межі XIX–XX століть, надрукована після смерті автора, на жаль, не містить посилань. Натомість наведені автором факти не залишають сумніву, що в основі його праці покладені дані з ретельно опрацьованих архівних документів. В. А. Шиденко виклав перебіг подій у формі захоплюючої драматичної оповіді, в якій знайшли відображення зіткнення творчих шляхів і

амбіцій різних митців [3, 140–165].

Як бачимо, залишилось не вивченим питання відповідності запланованого лаврським керівництвом нового іконостаса візантійській традиції, яку зокрема втілювали в живописі Успенського собору.

Мета статті – дослідити проблему створення візантійського іконостаса в художньому оздобленні Києво-Печерської лаври в XIX – на початку XX століття на матеріалі Великої Печерської церкви (Успенського собору).

Виклад основного матеріалу. Із самого початку обумовимо, що, коли в 1886 р. Духовним Собором Лаври та комісіями від Церковно-археологічного товариства при Київській духовній академії розглядалося питання про зміну живописного оздоблення Великої церкви в дусі візантійських та давньоруських церков XI–XII століть, про заміну іконостасів не йшлося. Водночас питання візантійського іконостаса поставало багато років напередодні.

У 1845 р. завдяки щирому бажанню і щедрій благодійності графині А. Орлової-Чесменської в мистецькій долі Великого іконостаса намітився новий етап: його форми хотіли зберегти, а виконати з бронзи і визолотити. З точки зору пожежної безпеки, стійкості матеріалу до впливу несприятливих чинників (фізичних, хімічних, біологічних) іконостас став би більш захищеним, водночас для монастирської братії та всіх вірян він залишався б у звичному вигляді, зберігаючи численні ікони. І ось у таку безхмарну

перспективу втрутилась воля імператора. Микола I, який відвідував Лавру і «тримав на контролі» питання живописного оздоблення Великої Успенської церкви, висловив побажання зовсім інше. Нинішній іконостас, вважав імператор, виготовлений не в давнину і не відповідає стилю храму, тому, якщо графиня Анна Олексіївна неодмінно бажає виготовити новий іконостас, необхідно буде доручити архітектору [Костянтину Андрійовичу] Тону створення його проекту, який би цілком узгоджувався з візантійським зодчеством цієї давньої церкви. Повеління імператора розглянув і затвердив Святіший Синод. У 1846 р. К. Тон розробив проект іконостаса і надіслав його київському митрополиту Філарету (Амфітеатрову). Проте з'ясувалось, що з технічних причин запроєктований іконостас не може бути встановлений у храмі. Для того, щоб не переривати богослужінь, митрополит запропонував і Синод погодився, що новий іконостас не слід виготовляти, а поновити старий [5, 1–10 зв.]. Розпорядження Синоду виконали: у 1848–1849 рр. лаврські художники і майстри поновили Великий іконостас (а також іконостас притвору, кафедру митрополита і кафедру для проповідей) [5, 114–115 зв.].

Цей епізод у мистецькій історії Лаври майже не згадується, або згадується мимохідь, як невдалий і нездійснений проект. Однак, по суті, офіційно ставало можливим в головному храмі Лаври встановити іконостас у візантійському стилі в оточенні розписів, які нещодавно (1840 – 1843) лаврські художники



Рис. 1. Великий іконостас після зняття верхніх ярусів. Фото. 1898. НЗКПЛ

написали заново, зберігаючи барокову стилістику.

Великий іконостас Успенського храму був особливою шанованою пам'яткою, його опису відводили окреме місце в публікаціях про Лавру світські автори і духовні особи. Такої привілеї були позбавлені інші іконостаси собору, тому цікавою є характеристика комплексу іконостасів Великої церкви, надана представниками лаврської братії в документах 1887 р., надісланих до Імператорської Академії мистецтв. Ми наводимо її в українському перекладі. «1, У Великій Успенській церкві, іконостас дерев'яний, різьблений, пречудової роботи, із прорізними з виноградом шістьма великими и десятьма малими тропічних рослин колонами коринфського ордеру, з липового дерева, різьблення суцільно усе визолочене, розміщене на білому полі, у п'ять ярусів, різьблення (суцільне) зображує тропічні рослини. Царські двері срібні визолочені, чеканної просіченої роботи, з такою ж дрібночеканною півколоною, уверху з...довгою капітеллю, на якій у колі із саявом чеканне зображення Богородиці, яка стоїть на хмарах, з розпростертими руками, яку підтримують двоє ангелів... ці врата споруджені за прикладом боголюбивого свого батька Бориса Петровича графа Шереметьєва російського фельдмаршала, який влаштував такі ж врата в 1713 році, повторно влаштовані сином його... Сергієм Борисовичем Шереметьєвим, від срібла, майстернішим мистецтвом і щедролубством пребагатим в 1749 році. У цих вратах ваги срібла 5 пудів 6 фунтів 8 лотів 2 золотники (поновлені суцільною позолотою через вогонь в 1873 році зусиллям полтавського козака Федора Мойсейовича Щербини). А, Придільного храму Архангела Михайла, іконостас входить до складу головного іконостаса лаврської Великої церкви. Царські двері срібні, чеканної просіченої роботи, влаштовані зусиллям Катерини Сергіївни княгині Кудашевої в 1839 році. Ваги срібла 2 пуди 12 фунтів 75 золотників. ...У приділах: Іоанна Богослова й Архидиякона Стефана; іконостаси нової роботи. одноманітні, деревні, різьблені, позолочені, в два яруси, нижні з півколонами коринфського ордеру. Царські двері срібні, чеканної просіченої роботи, влаштовані в приділі Архидиякона Стефана в 1876 році коштом лаврського штатного духовника архимандрита Мефодія, а в приділі Іоанна Богослова в 1877 році, коштом... архимандрита Анастасія. ...На хорах у приділах Преображення Господнього й апостола Андрія Первозваного;

іконостаси нового влаштування, одноманітні, різьблені, визолочені, у два яруси, нижні з півколонами коринфського ордеру. Царські двері дерев'яні, різьблені, визолочені. ...У приділах преподобних Антонія і Феодосія Печерських, іконостаси одноманітні, різьблені, визолочені, нового влаштування, у три яруси, з колонами коринфського ордеру. Царські двері дерев'яні, різьблені, визолочені. 2, В церкві Іоанна Предтечі, іконостас нового влаштування, різний, з липового дерева з позолотою на зеленому полі, різьблення зображує тропічні рослини, у два яруси, з півколонами коринфського ордеру. Царські врата дерев'яні, визолочені з такою ж півколоною, увінчаною зверху не просіченою митрою...» [6, 59 зв. – 61].

Із наведеного свідoctва стає очевидним, що лаврська братія і лаврське керівництво виокремлювали мистецьку цінність Великого іконостаса та іконостаса церкви (приділу) Іоанна Предтечі. Іконостаси бічних приділів вважалися одноманітними (в оригіналі кожен такий іконостас названий «однообразный») і описувалися напрочуд одноманітно. Відповідним були наміри по цих іконостасах після створення нової храмової декорації. У Стефанівському, Іоаннопредтечевському приділах стінопис залишився старий, у приділі Іоанна Богослова було написано кілька нових композицій. У названих нижніх приділах іконостаси міняти не збирались. Верхні приділи преподобних Антонія і Феодосія Печерських ліквідували, тому не було й питання іконостасів. В Андріївському та Преображенському верхніх приділах, у притворі, які прикрасили новими розписами, декорованими орнаментами у візантійському стилі, мали зробити нові мармурові іконостаси відповідно до затвердженого проекту нового Великого іконостаса. Мармурові іконостаси мали створювати декоративну єдність із мармуровим облицюванням стін храму, мармуровими кіотами і криласами [2, 26].

Первісно лаврське керівництво планувало Великий іконостас зберегти і тільки поновити [2, 23]. У фондovій колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (далі – НЗКПЛ) ми виявили архівні документи, які проливають світло на причини, що обумовили створення нового іконостаса у візантійському стилі. Це – копія доповідної записки тодішнього намісника Лаври архимандрита Сергія київському митрополиту Іоаникію (Рудневу), складена 25 вересня 1895 р., розглянута і завізована митрополитом 4 жовтня 1895 р. Про доповідну записку



Рис. 2. Представники наукової спільноти і Лаври оглядають Великий іконостас. Зверху ліворуч Г. Павлуцький. Фото. 1901. НЗКПЛ

намісника згадували А. Савенко [2, 24–25] та В. Шиденко [4, 142], тому виявлені архівні матеріали уточнюють і доповнюють наведену ними інформацію. Архімандрит Сергій аргументовано виклав судження про необхідність заміни дерев'яного іконостаса XVIII ст. і виготовлення нового мармурового іконостаса відповідно до нових розписів у візантійському стилі XI – XII століть. У якості експертного висновку намісник наводив думку начальника лаврських живописців і позолотників ієромонаха Феогноста про занепадність більшої частини дерев'яних конструкцій Великого іконостаса – отже, їх все одно треба було замінити. Стосовно живопису архімандрит Сергій посилався на думку М. Петрова, що іконостасні ікони не мають мистецької та історичної цінності (що збігається з оцінкою стінопису, висловленою М. Петровим у 1886 р.). У пропозиції намісника ми вбачаємо два положення, що парадоксальним чином нівелюють презентовану ним ідею візантійського іконостаса: по-перше, залишити у запланованому іконостасі 4 намісні ікони XVIII століття; по-друге, іконостас зробити високим, до балюстради хорів, а не у

вигляді візантійської вівтарної перегороди. Згадав о. Сергій про невітлений проект іконостаса К. Тона, зроблений за розпорядженням імператора, і окремо обумовив необхідність у новому іконостасі залишити чудотворний образ «Успіння Богородиці», велику лаврську святиню. Міркування намісника підтримав митрополит Іоанникій [7, арк. 8–11зв.].

Сприйняття автентичного візантійського іконостаса (який, зауважимо ми, надавав можливості не тільки служителям церкви, а й вірянам бачити вівтарні розписи) як вівтарної перегороди, а не як іконостаса у звичному розумінні «іконостасної стіни», виявляє консерватизм представника Лаври при його обізнаності в царині православного мистецтва. Новий іконостас у візантійському стилі первісно тяжів до свого барокового попередника.

Питання обов'язкового збереження кількох ікон відсилає нас до значення грецького слова іконостас, «εἰκονοστάσιον», що в перекладі означає опору для ікон. Намолені ікони були важливішими за мистецьку стильову єдність складових нового іконостаса. Лаврська братія сприйняла заміну настінного живопису, але деякі ікони мали для неї непересічну духовну цінність.

Бажання зберегти срібні врата Великого іконостаса і 4 намісні ікони, згадані вище, надихнули у 1896 р. Духовний Собор на несподіване рішення: відмовитись від мармуру на користь срібла, зробити новий іконостас срібляним, а іконостас паперті дерев'яним, окрім зазначених 4-х ікон написати нові. Згодом, у 1897 р., Духовний Собор повернувся до проекту мармурового іконостаса відповідного до нових храмових розписів [4, 143–147].

Як зазначалося вище, у 1899 р. Духовний Собор Лаври ухвалив проект Д. Фартусова. Згідно нього іконостас складався з 5-ти ярусів, висотою сягав до балюстради хорів. Знаменно, що перед тим митець ставив питання, чи не варто створити іконостас таким, яким, він, згідно описів, був у Великій Печерській церкві у давнину відповідно до візантійського зразку [2, 25; 4, 148–149]. Однак Лаврське керівництво міцно трималося позиції високого іконостаса, звичного для української і східнослов'янської православної традиції.

Доки йшли баталії з приводу вигляду нового іконостаса старий був частково розібраний, з нього зняли більш занепаді верхні

яруси. У колекції НЗКПЛ зберігаються фотографії, які вводимо в обіг і публікуємо вперше. На одній (КПЛ-Ф-11222) бачимо Великий іконостас у рихтуванні, після зняття верхніх ярусів; унизу напис «Іконостасъ великой Лаврской церкви, принятый съ мѣста въконцѣ ноября 1898 г» (рис. 1). На іншій фотографії (КПЛ-Ф-11212) зафіксовано момент, коли Великий іконостас оглядали фахівці. Серед них можна впізнати видатного українського мистецтвознавця Григорія Григоровича Павлуцького (він височіє у групі, стоїть на табуретці) (рис. 2). Фото, вочевидь, було зроблено в 1901 р., коли нижній ярус Великого іконостаса поновили, перезолотили і встановили для можливості проведення богослужінь. На звороті паспарту стоїть штамп «Всеукраїнський Музейний Городок», що свідчить про істинно науковий підхід музейників, які зберегли фото незважаючи на атеїстичну державну ідеологію.

Стараннями музейних співробітників збережене фото Великого іконостаса Успенського храму після його освячення (КПЛ-Ф-2886, рис. 3). Відсутність верхніх ярусів залишало відкритою написану В. П. Верещагіним в апсиді грандіозну композицію «Про Тебе радіє», що ушляхує Богородицю. Бароковий іконостас увінчував візантійський хрест. Натомість очевидці зазначали, що загальну гармонію руйнує іконостас, який привносить своїм стилем дисонанс у строго візантійський характер



Рис. 3. Великий іконостас Великої Печерської церкви. Фото. Початок XX ст. НЗКПЛ

храму [2, 22].

Рішення Духовного Собору, прийняте в листопаді 1899 р., демонструє вторинність мистецьких питань перед богослужбовими для керівництва Лаври. Хоча від іконостаса у візантійському стилі остаточно не відмовились. У фондах НЗКПЛ зберігається фото проекту нового іконостаса, розробленого О. Щусевим (КПЛ-Ф-11239, рис. 4). Називався проект: «Главный иконостасъ въ Великой церкви Киево-Печерскія Лавры»; унизу праворуч – автограф автора: «Архитекторъ художникъ Ал. Щусевъ. Петербургъ. Апрель. 1901 г».

Написи, зроблені на фотографії свідчать, що «Проект цей розглянутий Технічно-Будівельним Комітетом Господарчого управління при Св. Синоді по журналу від 26 червня / 3 липня 1901 р. за № 96 і ухвалений до виконання»; серед підписів членів Комітету бачимо підписи знаних архітекторів О. Н. Померанцева і Г. І. Котова. У правому верхньому куті є віза про затвердження проекту: «Височайше ухвалено в С. Петербурзі 19 січня 1902 року. Ober Прокурор Св. Синоду К. Победоносцев». Затверджений проект увібрав низку конструктивних і декоративних рис візантійських іконостасів, водночас був високим, 4-ярусним, включав намісні ікони і царські врата з попереднього барокового іконостаса.

Барокова традиція Успенського храму утримувала новий запроектований іконостас від рішення на користь підпорядкування канону Візантії. Візантійський іконостас залишався своєрідною асимптотою для Великої церкви Києво-Печерської лаври у XIX – на початку XX століття.

Наукова новизна роботи. Досліджено етапи створення іконостаса у візантійському стилі в Успенському соборі протягом XIX – початку XX століття. Розкрито культурно-мистецьке підґрунтя реалізації ідеї візантійського іконостаса в 1845–1847 рр., 1890–1900-х рр. згідно з уведеними в науковий обіг текстовими та візуальними архівними матеріалами. Визначена домінуюча роль головного іконостаса для вигляду нових іконостасів бічних приділів. Доведено консерватизм представників церкви, які бажали зберегти риси попереднього іконостаса (висота, кількість ярусів, старі ікони тощо). Визначено, що сакральна цінність деяких ікон була важливішою за стильовий пріоритет і вона ледь не призвела до заміни матеріалу іконостаса (срібло замість мармуру, традиційного для візантійських іконостасів). Опубліковані фото Великого іконостаса та затвердженого проекту головного іконостаса з авторськими автографами (фото з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»). З'ясовано, що на одній з них сфотографований видатний український мистецтвознавець

Г. Павлуцький. Доведено автономність стилю іконостасів та стилю настінних розписів у декорації Великої Печерської церкви.

Висновки. Спроба реалізувати ідею візантійського іконостаса у Великій церкві Києво-Печерської лаври в 1845–1847 рр. створила прецедент неузгодженості мистецького стилю іконостаса і настінного живопису. Іконостас у візантійському стилі гіпотетично міг існувати у просторі барокового пластичного мистецтва. І навпаки, на межі XIX – XX століть комплекс барокових іконостасів існував незалежно від стінопису, виконаного згідно візантійської

традиції. Полеміка точилася навколо головного іконостаса, новий вигляд інших іконостасів проектували в комплексі з ним. Барокова традиція увійшла в проекти нового іконостаса. Ченці сприймали зміну розписів, але певні ікони вважали сакральною константою у Великій церкві. Великий іконостас без верхніх ярусів з візантійським хрестом був перемогою барокової традиції. Збереження барокових іконостасів було свідомим їхньою стильовою автономністю від настінного живопису, декорованого у візантійському стилі.



Рис. 4. О. Щусев. Проект головного іконостаса у Великій церкві Києво-Печерської лаври 1901 р. Фото. 1902. НЗКПЛ

Література

1. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской Духовной Академии. 1901. № 2. С. 277–296.
2. Савенко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев : Тип. И. Н. Кушнерева и Ко, 1901. 41 с.
3. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. 232 с. : іл.
4. Шиденко В. А. Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври (російською мовою). Київ : НКПКЗ, Фенікс, 2008. 254 с.
5. Центральний державний архів України, м. Київ. Фонд 128. Опис 1 загальний. Справа 2066.
6. Центральний державний архів України, м. Київ. Фонд 128. Опис 2 загальний. Справа 334.
7. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Група зберігання «Архів». КПЛ-А-402.

References

1. Petrov, N. (1901). About the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*. 2, 277–286 [in Russian].
2. Savenko, A. I. (1901). Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Kyiv: Tip. I. N. Kushnereva i Ko [in Russian].
3. Sitkarova, O. V. (2000). Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
4. Shydenko, V. A. (2008). Selected works on the history of the Kyiv-Pechersk Lavra Kyiv: NKPKZ, Feniks [in Russian].
5. Central State Historical Archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 1 General. Records 2066 [in Russian].
6. Central State Historical Archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 2 General. Records 334 [in Russian].
7. National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra". Records. KPL-A-402 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.06.2021
Отримано після доопрацювання 22.07.2021
Прийнято до друку 30.07.2021

УДК 75+7.034.5

Цитування:

Чумаченко О. П. Образотворче мистецтво як форма індивідуалізації колективного досвіду: дискурс ренесансу. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 158–162.

Чумаченко Олена Петрівна,
кандидат культурології,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7803-9181>
chumachenko10@ukr.net

Chumachenko O. (2021). Visual art as a form of individualization of collective experience: Renaissance discourse. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 158–162 [in Ukrainian].

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ КОЛЕКТИВНОГО ДОСВІДУ: ДИСКУРС РЕНЕСАНСУ

Мета роботи – дослідити образотворче мистецтво у контексті дискурсу Ренесансу як форму індивідуалізації колективного досвіду. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу – для визначення теоретико-методологічних засад дослідження образотворчого мистецтва як форми індивідуалізації колективного досвіду у творах теоретиків Ренесансу – Альберті, Дж. Вазарі, Марсіліо Фічіно, Лоренцо Валла, П'єтро Помпонацці, та на основі практичних зразків видатних художників Ренесансу – Джотто, Мазаччо, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті, Тіціана. Також застосовується метод формалізації для уточнення поняття образотворче мистецтво в межах предметного поля мистецтвознавства; герменевтичний метод – для інтерпретації змістовного навантаження поняття образотворче мистецтво в контексті культури Ренесансу; метод компаративістики – для аналізу підходів до розуміння образотворче мистецтво як форми індивідуалізації колективного досвіду. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше проаналізовано і досліджено образотворче мистецтво як форму індивідуалізації колективного досвіду в контексті дискурсу Ренесансу. **Висновки.** У статті досліджено образотворче мистецтво у контексті дискурсу Ренесансу як форму індивідуалізації колективного досвіду. Уточнено значення поняття образотворче мистецтво і живопис в межах предметного поля мистецтвознавства (концепції О. Габричевського, М. Кагана, В. Власова, А. Гільдебранда). В соціокультурному розвитку Ренесансу відбувається інтенсивний процес індивідуалізації митця, а також прослідковується тенденція інтенсивного звернення до зразків античного мистецтва, що свідчить про образотворче мистецтво як найяскравішу форму індивідуалізації колективного досвіду. У контексті компаративного аналізу розглянуті концепції Ченніно Д'Андреа Ченніні, Дж. Вазарі, Альберті, Лоренцо Гіберті, Філарете, П'єро делла Франческо, Леонардо да Вінчі, Жана Пелерена, Альбрехта Дюрера, П'єтро Аретіно, який описав усі переваги венеціанської школи живопису, що базується на колориті; венеціанського художника Паоло Піно, автора «Діалогу про живопис»; Лодовіко Дольчі, автора «Діалогу про живопис»; тосканського письменника А. Доні, який в своєму діалозі «Про малюнок» пояснював пріоритет флорентійської традиції, в якій акцент робився на малюнок, а не на колорит.

Ключові слова: образотворче мистецтво, Ренесанс, живопис, колективний досвід, індивідуалізація.

Chumachenko Olena, Ph.D., Candidate of Cultural Studies, National Academy of Culture and Arts Management
Visual art as a form of individualization of collective experience: Renaissance discourse

The purpose of the article consists of exploring visual arts in the context of Renaissance discourse as a form of individualization of collective experience. **The methodology** consists of the application of analytical method – to determine the theoretical and methodological foundations of the study of visual art as a form of individualization of collective experience in the works of the Renaissance theorists: Alberti, G. Vasari, Marsilio Ficino, Lorenzo Valla, Pietro Pomponazzi; Renaissance artists – Giotto, Masaccio, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Raphael Santi, Titian; formalization method – to clarify visual art within the subject field of art history in the context of the culture of the Renaissance; method of comparative studies – for analyzing approaches to understanding the visual art as a form of individualization of collective experience. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the essence of visual art is a form of individualization of collective experience in the context of the Renaissance discourse. **Conclusions.** The article explores visual art in the context of the Renaissance discourse as a form of individualization of collective experience. Clarified the meaning of the concept of visual art and painting in the framework of the subject field of art history (concepts of A. Gabrichevsky, M. Kagan, V. Vlasov, A. Hildebrand). In the socio-cultural development of the Renaissance, there is an intensive process of individualization of the artist, and there is also a tendency to intensively turn

to samples of ancient art, which testifies to the visual art as the brightest form of individualization of collective experience. In the context of comparative analysis, the concepts of Cennino D'Andrea Cennini, G. Vasari, Alberti, Lorenzo Ghiberti, Filarete, Piero Della Francesca, Leonardo da Vinci, Jean Pelerin, Albrecht Dürer, Pietro Aretino, who described all the advantages of painting based on color, are considered; the Venetian artist Paolo Pino, author of Dialogue on Painting; Lodovico Dolci, author of Dialogue on Painting; the Tuscan writer A. Doni, who in his dialogue "About drawing" explained the priority of the Florentine tradition, in which the emphasis was on drawing, and not on coloring.

Key words: visual art, renaissance, painting, collective experience, individualization

Актуальність теми дослідження. Культура Ренесансу є унікальним явищем в історії світової культури, як зазначає О. Лосєв «Ренесанс відкидає всю ніч Середньовіччя, звертаючись до світлої доби Античності, з її вільною філософією, до скульптури вільного оголеного людського тіла, до земної, нічим не пов'язаної свободи індивідуального і суспільного розвитку» [7, 13]. Феномен «Entertainment» у контексті культури Ренесансу відіграє одну із головних ролей у суспільному і культурному житті цієї доби, на перший план виходить аспект антропоцентризму і культ людини з її жагою до карнавалів, світських видовищ, *ars nova*, *commedia dell'arte*, прагненням поклоніння перед красою людського тіла, що уособилась в образотворчому мистецтві. Відбувається індивідуалізація колективного досвіду і образотворче мистецтво доби Ренесансу виступає векторною складовою цього процесу, тому дослідження теоретико-методологічних засад образотворчого мистецтва як форми індивідуалізації колективного досвіду у творах теоретиків Ренесансу – Альберті, Дж. Вазарі, Марсіліо Фічіно, Лоренцо Валла, П'єтро Помпонаці, та на основі практичних зразків видатних художників Ренесансу – Джотто, Мазаччо, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаель Санті, Тіціана, набуває особливої актуальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню тематики образотворчого мистецтва у культурі Ренесансу приділяли увагу Л. Б. Альберті, Дж. Вазарі, А. Дживелегов, Г. Дунаєв, Б. Челліні, Е. Кон-Вінер, Т. Кустодієва, В. Лазарєв, Леонардо да Вінчі, О. Лосєв, О. Губер, А. Ефрос, Ченніно Д'Андреа Ченніні.

Використовуючи метод формалізації для уточнення поняття образотворче мистецтво в межах предметного поля мистецтвознавства, слід зазначити, що О. Габричевський трактує дане поняття виключно як «мистецтво відображення суцього у вигляді різних художніх образів на площині (живопис, графіка) та в просторі (скульптура)» [3]. М. Каган у своєму творі «Морфологія мистецтва» приділяє увагу трактуванню

поняття «живопис» як особливого виду мистецтва, найбільш багатому на образотворчі засоби: «... живопис – це не лише колір, точніше відношення хроматичних тонів, а і ахроматичні тональні відносини (контрасти та нюанси світлого та темного), світлотіньові градації, графічні засоби (лінія, силует)» [5, 17]. Автор «Морфології мистецтва» наголошує, що живопис асоціюється з картинністю і наочністю зображення, що сприяє більш повному уявленню про форму і простір об'єктів, саме завдячуючи цьому аспекту живопису по праву належить перше місце в академічній тріаді «витончених мистецтв» [5, 323].

В. Власов у своєму дослідженні «Тепло-холодні стосунки тонів» акцентує увагу на інтерпретації живопису як творчій діяльності особистості, відповідній здатності до відтворення різноманітних явищ життя, зазначаючи, що «...мистецтво живопису, засноване на передачі забарвленості та освітленості предметів за допомогою тепло-холодних відносин хроматичних (кольорових) тонів спектра та валерів» [2, 484].

А. Гільдебранд у творі «Проблема форми у образотворчому мистецтві» наголошує на проблематиці сприйняття об'єкту у взаємозв'язку з просторовим та світло-повітряним середовищем. «При перенесенні мальовничого образу на площину полотна, дерев'яної дошки, картону чи паперу образотворча поверхня уподібнюється до тривимірного простору. У цьому полягає головна відмінність живописного мистецтва від графіки» [4, 22–23].

Використовуючи герменевтичний метод для інтерпретації змістовного навантаження поняття образотворче мистецтво в контексті культури Ренесансу, і метод компаративістики для аналізу підходів до розуміння поняття образотворче мистецтво як форми індивідуалізації колективного досвіду, слід звернути увагу на питання формування індивідуалізму Відродження, який відобразився в усіх аспектах культури Ренесансу.

Безперечно, що процес індивідуалізації в Ренесансі відбувався дуже активно, навіть стихійно і був соціально-історично

обгрунтованим, але ж особистість сама по собі, незважаючи на стрімке вираження власної індивідуалізації не інтерпретувалась як фінальна та абсолютна основа для природи і суспільства. О Лосев в своєму дослідженні «Естетика Відродження» висловлює власну думку, щодо цього питання, зазначаючи, що «...з одного боку, Ренесанс та його естетика сповнені почуття могутності та нескінченних можливостей стихійно самоствердженого людського суб'єкта. З іншого боку, ізольований і самообгрунтований людський суб'єкт, і це дуже природно, не міг взяти на себе якісь загальносвітові і божественні функції. При всьому своєму натиску, при всій своїй стихійній могутності, при всій своїй прогресивній індивідуалізації, при всьому своєму артистизмі – і в природі, і в науці, і в мистецтві, і в суспільстві, і в усій історії – такий суб'єкт не міг не відчувати свої недоліки, свого дуже часто безсилля і свою неможливість зрівнятися з усіма нескінченно потужними стихіями природи та суспільства» [7, 611-612].

Однак незважаючи на ці аспекти художники і теоретики Ренесансу Ченніно Д'Андреа Ченніні із Колле-ді-Валь-д'Ельса, Л. Альберті, Леонардо, Лоренцо Валла, Гіберті, Мікеланджело, усією своєю творчою діяльністю засвідчували, що відбувається інтенсивний процес індивідуалізації, і те, що вони звернулись до зразків античного мистецтва, свідчило найяскравішим чином про індивідуалізацію колективного досвіду.

Ченніно Д'Андреа Ченніні із Колле-ді-Валь-д'Ельса, італійський художник, в своїй книзі «Il Libro dell'Arte», зазначав, «...що живопис володіє фантазією, так як за допомогою діяльності рук живопис знаходить і створює речі, які ми не бачимо, представляючи їх як природні за допомогою тіні і закріплює їх рукою, показуючи те, чого немає» [13].

Алпатов М. В. в своєму творі «Художні проблеми італійського Відродження» висловив думку щодо наявності відповідного зв'язку між роботами Альберті і Леонардо: «Між Альберті і Леонардо існував наступний зв'язок, але від поглядів на мистецтво Гіберті важко протягнути нитку до поглядів Мікеланджело. Багато висловлювань не можна пов'язати з окремими явищами мистецтва. Між теорією та творчістю часто не було збігів навіть одного художника» [1, 72]. Творчість кожного художника була виключно індивідуальною, але базувалась на колективному досвіді, не дарма Мікеланджело приділяв стільки багато уваги вивченню грецької і римської міфології.

Треба зазначити, що уособлення колективного досвіду відбувалось завдяки екфрасису, який активно використовували відомі італійські художники. Притаманий екфрасису метод аналізу мистецтва відзеркалився у постулаті «ut pictura poesis», та «ut rithorica pictura». Наприклад, Дж. Вазарі індивідуалізує колективний досвід, роблячи це в найкращих традиціях екфрасиса, розмірковуючи про сюжет картини, композицію, застосування до живопису числових пропорцій та законів перспективи, викладення правил творчості, виступаючи одночасно і суддею і критиком, обговорюючи питання стилю.

На розвиток образотворчого мистецтва доби Ренесансу велике значення мала антична традиція, тому не дивно, що митці Відродження прагнули опанувати колективний досвід Давньої Греції та Риму. Цей аспект знайшов своє відображення в використанні термінології, яка зустрічається в перших ренесансних трактатах про живопис Л. Альберті, де аналізуються такі терміни як *imitatio*, *inventio*, *expressio*, *decorum*.

Альберті пише трактат «Про живопис», де центральним поняттям стає (*compositio*), яке приходить замість середньовічним канонам. Цей термін він запозичив в Давній Греції, з античної риторики, і протиставляє його терміну «*dissolutio*». «Теорія композиції передбачала організацію мальовничого простору як певної цілісності та взаємної пов'язаності всіх елементів картини» [8]. Це поняття виступає ключовим в художній теорії Альберті. Завдяки композиції поєднувались та гармонізувались усі елементи мальовничого простору, а також гармонізувались різні елементи, що відносяться до минулого, сьогодення та майбутнього. «У середні віки картини часто будувалися як розповідь про подію, що відбувається у різних тимчасових пластах» [8]. У добу Ренесансу такі картини-оповідання були особливо актуальними, це робилось для того, щоб композиція не читалась, а миттєво впізнавалась. Художник не розділяв позачасових планів, а поєднував їх, роблячи зближення різнопланових і різночасних моментів, і до мінімуму зводили пізнавальні моменти.

В. Шестаков зазначає, що «...композиція у Альберті тісно пов'язана із зображенням сюжету (*istoria*)» [8]. Цей сюжет має підкорятися законам композиційного розміщення та виміру. «Коли ж нам доведеться писати історію, ми спочатку ґрунтовно

продумаємо, якого роду вона має бути і яке розміщення буде для неї найкрасивішим. Насамперед, ми зробимо собі нариси та ескізи, як для всієї історії, так і для кожної її частини» [14].

У мистецтві Ренесансу чітко прослідковується тенденція відокремлення художньої діяльності зі сфери ремісничої практики, уявлення про мистецтво як про шляхетне заняття та про художника, як творця. «Природа, тобто Бог, вклала в людину елемент небесний і божественний, незрівнянно прекрасніший і благородніший, ніж щось смертне. Вона дала йому талант, здатність до навчання, розум – властивості божественні, завдяки яким він може досліджувати, розрізняти і пізнавати, чого слід уникати і чого слідувати для того, щоб зберегти самого себе» – писав Л. Альберті [14].

Альберті у своїй творчості відкидає практику копіювання зразків та дотримання канонів. У живописі акцентує увагу на потребі у різноманітності (*varietas*), пошуках нового. «Як у стравах і музикою новизна і розмаїття подобаються нам більше, що більше вони від старого і звичного, бо душа радіє будь-якому розмаїттю і розмаїттю, – так розмаїття і розмаїстість подобаються нам у картині» [14].

Тенденцію індивідуалізації колективного досвіду ми бачимо і в творах скульптора Лоренцо Гіберті (1381-1455), який приділяє увагу вивченню перспективи та законам оптики. Філарете, П'єро делла Франческо, Леонардо да Вінчі також приділяли увагу розвитку теорії перспективи.

Автор «Мони Лізи», «Мадонни Літти», «Таємної вечері», багато уваги приділяв питанню об'єднання теорії і практики, що і призвело до поглядів на живопис як на науку. Найяскравіше аспект індивідуалізації проявив себе в художніх експериментах Леонардо да Вінчі, особливо у використанні прийому «сфумато», за допомогою якого віддалені предмети обволікаються повітряним серпанком і ніби розчиняються в глибині мальовничого простору.

У 1505 році у Франції виходить друком трактат Жана Пелерена «Про художню перспективу», в якому аналізується досвід Леонардо, Рафаеля, Мікеланджело, Дюрера.

Також в цьому аспекті індивідуалізації колективного досвіду не можна не згадати творчість німецького художника Альбрехта Дюрера, і його методи перспективного зображення у книзі «Посібник до вимірювання за допомогою циркуля та лінійки ліній, поверхонь та цілих тіл». Вдале поєднання законів перспективи з пропорціями людського

тіла сприяло виокресленню прийомів побудови зображень, які потім отримали назву «засіб Дюрера».

Про образотворче мистецтво як форму індивідуалізації колективного досвіду можна зазначити і на основі дослідження венеціанського письменника П'єтро Аретино, який описав усі переваги венеціанської школи живопису, що базується на колориті; венеціанського художника Паоло Піно, автора «Діалогу про живопис» (1548); Лодовіко Дольчі, автора «Діалогу про живопис» (1557); і безперечно тосканського письменника А. Доні, який в своєму діалозі «Про малюнок» пояснював пріоритет флорентійської традиції, в якій акцент робився на малюнок, а не на колорит.

Ренесанс створив усі умови для ствердження люської особистості у її красі та величі. Як зазначає О. Лосєв «...в історії мистецтва не було іншої такої епохи, яка б так радикально, так незаперечно та велично закликала до необхідності замінити індивідуальну та ізольовану людську особистість історично обґрунтованим колективом, де основою історичного прогресу була б уже не вона, взята у своїй ізоляції, а колектив взятий у своїй вселюдській грандіозності» [7, 614].

Висновки. У статті досліджено образотворче мистецтво у контексті дискурсу Ренесансу як форму індивідуалізації колективного досвіду. Уточнено значення поняття образотворче мистецтво і живопис в межах предметного поля мистецтвознавства (концепції О. Габричевського, М. Кагана, В. Власова, А. Гільдебранда). В соціокультурному розвитку Ренесансу відбувається інтенсивний процес індивідуалізації митця, а також прослідковується тенденція інтенсивного звернення до зразків античного мистецтва, що свідчить про образотворче мистецтво як найяскравішу форму індивідуалізації колективного досвіду. У контексті компаративного аналізу розглянуті концепції Ченніно Д'Андреа Ченніні, Дж. Вазарі, Альберті, Лоренцо Гіберті, Філарете, П'єро делла Франческо, Леонардо да Вінчі, Жана Пелерена, Альбрехта Дюрера, П'єтро Аретино, який описав усі переваги венеціанської школи живопису, що базується на колориті; венеціанського художника Паоло Піно, автора «Діалогу про живопис»; Лодовіко Дольчі, автора «Діалогу про живопис»; тосканського письменника А. Доні,

який в своєму діалозі «Про малюнок» пояснював пріоритет флорентійської традиції, в якій акцент робився на малюнок, а не на колорит.

Література

1. Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. Москва: Искусство, 1976. 288 с.
2. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Санкт-Петербург : Азбука-Классика. Т. IX, 2008. С. 484
3. Габричевский А. Г. Морфология искусства. Москва : Аграф, 2002. 864 с.
4. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание Москва : Изд-во МПИ, 1991. 161 с.
5. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
6. Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. 464 с.
7. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : «Мысль», 1978. 623 с.
8. Шестаков В. П. История искусства: от Плиния до наших дней. Москва : Ленанд, 2015. 336 с.
9. Baxandall M. Giotto and Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450. Oxford. 1971. 181 p.
10. Benesh O. Leonardo da Vinci and the Beginning of Scientific Drawing. «American Scientist», XXXI, 1943, P. 311–328.
11. Carroll W. Westfall. Painting and the Liberal Arts: Alberti's View. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 30. № 4. 1969. P. 487–506.
12. Chastel A. Il trattato della pictura. Leonardo. Kostler, Forsher, Magier. Frankfurt, 1975. P. 216–239.
13. Cennino Cennini. Il Libro Dell'Arte. Neri Pozza (January 1, 2001). 239 p.
14. Grayson C. The Text of Alberti's De picturae. «*Italian Studies*». XXIII. 1968. P. 71–92.
15. Lee R. W. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. New York. W.W. Norton, 1967. 79 p.
16. Valla Lorenzo. Discourse on the Forgery of the Alleged Donation of Constantine. In Latin and English. New Haven: Yale University Press, 1922. 183 p.

References

1. Alpatov M. V. (1976). The artistic problems of the Italian Renaissance. Moscow: Art [in Russian].
2. Vlasov V. G. (2008). New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts. In 10 volumes. SPb.: Alphabet-Classic. T. IX Art [in Russian].
3. Gabrichevsky A. G. (2002). Morphology of art. M.: Agraf [in Russian].
4. Hildebrand A. (1991). The problem of form in the visual arts and collection M.: Publishing house MPI [in Russian].
5. Kagan M. S. (1972). Morphology of art. L.: Art [in Russian].
6. Zybov V. P. (2001). Alberti's architectural theory. Saint Petersburg: Aleteya [in Russian].
7. Losev A. F. (1978). Aesthetics of the Renaissance. M.: "Mysl" [in Russian].
8. Shestakov V. P. (2015). History of art: from Pliny to the present day. Moscow: Lenand [in Russian].
9. Baxandall M. (1971). Giotto and Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450. Oxford [in English].
10. Benesh O. (1943). Leonardo da Vinci and the Beginning of Scientific Drawing. «American Scientist», XXXI [in English].
11. Carroll W. Westfall. (1969). Painting and the Liberal Arts: Alberti's View. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 30, № 4 [in English].
12. Chastel A. (1975). Il trattato della pictura. Leonardo. Kostler, Forsher, Magier. Frankfurt [in German].
13. Cennino Cennini. (2001). Il Libro Dell'Arte. Neri Pozza [in Italian].
14. Grayson C. (1968). The Text of Alberti's De picturae. «*Italian Studies*», XXIII [in Italian].
15. Lee R. W. (1967). Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. New York. W.W. Norton [in English].
1. Valla Lorenzo. (1922). Discourse on the Forgery of the Alleged Donation of Constantine. In Latin and English. New Haven: Yale University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.08.2021

Отримано після доопрацювання 09.09.2021

Прийнято до друку 15.09.2021

УДК 355.141:792.09](477) “19”

Цитування:

Несен І. І. Військовий костюм у виставах театрів України першої половини XX ст. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 163–169.

Nesen I. (2021). Military Costume in Ukrainian Theaters Performances of the First Half of the XX Century. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 163–169 [in Ukrainian].

Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, докторант
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9804-9659>
inesen@dakkkim.edu.ua

ВІЙСЬКОВИЙ КОСТЮМ У ВИСТАВАХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Мета дослідження пов'язана з аналізом питання про поширення військового костюму в українських театральних виставах першої половини XX ст. Особливо важливим у ній вважаємо роль і значення військових костюмів як одного з засобів побудови мізансцен вистави і створення її фактури. **Методи** практичної і теоретичної груп використовуються у послідовності і взаємодії. Спершу, спираючись на можливості культурно-історичного й історико-порівняльного методів, важливо було відстежити перші приклади появи у виставі персонажів, вбраних в військовий костюм, щоб встановити їх змісти. З погляду історизму цей підхід дозволив встановити у статті основні тенденції і відстежити перетворення їх у традиції, що виникали у хронотопах різних вистав. З огляду необхідності накладання образів зі драматургічного тексту на образи персонажів і композиції мізансцен, необхідним було і використання герменевтичного методу. **Наукова новизна** статті обумовлена відсутністю академічних праць і публікацій з означеної тематики, а відтак ми вперше поставили питання про розвиток окремих типів театального костюму упродовж першої половини XX ст. **Висновки.** В українській драматургії і виставі військовий костюм з'явився ще у XIX ст., як маркер окремих персонажів, що особливо впливали на вирішення кульмінаційних подій сюжету і були носіями особливих умінь та навичок. Поява у виставі сюжетів, пов'язаних з революційними подіями, робить військовий костюм масовим на сцені. У синтезі мистецтв, задіяних у політичних виставах 1930–1940-х років, військовий костюм став провідною фактурою, що сформувала у театральному мистецтві новітні міфологеми персонажів і змісти.

Ключові слова: костюм військових, міфологія військового персонажу, солдат-чарівник, костюм чужого.

Nesen Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Art Study Expertise of the National Academy of Cultural and Arts Management

Military Costume in Ukrainian Theaters Performances of the First Half of the XX Century

The purpose of the article is focused on the analysis of the distribution of military costumes in Ukrainian theatrical performances of the first half of the twentieth century. We consider the role and significance of military costumes as an important component of the construction of the mise-en-scène of the play and the means of creating its texture to be especially important here. **Methodology.** The methods used to achieve this goal are used in the sequence and interaction of the practice group and the theoretical group. First, based on a combination of cultural-historical and historical-comparative methods, it is important to trace the first examples of the appearance of characters in military costumes in the plot of the play and establish their meanings. Thus, historicism allows us to establish the main trends and traditions that emerged in the chronotypes of various performances. Given the need to superimpose images from the dramatic text on the images of characters and the composition of mise-en-scène, it is also necessary to use the hermeneutic method. **The scientific novelty** is due to the lack of academic works and publications on this topic, and therefore the article for the first time raises the question of the development of the typology of theatrical costume during the first half of the twentieth century. **The conclusions** obtained by the author during the analysis of the collected materials are based on the three most important points. Military costume in Ukrainian drama and performance was used in the XIX century as a marker of individual characters who particularly influenced the decision of the culminating events of the plot and were the bearers of special skills and abilities. The appearance of plots related to revolutionary events in the play makes the military costume on the stage popular. In the synthesis of the arts involved in the play, the military costume became the leading texture that formed the latest mythologies of characters and meanings in theatrical art.

Key words: military costume, the mythology of a military character, soldier-magician, someone else's costume.

Актуальність теми дослідження. Обрана тема є частиною узагальненого студіювання стилістики й типології театрального костюму України ХХ ст. Вона ставить питання про появу і поширення військових костюмів у виставах різних театрів України у першій половині ХХ ст., а також про способи їх формотворення, знаковість і роль у побудові мізансцен та загальній композиції вистави.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняному мистецтвознавстві означена тема спеціально ще не досліджувалась. Узагальнено проблема особливостей вистав військово-політичної тематики в Україні розроблялась окремими театрознавцями. Певною мірою цей узагальнений контекст проглядає в окремих монографіях, статтях, вміщених у колективних працях й авторських публікаціях [7; 8; 9].

Мета дослідження пов'язана з аналізом питання про поширення військового костюму в українських театральних виставах першої половини ХХ ст. Особливо важливим у ній вважаємо роль і значення військових костюмів як одного з засобів побудови мізансцен вистави і створення її фактури.

Наукова новизна обумовлена відсутністю академічних праць і окремих публікацій з означеної тематики, а відтак стаття вперше ставить питання про розвиток нових типів театрального костюму упродовж першої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Вперше образ військового у відповідному костюмі з'являється у театральних практиках України ще у першій половині ХІХ ст. Прикладом цьому є опера «Сватання на Гончарівці» і комедія «Шельменко денщик» Григорія Квітки-Основ'яненка [3]. Прем'єра вистави «Сватання на Гончарівці», показаної групою антрепренера Людвіга Млотковського відбулась у 1836 р. у Харкові. Ще у самому тексті твору солдат Осип Скорик, що після тривалої рекрутчини повертається у село як «москаль», означений як персонаж частково чужий для традиційного селянського середовища. Умовно його можна визнати маргіналом. Цей статус вирізняє суржик, а у поведінці особливі здібності й навички (може зняти «насилку», має при собі різні незвичайні предмети), завдяки яким його запрошено у старости синові багатія Кандзюбенка. Однак, за роллю він без сумніву є позитивним персонажем, що у розвитку фабули стає ключовою особою, яка у кульмінації дії, вирішує розв'язку одруженням небожа Олексія й його коханої Оксани. Образотворчо О. Скорик маркований у виставі солдатським

костюмом, у якому залишається впродовж вистави. Поношеність цього вбрання свідчить про немолодий вік свого власника і його «військову бувалість».

У комедійній п'єсі «Шельменко-денщик», яку вперше також було видруковано в Харкові, і поставлено вже згаданою трупною Л. Млотковського у 1840 р., а далі показано навіть в Олександрінському й Большому (1842 р.) театрах, військовий костюм вже пов'язаний з груповими сценами і протистоїть світському дворянському вбранню. У кінці сюжету його використовують як маскування Прісіньки Шпак для втечі, вбираючи їй шинель і «фуражку». Головним персонажем тут виступає денщик капітана Сковрцова, українець за походженням Шельменко. Він, як і О. Скорик зі «Сватання на Гончарівці», створює вузлові сцени і вирішує кульмінаційне для сюжету вистави питання – одруження Сковрцова і Прісіньки. Так виникає яскравий у своїй життєвості образ українця у військовому статусі. У ХІХ ст. цю роль непересічно виконав Михайло Щепкін, про що зберегли пам'ять тогочасні періодичні видання (журнал «Москвитянин» 1842, № 3, С. 285 – *І.Н.*): «Актора не було; це був живий, із полку денщик, малоросіянин і колишній писар... Що за вражаючі своєю правдивістю рухи... Ви бачите Шельменка не в цю тільки хвилину, але все життя його перед вами: Ви знаєте, скільки отримав він київ за свою виправку...» [3, 548]. У цій комедії костюм військового також є знаком низького матеріального статусу свого власника. У бесіді зі Шпаком Шельменко говорить про капітана Сковрцова, що у нього з майна лише «мундир і рейтузи» [3, 69]. У подальшому згадані вистави отримали тривале сценічне життя, ставши частиною репертуарів Першого музично-драматичного гуртка під керівництвом Михайла Старицького і Миколи Лисенка, що діяв у Києві у 1871–1882 рр. і музично-драматичного театру Михайла Старицького (1885–1891 рр.), а також різних труп Театру корифеїв.

Наступний етап формування фактури й образних значень у костюмі військових відбувся в Україні у виставах авангарду 1920-х років. Деякі з них аналізувались вітчизняними театрознавцями у загальному дискурсі. До таких належить вистава «Пролог», поставлена в Харкові Лесем Курбасом й Сергієм Бондарчуком (1927 р.) (Танюк, Корнієнко). У першій редакції (1925/1926 рр.) вона називалась «Напередодні». Лібрето було написане згаданими режисерами «Березолу» за хронікальним етюдом Олександра

Поповського «Канун революції». Перша рецензія про версію 1927 р. з'явилась того ж року у журналі «Нове мистецтво» з-під пера Юрія Смолича під псевдонімом Жорж Гудран [2]. У ній критик звинуватив Л. Курбаса у формальному підході в побудові масових сцен, за постійний символізм тощо. Водночас цілковито позитивно було оцінено роботу художника Василя Шкляєва, який використав для оформлення популярні у своїй простоті й функціональності світлові декорації, що підсилювались на сцені роботою прожектора. Його світло віддзеркалювало силуети похмурого міста, створюючи драматичний настрій.

Важливим підґрунтям для більш пізнього аналізу сценографії вистави стали спогади Дмитра Власюка, одного з мистців «Березоля», учня Вадима Меллера. Двадцять три компактні сцени було зіграно у структурованому на частини просторі, організованому з сіро-блакитних полотнищ, закріплених на стовпових конструкціях і ширмах-перетинках. Реконструючи візуальний образ вистави, Н. Корнієнко наголосила на його монументальності [4, 173]. Без сумніву, не останню роль тут зіграли майстерно поставлені Л. Курбасом масові сцени, у яких, за характеристикою Д. Власюка умовно й узагальнено зображено імперську Росію, у якій самодержавство переживало фазу стагнації [1].

У синтезі театральних засобів широкий діапазон настроїв від урочистого до трагедійного, формувався серед іншого фактурами поведінки різних персонажів. Їх сутнісні образи у виставі створили низку архетипів. На тлі поєднання костюмів епохи, військові строї різних чинів і рангів втілювали провідні теми сюжету. Символ самодержавства Побєдоносцев (актор Марьян Крушельницький) у глухо застібнутому кітелі, оздобленому золотою вишивкою, слухно визнаний Н. Корнієнко оплотом чорносотенства: «...образ чорносотенной мертвечины – впечатляющий, психологически достоверный, графически выразительный» [4, 175]. Його голий череп є видозміною маски смерті. Однак, у цей персонаж, на нашу думку, вкладено ще одне вкрай важливе семантичне значення. Воно репрезентоване легендарним його піднесенням з-за столу. Піднімаючись, Побєдоносцев зі статичної, скутої державними обов'язками малої особини, перетворювався у випростаного на повен зріст військового чиновника у довгому чорному сюртуку, що своєю статичністю уособлював один із багатьох стовпів самодержавства. У такий спосіб було створено особливий приклад

статичної динаміки.

На іншому полюсі значень персонажів у військовому вбранні бачимо образ божевільного солдата, якого вочевидь зламали вбивства мирних людей і виконання «військового обов'язку». Цю тему підсилює персонаж офіцера, який наказує стріляти у мирну маніфестацію. Непересічна майстерність режисера і художника створила у виставі образи різної міри жорстокості і бідуваль, де персонажі військових професій і представників військової влади.

У 1930-і роки костюм військових продовжує займати одне із провідних місць у виставах насамперед політичного змісту. До останніх належить вистава «Загибель ескадри», поставлена за п'єсою Олександра Корнійчука (1933 р.), що у ній було відображено події 1918 р. У творчості драматурга і у репертуарі українського театру твір став етапним у багатьох сенсах. Перша його особливість виявилась у тому, що автор вперше вдався до збору фактичних матеріалів шляхом інтерв'ювання учасників історичних подій через багато років після подій Української революції 1917–1921 рр. В одній зі статей О. Корнійчук назвав це «першою зустріччю зі своїми героями» [5, 5]. Такий польовий підхід драматурга дозволив йому з середини подивитись на повсякдення і характер моряків.

Після прем'єри, яка відбулася у Харкові, в «Березолі» (1933), вистава отримала тривале сценічне життя і широку географію. Режисером прем'єрної постановки став Борис Тягно, художником – В. Меллер. Далі п'єсу ставили Одеський український драматичний театр революції, Запорізький український драматичний театр ім. М. Заньковецької, Львівський український драматичний театр ім. М. Заньковецької та багато інших. У 1934 р. «Загибель ескадри» поставили в Москві у Центральному театрі Червоної армії режисери Юрій Завадський і Юхим Бриль з художником Нісоном Шифріним (виходець з Києва, де пройшов школу Олександри Екстер – І.Н.).

П'єса описує події, що відбувались у квітні 1918 року на узбережжі Чорного моря, де була розташована ескадра кораблів флоту вже неіснуючої російської імперії. У центрі сюжету – протистояння трьох головних сил революції – більшовиків, прибічників Української Центральної Ради й морських офіцерів, більшість з яких хотіла реставрації імперського устрою. У фабулі п'єси відбувався напружений пошук правильного вибору – моряки царського флоту вирішували, на чий політичний бік стати.

Особливо виразно це відчувалося на початку дії, у якій відбувався з'їзд військових Чорноморського флоту. У виступах представники від міноносців агітували і перейти на бік більшовиків, і стати під синьо-жовтий прапор. Полковник Кобаха як представник УЦР досягнув домовленостей з адміралом, який насправді тягнув час і мріяв про з'єднання з генералом царської армії Красновим. Три головні сили війни і революції у виставі визначені змістом і марковані костюмами. Головними персонажами, що уособлюють ці сили є комісар, Оксана і Гайдай (більшовики); полковник Кобаха і боцман Кобза (прибічники УЦР); Адмірал (проімперський). У численних виставах, які були поставлені на сценах провідних українських театрів, а також у Москві, ці персонажі візуально розроблялись особливо ретельно.

Однак, для дослідження обраної теми важливо і те, що на сцені діяли переважно актори у військовому обмундируванні. Тому всі мізансцени з їх участю потребували своїх підходів. Більшість будувалась на групових сценах різного наповнення. Композиційно значна кількість сцен ґрунтувалась на прийомі конфліктного протистояння або поляризації. Сценічний костюм різних рангів і чинів морського флоту ідеально підходив для цього за своєю ахроматичною дихотомією – біле й темне. Офіцери, вбрані у білі однострої, вже за кольором протиставлялись рядовим матросам, що мали темний одяг. Кожна постать мала власну виразно окреслену графічність, яку підсилювало вживання матроських комірів і безкозирок. Ця особливість дозволила художнику у співпраці з режисером komponувати мізансцени з графічною чіткістю, виразно промальовувати усі змістовні вузли. Ахроматична колірність прекрасно узгоджувалась з контрастно освітленими варіантами сценічного простору – палуба, салон, трюм, де розгортались різні, за силою напруги, сцени.

Ось боцман Кобза у темному однострої, сидючи за офіцерським столом, намагається домовитись про співпрацю з мічманом Кнорісом. Адже він, за сюжетом, колишній

актор української трупи, прихильник УЦР, а відтак, на думку О. Корнійчука, зрадник. Однак, більшість мізансцен побудовані на протистоянні моряків і вищих офіцерів. В іншому варіанті сценічної компоновки, у центрі простору, в оточенні груп простих моряків, відбувалася протидія двох героїв з опозиційних таборів. Так, зокрема вирішена сцена розгону зборів представників кораблів. В інший спосіб побудована сцена спілкування комісара-більшовика, вбраного в одяг царських піхотинців, й команди морських офіцерів. Комісарова центральна темна постать півколом оточена білими постатями офіцерів і наступним темним півколом моряків. Особливо виразно виглядають масові сцени на палубі корабля. Одні з них цілковито статичні, за своїм рисунком (сцена підйому прапора), інші напружено динамічні (сцена бійки на палубі між рядовим й офіцерським складом). У значно пізнішій постановці «Загибелі ескадри» у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка (1950–1951 рр.) режисерів Леся Дубовика й згаданого В. Меллера було використано й складніші схеми компоновки – двома групами у глибині сцени вишикувані офіцери у білому й матроси в темному вбранні. Їх очільники – адмірал і представник більшовиків розміщені навхрест до своїх груп.

У виставі «Загибель ескадри» одяг морських військових перетворювався на «акторську шкіру», без якої образи не можливо собі уявити. Важливим чинником тут був малюнок ролі, рішучість жестів і ракурсів. На багатьох світлинах вистав українських театрів персонажі, зображені у різних частинах корабля, ніби закарбованими в малюнок мізансцен, підсилені продуманим освітленням. З високою культурою тут відтворено різноманітні групові сцени, що у них бачимо спілкування морських офіцерів, їх манеру поведінки помножену на точно відтворені костюми [10, 11]. Такий підхід театральних художників народжував живі образи військових, які примушували глядачів забути, що вони в театрі (рис. 1).



Рис. 1. «Загибель ескадри» 1933 р. ЦДАМЛМУ. Ф. 616. Оп. 6. Спр. 488. Арк. 11

Попри єдиний за стилістикою військовий однострій, у фактуру образів окремих персонажів внесено індивідуальні риси – перебинтована голова у пораненого комісара; кортик у Корна, який він здав на знак непокори рішенням адмірала, щоб не допустити затоплення кораблів. У більшості сцен вистави герої озброєнні і час від часу використовують свою зброю – під час суперечки від пострілу Кобзи гине Оксана; Гайдай стріляє в Адмірала; юнга, мріючи стати моряком-революціонером, чітко окреслює цей образ: «... буду моряком, одягну безкозирку, кльош, тут маузер і контру буду стрілять» [6, 43].

Через мотив, пов'язаний з одягом у п'єсі окремо подано образ полковника УНР Кобахи, що вбраний у добротний сюртук, який представник міноносця «Керч», мацаючи, визначає, як німецького сукна, натякаючи на союзництво з Німеччиною. У постановці вистави Запорізького українського драматичного театру 1953 р. персонаж як негативний поданий у вбранні учасників Української революції – на ньому народний жупанець з окантовкою.

У драматургічному доробку О. Корнійчука бачимо ще одну п'єсу, важливу з погляду вживання військового костюму у виставі. Йдеться про «Правду» О. Корнійчука (1937 р.). З погляду змісту це твір вкрай слабкий й еkleктичний, що про нього у радянському театрознавстві писали як про сюжет, де вперше в українській драматургії з'явилась постать Леніна. Перші постановки відбулись у Донецькому ім. Артема (1937 р.) й Дніпропетровському державному драматичному

театрі ім. Т.Г. Шевченка. У повоєнні роки виставу підготував Львівський театр ім. М. Заньковецької (1947–1948 рр.). Серед художників окремих вистав п'єси «Правда» у 1947–1948 рр. бачимо Матвія Драка (Івано-Франківський український драматичний театр ім. І. Франка) і Григорія Рудя (постановка Київського драматичного театру ім. І. Франка).

У соціально строкатому складі персонажів на сцені поступово викристалізувалась більшовицька військова маса. У третій дії на сцені з'являлись відомі історичні особи – Ленін і Керенський. У мізансценах, що відбувались у різних діях, в образах солдатів-калік, що повертались з фронту, стверджувався заклик до миру. У мізансценах біля казарми, червоногвардійці, що агітують кадрових військових, поєднують у своїх візуальних образах контрастні сутності. Кожен образ тут відзначався своєю образною фактурою, вираженою специфічним концептом костюму. Червоногвардійці у поношених гімнастерках, шкірянках, капелюхах і картузах усіх гатунків, часом з поламаними кокардами, оперезані кулеметними стрічками і з наганами на поясах, виступають радикальною складовою вистави. Вони переконують різні армійські чини приєднатись до революційної стихії. Тут для означення фронтовиків Першої Світової, використано вислів, безпосередньо пов'язаний із військовим одягом – «розлючена юрба в шинелях».



Рис. 2. «Правда» 1937. ЦДАМЛМУ. Ф. 616. Оп. 6. Спр.498. Арк.28

Цю ж військову строкатість спостерігаємо до кінця вистави, коли у ніч жовтневого перевороту в Смольному зливаються гурти, у яких бачимо червоногвардійців, моряків, піхотинців, кавалеристів [11, 28] (рис. 2).

Початок Другої Світової війни дав поштовх розвитку вітчизняної драматургії, яка торкалась актуальних проблем визвольних змагань із ворогом. В їх оформленні костюм військових зайняв чільне місце. Однією з найважливіших стала вистава О. Корнійчука «Фронт» (1942 р.), що її прем'єра Київського театру ім. І. Франка відбулась в евакуації в листопаді 1942 р. Здійснений театрознавцями аналіз психологічних портретів головних героїв у п'єсі, засвідчив гідність або ницість людської натури, громадянської свідомості незалежно від рівня мундиру, а часом і навпаки [8, 537–538]. Головний конфлікт п'єси – пихатість генералу фронту Горлова і військова професійність командуючого армією генерала Огнева у перших хвиликах вистави проступає у їх поставі, ставленні до потреб фронтового повсякдення, манері поведінки, манері ставлення до одягу. Далі характери поглиблюються й конкретизуються через історичні події, викладені у фабулі вистави.

У пізнішій сценічній версії п'єси «Фронт» в Харківському театрі ім. Т. Шевченка, яку оформлював В. Меллер,

діапазон виражальних засобів ширший. У ньому трагічне співіснує з сатиричним. Про варіативність вирішення численних типажів О. Роготченко слушно писав: «В архіві В. Меллера збереглися десятки варіантів ескізів костюмів і гриму головних персонажів: засобами тонкого графічного малюнка передані карикатурні риси у зображенні негативних персонажів і публіцистично, без прикрас і зайвої героїзації подано позитивних героїв, створена серія графічних листів із численними замальовками військових [7, 205].

Висновки. Підсумовуючи дослідження обраної теми, визначимо три найважливіші її особливості. З історичного погляду військовий костюм в українській драматургії і виставах був використаний ще у XIX ст. як маркер окремих персонажів, що особливо впливали на вирішення кульмінаційних подій сюжету і були носіями особливих умінь та навичок. Саме тоді на українській сцені з'явилися персонажі у солдатських мундирах російської царської армії. Поява у виставі сюжетів, пов'язаних з революційними подіями, зробила військовий костюм на сцені масовим. У синтезі мистецтв, задіяних у виставах політичного змісту, військовий костюм став провідною фактурою, що сформувала у театральному мистецтві новітні міфологеми персонажів і змістів.

У виставах 1930–1940-х років військовий костюм був невіддільний від персонажа і водночас мав різні типи зв'язків зі сценографією. Зміна ідеологічних парадигм у радянській політичній моделі вплинула, як на загальну стилістику вистав, так і на костюм у його прагматичному існуванні. Поява в українському театрі драматичних творів військової тематики, перетворила «військовий костюм» у самостійний тип. Завдяки цим виставам виник «суворий стиль» військового зразка. У ньому колорит сценографії й костюмів значною мірою визначили художнє обличчя вистави. Часами цей стиль спирався на документальність і хронікальність підходів, але значною мірою він сприяв створенню нового міфологічного образу «героя радянської епохи».

Література

1. Власюк Д. Сторінка минулого. Леся Курбас. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. С. 222–232.
2. Гудран Ж. «Пролог» у театрі «Березиль». Нове мистецтво. 1927. № 4. С. 6–9.
3. Квітка-Оснoв'яненко Г.Ф. Зібрання творів у семи томах. Т. 2: Драматичні твори. Рання проза / гол. ред. П. М. Федченко. Київ : Наукова думка, 1979. 588 с.
4. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). Киев : Государственный центр театрального искусства им. Л. Курбаса, 2005. 488 с.
5. Корнейчук А. Помнить для кого и о ком. Театр. 1934. № 5. С. 5–6.
6. Корнійчук О. Драматичні твори / Вступ. ст. упоряд. і приміт. Д. Т. Вакуленко; ред. І. О. Дзеверін. Київ: Наукова думка, 1990. 608 с.
7. Роготченко О. Феномен творчості українського театрального художника довоєнної та воєнної доби. Мистецтвознавство України. 2017. Вип. 17. С. 198–212.

8. Станішевський Ю. О. Корнійчук «Фронт» Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка (1942). Український театр ХХ століття. Антологія вистав. Київ: Фенікс, 2012. С. 535–542.
9. Танюк Л. Мар'ян Крушельницький. Київ: Либідь, 2007. 360 с.
10. ЦДАМЛМУ. Ф. 616. Оп. 6. Спр. 488. 51 арк.
11. ЦДАМЛМУ. Ф. 616. Оп. 6. Спр. 498. 44 арк.

References

1. Vlasyuk D. (1969). A Page of the Past. Les Kurbas. Memories of Contemporaries. Kyiv: Art. 222–232. [in Ukrainian].
2. Hudran G. (1927). "Prologue" at the «Berezil» Theater. New Art. 4. 6–9. [in Ukrainian].
3. Kvitka-Osnovyanenko G.F. (1979). Collection of Works in Seven Volumes. Vol. 2: Dramatic Works. Early Prose, ch. ed. P.M. Fedchenko. Kyiv: Scientific Opinion. 588. [in Ukrainian].
4. Kornienko N. (2005). Directing Art of Les Kurbas. Reconstruction (1887–1937). Kyiv: State Center for Theater Arts. L. Kurbas. 488. [in Russian].
5. Korneychuk A. (1934). Remember for Whom and About Whom. Theater. 5. 5–6. [in Russian].
6. Korneychuk O. (1990). Dramatic Works. Introduction. Art. order. and note. D.T. Vakulenko; ed. I.O. Dzeverin. Kyiv: Scientific Opinion. 608 [in Ukrainian].
7. Rogotchenko O. (2017). The Phenomenon of Creativity of the Ukrainian Theatrical Artist of the Pre-war and War Period. Art History of Ukraine. Vyp. 17. 198–212. [in Ukrainian].
8. Stanishevsky Y.O. (2012). Korniychuk "Front" Kyiv Academic Ukrainian Drama Theater. I. Franko (1942). Ukrainian Theater of the XX Century. Anthology of Performances. Kyiv: Phoenix. 535–542. [in Ukrainian].
9. Tanyuk L. (2007). Maryan Krushelnytsky. Kyiv: Lybid. 360. [in Ukrainian].
10. CSAMLAU. F. 616. Op. 6. Spr. 488. [in Ukrainian].
11. CSAMLAU. F. 616. Op. 6. Spr. 498. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.08.2021
Отримано після доопрацювання 02.09.2021
Прийнято до друку 08.09.2021

Цитування:

Ясенєв О. П. Тенденції розвитку образотворчого мистецтва в часи незалежності України. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 170–174.

Yasenev O. (2021). Trends in the development of fine arts during the independence of Ukraine. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 170–174 [in Ukrainian].

Ясенєв Олег Петрович,
заслужений художник України,
старший викладач кафедри
живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
<https://orcid.org/0000-0001-8875-6045>
yasenev@ukr.net

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ЧАСИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Мета статті полягає у висвітленні питань пошуку нових тенденцій розвитку образотворчого мистецтва в часи незалежності України, які набули індивідуального самовираження митця і стали субкатегорією медіа культури, пропонуючи глядачеві складний та якісний у технічному відношенні візуальний продукт, орієнтований на осмислення відношення художнього твору та глядача, позбавлений ідеологізації радянських часів та направлений на світові загальнолюдські цінності. **Методологічну основу** склали методи критичного аналізу мистецтвознавчих, історичних, літературних джерел та конкретно-історичний аналіз у вивченні розвитку нових тенденцій образотворчого мистецтва в часи незалежності України, що дозволило дослідити творчі складові митців, оскільки українське образотворче мистецтво було і є невід'ємною частиною світового мистецького процесу залишаючи при цьому власну національну творчу індивідуальність. **Наукова новизна** полягає у концептуалізації сучасних тенденцій розвитку образотворчого мистецтва, формуванні художніх стилів як чинник відображення історичних та мистецьких процесів у системі взаємодії українського мистецтва та суспільства. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що кожне покоління вивчає, переглядає й засвідчує своє бачення історії розвитку свого народу. XX століття добігло свого кінця, а розвиток нових тенденцій образотворчого мистецтва в часи незалежності України спонукають науковців до аналітичних переосмислень його здобутків з позиції вже нового українського мистецького життя та входження його у світовий мистецький простір. Глобальні інтеграційні процеси сучасного світу – це об'єктивна тенденція розвитку образотворчого мистецтва, яку доцільно розглядати у контексті тенденцій розвитку світового мистецтва, у тому числі європейського. Світові трансформаційні процеси вплинули на всі сфери суспільного життя, ставши визначальними факторами формування способу та якості життя сучасних українських митців, знайшли свою конкретизацію у процесі формування єдиного мистецького простору та повернули право українському образотворчому мистецтву на власне місце у світовому художньому просторі. Образотворче мистецтво в часи незалежності України відображає закони, реалії життя, процеси й явища, які відбуваються в ньому, набуло тенденції власне індивідуального самовираження митця та має підтримку вільного розвитку всіх стилів та жанрів на державному рівні.

Ключові слова: образотворче мистецтво, Україна, тенденції, митець, творча індивідуальність митця.

Yasenev Oleh, Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer of the Department of Painting and Composition of the National Academy of Fine Arts and Architecture

Trends in the development of fine arts during the independence of Ukraine

The purpose of the article is to highlight the search for new trends in the development of fine arts during Ukraine's independence, which acquired individual self-expression and became a subcategory of media culture, offering the audience a complex and technically high-quality visual product focused on understanding the relationship Soviet times and aimed at world universal values. **The methodological basis** was the methods of critical analysis of art, historical, literary sources, and specific historical analysis in studying the development of new trends in fine arts during Ukraine's independence, which allowed to explore the creative components of artists, as Ukrainian art was and is an integral part of the world art process while leaving their own national creative individuality. **The scientific novelty** lies in the conceptualization of modern trends in the development of fine arts, the formation of artistic styles as a factor in reflecting historical and artistic processes in the system of interaction between Ukrainian art and society. **Conclusions.** The study found that each generation studies, reviews and proves its vision of the history of its people. The twentieth century has come to an end, and the development of new trends in fine arts during Ukraine's independence encourages scholars to the analytical rethinking of his achievements from the standpoint of the new Ukrainian artistic life and its entry into the world art space. The global integration processes of the modern world are an objective trend in the development of fine arts,

which should be considered in the context of trends in world art, including European. Global transformation processes have affected all spheres of public life, becoming determinants of shaping the way and quality of life of contemporary Ukrainian artists, found their concretization in the process of forming a single artistic space, and returned the right of Ukrainian art to its place in the world art space. Fine art during the independence of Ukraine reflects the laws, realities of life, processes, and phenomena that take place in it, has acquired tendencies of individual self-expression of the artist, and supports the free development of all styles and genres at the state level.

Key words: fine arts, Ukraine, trends, artist, creative personality of the artist.

Актуальність теми дослідження. Образотворче мистецтво України періоду незалежності є актуальною науковою проблемою. В умовах глобалізації, поліетнічності та різноманітності культурного простору України особливу наукову значущість набувають дослідження щодо збереження та примноження культурного надбання на локальному, регіональному та національному рівнях. Так як до 1991 року українцям довелося творити українське мистецтво у бездержавному стані впродовж майже тисячоліття та змагатися за свою ідентичність і можливість відображати у творах образотворчого мистецтва національні реалії життя та процеси у всіх стилях та жанрах.

Після проголошення незалежності України відбувається процес декомунізації, який спричинив зміни у політичному та культурному житті українського суспільства. Кінець радянської епохи був стрімким: комуністична риторика довгий час вінчала всю споруду радянської культури, роблячи її статичною, однозначною, і коли вона зникла з ужитку української культури саме природним шляхом, вся архітектоніка цілого відразу ж почала розпадатися.

Перед вітчизняним мистецтвом постало питання самоідентифікації, необхідності відображати у творах образотворчого мистецтва (живописі, графіці, скульптурі, декоративно-ужитковому мистецтві) основні тенденції його розвитку у межах державної національної політики України. А самі художники стали переосмислювати напрями своєї творчості, впливаючись у напрями образотворчого мистецтва України такі як: символічний, концептуальний та реалістичний.

Стан наукової розробки. Аналіз наукових досліджень засвідчує, що тенденції розвитку образотворчого мистецтва сучасної України є мало досліджені. В сучасному науковому полі твори образотворче мистецтво є предметом дослідження мистецьких, культурологічних, філософських, педагогічних, історичних наук. Та, дослідження проблем розвитку образотворчого мистецтва звертаються Н. Авер'янова, В. Барка, С. Босєва, Т. Кара-Васильєва, Д. Клочко, О. Роготченко,

Г. Скляренко, М. Степико, О. Цугорка, Т. Шепеть, Н. Шпитковська та інші. Дослідники підкреслюють, що образотворче мистецтво сучасної України є результатом творчої праці митців, які прагнуть відобразити в своїх творах трансформацію цінностей, менталітету, світосприйняття тощо.

Виклад основного матеріалу. В образотворчому мистецтві часів радянського періоду, як свідчать обкладинки найперших примірників часопису «Малярство і скульптура», засноване Управлінням у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР в 1935 році ще у Харкові, приділялося комуністичній ідеології. Зокрема, «лютневе число за 1938 рік повністю присвячене відображенню у мистецтві перемог Червоної армії, серпневе число – творчості Василя Сурікова як провідного російського художника-демократа, вересневе – комсомолу і комсомольцям, листопадове – декоративному мистецтву народів СРСР» [5, 182]. Тобто, твори образотворчого мистецтва 1917–1990-х років – це всеохоплюючі витвори політично-пропагандивного мистецтва під назвою СРСР.

Влучно цей період у своєму дослідженні охарактеризував О. Роготченко, «...зрозумілим було і тоді, і зараз, що метод художньої творчості великої держави напряду залежить від ідейної естетики та наявності узагальнення у художньому творі при оцінці відповідності зображеної дійсності засобами мистецтва. Форма і зміст, як і ступінь дозволеного тоталітарною ідеологією, стають першочерговими складовими у розумінні пропонованого стилю-методу. Буквальне розуміння переданого у мистецькому творі – в живописі, графіці, скульптурі – не передбачало прихованого підтексту. Твір мусив бути зрозумілим усім верствам населення: від школяра молодших класів до академіка. Внутрішній конфлікт зводився до мінімуму, залишаючи місце лише конфлікту зовнішньому, зображеному безпосередньо у творі. Алегорія чи езопова мова могли бути розцінені як прояв антирадянщини. Жодного підтексту в офіційному мистецтві не передбачалося. Ідеальним вважався твір, що нагадував фотографію, тобто зображення навколишнього життя мусило бути перш за усе

реальним, а вже потім реалістичним [6, 48]. Про «розуміння» творів мистецтва Василь Барка зазначає, що «в творі справжнього мистецтва, крім вірної подробиці, повинно бути відчуття всесвіту. В самій природі мистецтва криються ключі: до незбагненого для аналітичної думки. Це – в значенні іншого зору, ніж мають наші очі» [2].

Образотворче мистецтва в Україні, починаючи з 1990-х рр., стрімко розвиває художнє життя, яке позначене виступами численних груп і окремих художників та мистецьку інфраструктуру (галереї, приватні колекції, сквоти, незалежні видання та арт-критику), а саме: «...утворювалися художні об'єднання з новими естетичними уподобаннями: «Живописний заповідник» (Київ, 1992 р.), «Човен» (Одеса, 1992 р.), «Літера А» (Харків, 1992 р.), «Дзига» (Львів, 1993 р.) та ін.; організовувались приватні мистецькі галереї, власники яких вбачали у мистецтві нові завдання: «Тарас» (1992 р.), Арт-центр «Відродження» (1993 р.), «Світ Л» та ін.» [1, 57].

Все це в цілому починає відображати пробудження національної самосвідомості українців і стає бути національно-пропагандивним. «...особливості сучасного етапу формування національної ідентичності в Україні визначаються, з одного боку, потребою реалізації ідеї нації на основі цінностей українства» [8, 7]. Митці у своїх творах прагнуть відобразити трансформацію цінностей, менталітету, світосприйняття, які призвели і до трансформації засобів художнього вираження, а мистецтво, як особлива сфера культурного життя, викликає потребу у новій оптиці, новому ракурсі розгляду, вільних від полярних чи есхатологічних оцінок.

Основні тенденції розвитку образотворчого мистецтва в сучасній Україні С. Боева охарактеризав як: «кінець ХХ – початок ХХІ ст. в Україні – період відродження нації, пробудження національної самосвідомості молодого покоління, яке прагне знайти своє коріння, дізнатися про минуле» [3, 182]. Звідси можна зробити висновок, що основою творчості українських митців були концепції некласичної філософії, екстраординарності, еротики, тобто всього, що було заборонено в попередні десятиліття, а на виставках українських майстрів з'явилися новітні різновиди мистецьких практик (перформанси, інсталяції, асамблеї, хепенінги тощо), створюючи нові художні мови та художні простори.

Спільною рисою цього періоду був розрив із радянськими ідеологами, відхід соціалістичного реалізму та утвердження нових видів мистецтва. Інсталяції, перформанси та асамбляжі міцно закріпилися в художній практиці українських митців, впливаючи на традиційні види мистецтва, такі як живопис, графічний дизайн та скульптура.

Образотворче мистецтво України ХХІ століття розвивається інтенсивно порівняно з іншими видами мистецтва, а митці сучасного українського образотворчого мистецтва стали приділяти важливе значення художній мові твору та його філософському контексту, що вказують на тісний взаємозв'язок з практикою світової культури та з культурою глобалізації, що формує нову мову образотворчої пластики.

Висувається гіпотеза, що естетична та соціальна функції є одними із основних функцій сучасного образотворчого мистецтва України, а «образотворче мистецтво постає одним із засобів формування іміджу української держави як демократичної, освіченої та цивілізованої країни, адже сучасне мистецтво – це і віддзеркалення суспільства та його гострих проблем, і нові технології, і креативні ідеї» [1, 56].

Сучасне образотворче мистецтво України перебуває у безперервному, бурхливому русі, у процесі безперервного творчого експерименту, через співіснування різноманітних манер і стилістик, пластичних і мальовничих підходів до світу, від протилежних одне одному і до тих, які відрізняються лише тонкими нюансами світобачення. Твори українських митців іноді важко сприймаються глядачем – творчі прояви через безпредметне мистецтво або фігуратив, авангард або класичний реалізм, неопримітивізм або абстракцію, символізм або експресіонізм, які розкривають індивідуальне бачення реальності, авторські системи метафор і пластичні коди, варіюючи від генези у ній законів та правил, реалізуючи створення мальовничих легенд про світобудову.

Образотворче мистецтво в часи незалежності України є амбівалентне явище. Напрями розвитку попереднього періоду багато в чому продовжували бути його характерними рисами. Між тим нові явища, притаманні світовому мистецтву, виявилися і у творах образотворчого мистецтва України. Одні з них були представлені фрагментарно, інші набули більшого розвитку. Але загалом, образотворче мистецтво України є частиною загальносвітового контексту, який передбачає неформальних, авангардних та інших

тенденцій.

Цікавим є дослідження Т. Шепеть, яка зазначає, що «графічне мистецтво України було політично заангажоване в радянські часи та відродилось у період незалежної України, що призвело до відродження традицій, формування мистецького підґрунтя.» [10, 22].

Можна впевнено стверджувати, що образотворче мистецтво сучасної України є складовою світового мистецтва та розвивається під визначальним впливом українського, європейського та світового мистецтва. Зокрема, Н. Шпитовська висуває гіпотезу, що «митці, які народилися і працюють у країнах з багатовіковою історією культури, відрізняються від решти художників світу. Українські представники сучасного мистецтва виокремлюються у незалежну ланку і, в такий спосіб, привертають особливу увагу до своїх творів та проєктів» [11, 247].

Т. Кара-Васильєва, досліджуючи історію українського образотворчого мистецтва зазначає, що «важливим сьогодні є новий погляд і виклад історії українського мистецтва, яке розглядається в єдиному річищі світового художнього розвитку. Так, ряд яскравих стилістичних течій образотворчого мистецтва мали міжнародний характер, авангардні напрями тяжіли до універсалізації, провідні тенденції знаходили відгомін у національних школах» [4, 63]. Флагманом національної мистецької школи в Україні є – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, викладачі-митці якої, при формуванні мистецьких вмінь і навичок у студентів, вивчають та спираються на творчість попередників. Це спостерігається в творчості викладачів Академії таких як: М. Стороженко, Т. Голембієвської, А. Чебикіна, О. Цугорка, М. Гуїди, Б. Мазура, О. Солов'я, О. Ясенєва та інші. Роботи митців несуть змістовність, а контраст надає напруженості, романтичної піднесеності, у яких представлені новаторські художні практики та користуються популярністю не тільки в Україні, але і за її межами, а самі митці є учасниками міжнародних виставок та конкурсів. Розмаїття творів образотворчого мистецтва стало нормою сучасного художнього процесу в Україні, де абстрактний підхід до форми взаємопов'язаний з емоційними та зовнішніми відлуннями образів, наповненими витонченим естетизмом та зосередженістю на головному.

Окрім живописців та скульпторів у художньому житті країни бере участь безліч талановитих ремісників як: гончарі, ювеліри,

каліграфи, склодуви, фахівці ковальської справи та декоративно-ужиткового мистецтва. Багато хто з них спеціалізується на сучасній інтерпретації традиційних українських предметів, які представлені на великих міжнародних, європейських та всеукраїнських виставках.

Отже, участь митців у міжнародній діяльності стимулювала їх на пошуки нових цікавих живописних рішень та сприяли збагаченню їхнього тематичного діапазону живопису України. Кожен справжній митець створює свій світ – той духовний простір, який пронизаний його думками та почуттями. Це свого роду світопорядок, у якому народжуються та живуть певні герої, відбувається дії, є свій відлік часу та простору. Він може бути образний. Образний світ — світ, дуже своєрідний, на стику реального та ірреального, візуально відчутного та міфологізованого. Світ, здавалося б, знайомий і водночас відкриває нові грані, нові ракурси, нові інтерпретації.

Зокрема, О.Цугорка, досліджуючи вплив інновацій на сучасне мистецтво, зазначає наступне: «завдяки інноваціям сучасне мистецтво стало більш відкритим, а відтак воно змушене розвиватися контексті всіх мистецьких пошуків – і традиційних, і новітніх – та активно взаємодіяти і впливати на них» [9, 93].

Висновки. Образотворче мистецтво в часи незалежної України можна охарактеризувати як творчий пошук, відмову від стереотипів, розвиток нових стилів зображення, які інтерпретують питання сучасного періоду. Звернення до звичаїв, історії та життєвого устрою українського народу, стало характерною особливістю сучасного образотворчого мистецтва України, що виражає пам'ять національної історії, ланцюг її подій, легенди про подвиги героїв та сцени повсякденного життя поколінь на теренах великої та історично багатої України. Незважаючи на всю складність та суперечливість сучасного образотворчого мистецтва, його нових видів, художніх напрямків та тенденцій, воно завжди відкрите для сприйняття та часом абсолютно вільного трактування авторського ідейного задуму глядачем, діалог з яким може здатися нічим не обмеженим і не стримується, виконує важливу практичну соціально значиму роль формування мультикультурного середовища, заснованого на пріоритеті толерантності.

Література

References

1. Авер'янова Н. Сучасне українське образотворче мистецтво: входження в європейський художній простір. *Українознавчий альманах*. 2015. Вип. 18. С. 56–58.
2. Барка В. Проблеми синтезу традицій і новаторства в розвитку культури і мистецтва України. *Народна творчість та етнографія*. 2003. № 4. С. 52–56.
3. Боева С. Ю. Основні тенденції розвитку образотворчого мистецтва в сучасній Україні. *Сторінки Історії*. № 36 (2013). С. 176–91.
4. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: Зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 53–64.
5. Ключко Д. «Образотворче мистецтво»: каталог пропаганди і новацій. URL: <https://chytomo.com/ekzemplyary-xx/obrazotvorche-mystetstvo-kataloh-propahandy-i-novatsij/> (дата звернення: квітень 2021).
6. Роготченко О. Аналіз особливостей вітчизняного образотворчого мистецтва від появи соціалістичного реалізму до початку «хрущовської відлиги». *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 14. 2018. С. 43–52.
7. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. Наук. зб. К.: Фенікс, 2009. Вип. VI. 400 с. С. 188–196.
8. Степи́ко М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. – К. : НІСД, 2011. – 336 с. URL: <https://niss.gov.ua/sites/default/files/2012-09/Ident-62307.pdf> (дата звернення: квітень 2021).
9. Цугорка О.П. Використання інновацій у мистецьких практиках сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. №1. С. 92–97.
10. Шепеть Т. М. Станкова графіка Львова 1990-2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст: дис. ... канд. мистец.: 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Львівська національна академія мистецтв МОН України. Львів, 2019. 335 с.
11. Шпитковська Н. Сучасне українське мистецтво у світовому культурному просторі як форма спадкоємності національних традицій. *Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2014. С. 247–253.

1. Aver'janova N. (2015). Contemporary Ukrainian Fine Arts: Entering the European Art Space. *Ukrainoznavchyj aljmanakh*. Vyp. 18. 56-58. [in Ukrainian].
2. Barka V. (2003). Problems of synthesis of traditions and innovations in the development of culture and art of Ukraine. *Narodna tvorchistj ta etnoghrafija*. 4, 52–56. [in Ukrainian].
3. Bojeva S. Ju. (2013). The main trends in the development of fine arts in modern Ukraine. *Storinky Istoriji*, 36, 176-91. [in Ukrainian].
4. Kara-Vasyljjeva T. (2007). History of art of the twentieth century: concept, new approaches and assessments. *Ukrainsjke mystectvoznnavstvo: materialy, doslidzhennja, recenziji*. K.: IMFE im. M.T. Ryljsjkogho NAN Ukrajiny, 7, 53-64. [in Ukrainian].
5. Klochko D. «Fine Arts»: a catalog of propaganda and innovation. URL: <https://chytomo.com/ekzemplyary-xx/obrazotvorche-mystetstvo-kataloh-propahandy-i-novatsij/> [in Ukrainian].
6. Roghotchenko O. (2018). Analysis of the peculiarities of domestic fine arts from the emergence of socialist realism to the beginning of the "Khrushchev thaw". *Khudozhnja kuljtura. Aktualjni problemy*, 14, 43-52. [in Ukrainian].
7. Skljarenko Gh. (2009). "New Wave" and Ukrainian art of the late twentieth century. *Suchasne mystectvo*. K.: Feniks, VI, 188–196. [in Ukrainian].
8. Stepyko M. T. (2011). Ukrainian identity: phenomenon and principles of formation. K.: NISD. URL: <https://niss.gov.ua/sites/default/files/2012-09/Ident-62307.pdf> [in Ukrainian].
9. Cughorka O.P. (2015). The use of innovation in contemporary art practices. *Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljture i mystectv*. 1, 92–97 [in Ukrainian].
10. Shepetj T. M. (2019). Easel graphics of Lviv 1990-2000s: national specifics and European artistic context. *Dys. kand. mystectvoznnavstva (doktora filosofiji): 17.00.05 «Obrazotvorche mystectvo»*. Ljviv [in Ukrainian].
11. Shpytkovsjka N. (2014). Contemporary Ukrainian art in the world cultural space as a form of continuity of national traditions. *Mystectvo, istorija, suchasnistj, teorija*, 247-253. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2021
Отримано після доопрацювання 10.11.2021
Прийнято до друку 17.11.2021

УДК 069(510):7.02

Цитування:

Ло Сяо. Становлення художніх музеїв Китаю: досвід для України. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 175–180.

Luo Xiao. (2021). Establishment of art museums of China: experience for Ukraine. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 175–180 [in Ukrainian].

Ло Сяо,

*аспірант кафедри теорії та історії мистецтв
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4352-7809>
976076528@qq.com

СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ КИТАЮ: ДОСВІД ДЛЯ УКРАЇНИ

Мета роботи – дослідити становлення та розвиток китайської академії живопису крізь історичну призму, проаналізувати її сучасні завдання. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні загальнонаукових методів: історичному, аналітичному, методі порівняння та логічному методі (оперуванні знаннями і засобами його одержання, що дає змогу систематизувати нові знання, не повертаючись до емпіричних розрахунків). **Наукова новизна**. У роботі чи не вперше в українській історіографії та мистецтвознавчих студіях наголошено на особливостях розвитку китайської академії живопису, як важливого елемента виховання та навчання майбутніх митців Піднебесної. До того ж, указано на важливі структурні зміни у діяльності образотворчої галузі Китаю. **Висновки**. Упродовж X–XII ст. академія була потужним освітнім закладом із своєю ієрархією викладачів, системою навчання (яке включало також оволодіння філософією та поезією). На початку XX ст. китайські майстри намагалися поєднати традиційне та сучасне їм європейське мистецтво. Нині ж робота академії достатньо демократична, і китайське мистецтво повертається до вільного діалогу. Водночас академія не забуває про соціальні проекти, головним її завданням є служіння народу. У художньому академічному просторі молодим художникам доводиться оволодіти різними техніками, перш за ніж створювати власні картини. Це дає їм змогу сформувати оригінальний стиль живопису на основі вже набутих навичок і знань. Їхні витвори мистецтва повинні не імітувати старовинний живопис, але й привносити щось нове у розвиток китайської культури. Отже, китайський живопис – це сучасне мистецтво зі своєю системою, створене китайськими етнічними народами шляхом накопичення тисячолітнього досвіду. Сучасними вимогами, на які повинна реагувати академія, є подальше єднання зі світовим мистецтвом, із сучасними тенденціями та напрямками. Це дасть змогу у цілому збагатити китайську культуру.

Ключові слова: КНР, музейна справа, художні музеї, становлення, сучасний стан, досвід, Україна.

Luo Xiao, postgraduate, Department of Theory and History of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture
Establishment of art museums of China: experience for Ukraine

The purpose of the article is to deal with the formation, development, and tasks of the Chinese Academy of Painting. Particular emphasis is placed on the current stage of its work and the tasks it is designed to solve. **Methodology.** The research methodology is based on the use of general scientific methods of scientific work: historical, analytical, method of comparison, and logical method (operating with knowledge and means of obtaining it, which allows systematizing new knowledge without returning to empirical calculations). **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian historiography and museum studies, the work emphasizes the peculiarities of the development of the Chinese Academy of Painting as an important element of training future artists of China. In addition, important structural changes in the activities of the modern system of training in this field of art are pointed out. **Conclusions.** During the X–XII centuries. The academy was a powerful educational institution with its own hierarchy of teachers, a system of education (which also included the mastery of philosophy and poetry). At the beginning of the twentieth-century Chinese masters tried to combine traditional and contemporary European art. Today, the work of the Academy is quite democratic, and Chinese art is returning to free dialogue. At the same time, the Academy does not forget about social projects, its main task is to serve the people. Young artists have to master various techniques, first of all, to create their own paintings. This will give them the opportunity to form their own painting style based on already acquired skills and knowledge. Their works of art should not imitate ancient painting, but also bring something new to the development of Chinese culture. So Chinese painting is a modern art with its own system, created by Chinese ethnic peoples through the accumulation of millennial experience.

Key words: China, museum business, art museums, formation, current state, experience, Ukraine.

Актуальність теми дослідження. За останні 30 років у Китайській народній

республіці (далі – КНР) значно розвинулася музейна система та поширилися музеї

мистецтва. Цей швидкий розвиток призвів не тільки до трансформації публічних художніх музеїв, але й до неймовірного зростання приватних колекцій та будівництва нових приміщень. За даними Державного управління культурної спадщини, до 2011 року в Китаї налічувалося 3589 музеїв – по одному на кожні 380 000 людей, і їх кількість продовжує значно зростати, досягнувши 4165 зареєстрованих музеїв у 2017 році.

Ця стаття має на меті запропонувати певний опис еволюції системи музейних установ у Китаї після реформ Ден Сяопіна, розпочатих в 1978 році, з висвітленням ключових історичних фактів, що призвели до поширення та розвитку галузі. У сучасній літературі на цю тему підготовлено багато доповідей та статей [1, 2, 3].

Аналіз досліджень і публікацій. Більшість досліджень часто аналізують один окремий кейс, пов'язаний з розвитком приватних колекцій мистецтва в Китаї, який розглядається як справжня велика інновація у сфері художнього музею [4, 5]. Інші розвідки зосереджуються на інституційних змінах, що призвели до такого розвою, і більше звертають увагу на державну систему мистецьких музеїв [6]. З цього приводу виокремимо студії З. Аршада, який проаналізував особливості сучасних музеїв Китаю на прикладі Китайського художнього музею [1]. Музейну справу в КНР крізь призму періодизаційних підходів висвітлив А. Чесноков [4]. М. Варруті проаналізувала китайські музеї опісля «культурного» реформування Мао Цзедуна, продемонструвала основні проблеми тогочасних музеїв [5]. Мистецтвознавиця Т. Лю дослідила загалом музейну сферу Китаю на сучасному етапі, виокремила основні тенденції становлення та подальші перспективи розвитку [6]. На цьому тлі актуальним завданням є простежити розвиток системи китайського художнього музею в цілому, взяти до уваги паралельний розвиток приватного та державного музеїв мистецтв, а також виокремити певні рекомендації для української музейної галузі, корисні для її подальшого розвитку.

Мета роботи – дослідити становлення та розвиток китайської академії живопису крізь історичну призму, проаналізувати її сучасні завдання.

Виклад основного матеріалу. Умовно процес становлення музеїв різного профілю в Китаї можна розділити на кілька етапів: 1) формування колекцій в перших музеях

Піднебесної (друга половина XIX – початок XX століття); 2) виникнення перших музеїв (1910-і – 1930-і роки) після проголошення Китаю республікою; 3) період військових потрясінь і скорочення музейної мережі (друга половина 1930-х – 1940-х років); 4) період активного музейного будівництва під керівництвом комуністичної партії Китаю (далі – КПК) (1950-і – початок 1960-х років); 5) музейні експерименти часу «Культурної революції» (друга половина 1960-х – друга половина 1970-х років); 6) (кінець 1970-х – теперішній час) – період розвитку музейної мережі КНР, розширення міжнародного співробітництва, робота з підвищення якості послуг, що надаються музеями [4, 27].

Процес накопичення культурних пам'яток у Китаї тривав кілька століть. На зміну першим приватним музеям, чийми власниками були також іноземці, була впроваджена впорядкована державна система керівництва початку XX століття [7, 141]. Водночас основні реформи музейної галузі розпочалися порівняно недавно. У 1966–1976 років розвиток музейної сфери в КНР проходив в руслі соціальних і економічних експериментів Мао Цзедуна, які отримали назву «культурної революції». Багатьом історичним музеям було завдано серйозної шкоди: одні були закриті, інші служили виключно пропагандистським цілям. Однак саме в цей складний для музейної сфери Китаю період виникає знаменитий і один з найбільш відвідуваних археологічних музеїв світу – Музей теракотових воїнів і коней (Terracotta Army Museum), що складається зі зведених над фрагментами похоронного кортежу першого китайського імператора статуй воїнів та тварин [5, 62].

Наприкінці 1990-х років культурна індустрія ожила, а в 1998 році Міністерство культури офіційно заснувало Бюро індустрії культури, яке відповідало за політику культурного ринку [8, 15]. Зародження культурної індустрії було одним із найважливіших нововведень у політичній та соціальній сферах сучасного Китаю, оскільки культура (і мистецтво) більше не були «франшизою» політичної ідеології. Поряд зі стрімким економічним розвитком капіталістичні спільні підприємства та приватні компанії розвивалися так швидко, що стали конкурентами. Серед тодішніх інтелектуалів усвідомлення цієї конкуренції в умовах безперервних і масштабних соціально-економічних реформ суперечило офіційним поглядам на культуру і мистецтво, оскільки почала підкреслюватися стратегічна роль

культури (а не лише економіки) через конкуренцію в сучасному Китаї та у всьому світі [9, 135]. Після вищезазначених інституційних реформ на національному, провінційному та муніципальному рівнях зростають різні типи музеїв, які прямо чи опосередковано підтримуються національними та місцевими органами влади.

Справді, з початку 1980-х років розвиток музейного сектору став ключовим елементом порядку денного державної політики, а заснування нових музеїв було задумано як «критерій оцінки діяльності державних службовців», як на національному, так і на місцевому рівнях [6, 196]. Тому важливо підкреслити, що одним із ключових аспектів, які слід враховувати при розумінні процесу зростання, який розпочався у 1980-х років і ще не припинився, є одночасний розвиток державних музеїв та швидке зростання приватних колекцій в результаті інституційних перетворень, які дали життя індустрії культури.

Безпосередньо у становленні художніх музеїв Китаю можна виділити декілька періодів розвитку [4, 27]. У 1953 році був створений виставковий зал Центральної академії мистецтв, через три роки – Шанхайський художній виставковий зал. У 1957 році офіційно відкрилися Тяньцзіньський художній музей і Гуанчжоуський художній музей. У 1960 році перший національний художній музей сучасного Китаю, побудований в 1936 р., був перейменований в Художній музей провінції Цзянсу. У період з 1962–1977 років створеними були декілька музеїв у провінціях Хейлунцзян, Ляонін, Шаньдун. Так, у другій половині XX століття у Китаї було сформовано першу потужну музейну сітку. Водночас в окреслений час більшість провінцій не мали художніх музеїв, а міста нижче провінційного рівня мали слабко розвинуті муніципальні музеї. Ці музейні установи, як правило, були невеликого масштабу, з невідповідною матеріальною базою та фахівцями. У тих містах, де не існувало художніх музеїв, більшість мистецьких виставок проводилися у локальних виставкових залах.

Ситуація змінилася у 90-х роках XX століття, а ще більше – на початку XXI століття. У цей час відбулися широкі реформи щодо відкритості та прозорості у китайському суспільстві [1, 18–19]. Тому внаслідок радикальних економічних, політичних, культурних змін новий розвиток отримали художні музеї Китаю. Відтак, другий період розвитку китайської образотворчої музейної

сфери пов'язуємо із кінця XX – початку XXI століття. По-перше, у цей час відбулося повномасштабне будівництво художніх музеїв у різних регіонах. Водночас у тодішній музейній сфері швидкий розвиток отримали приватні художні музеї (останнє свідчить про підвищення статусу художніх музеїв у суспільстві). По-друге, громадські художні музеї стали безкоштовними [2, 522]. Це дозволило населенню не лише мати вільний доступ до культури, а й у певному сенсі збагатитися духовно. Вказані зміни призвели до того, що у провідних китайських містах художні виставки відбуваються майже кожного дня. У різноманітних виставках художні музеї в певній мірі продемонструють силу і життєздатність міста, тому сучасне населення несвідомо вступило в нову еру «художніх музеїв».

В опублікованому інтерв'ю Ян Чао, директор Художнього музею Сіань Мейшугуань-Сіань, вказав дві сили, що керують зростанням музеїв – це уряд Китаю та розвиток приватного сектора [5, 68]. Уряд підштовхнув культурні установи взяти на себе більше власних фінансових обов'язків та безпосередньо відповідати вимогам ринку; в результаті традиційні виставкові майданчики (наприклад, публічні музеї) розпочали процес реконструкції [3, 33–36]. Вони ставали все більш і більш фінансово незалежними (або напівнезалежними) і їм потрібно було залучати інтерес відвідувачів, пропагуючи нові види програм і виставок для публіки.

Особливістю вступу в епоху «художніх музеїв» є помітне збільшення кількості художніх музеїв та розширення масштабів самих виставок. У міста, в яких раніше не було художніх музеїв, почали активно будуватися музеї та бібліотеки. Останні стали певним «стандартом» культурнорозвинутого міста. Водночас, окреслені вище реформи вплинули на розширення існуючих художніх музеїв, надавши їм нового вигляду [3, 35–36]. Нині за кількістю та масштабністю музеїв місто Шеньчжень стало лідером. У 1997 році відкрився художній музей Гуандуна. Останній став першим провінційним художнім музеєм, побудованим опісля широкомасштабних реформ. Водночас музей образотворчого мистецтва провінції Шеньсі, побудований в 2000 році, має загальну площу забудови більше 10 000 метрів квадратних і є найбільшим художнім музеєм в західному регіоні.

Зауважимо, що у південно-західному регіоні, в якому раніше не було жодного

художнього музею, у 2017 році побудовано Художній музей Гуйчжоу площею 16 000 метрів квадратних. У 2012 році колишній Шанхайський художній музей перетворено в Китайський палац мистецтв, загальною площею 160 000 метрів квадратних (експозиційна площа займає 70 000 метрів квадратних), що робить його гігантом серед світових художніх музеїв. Крім того, у Китаї художні музеї всіх рівнів, пов'язані з системою академій живопису.

Так, внаслідок широкого культурного реформування у Китаї спостерігається потужний розвиток художніх музеїв, які стали безкоштовними для населення. Нині вказана музейна сфера отримує чималу фінансову підтримку з державної скарбниці. Сучасні музеї КНР є провідними культурними осередками, а художні виставки мають чималий потенціал естетичного виховання, що вперше у Піднебесній приблизило розуміння мистецтва до публіки. Китайські міста опікуються власними художніми музеями, а ті займають усе більше значення як «культурні вітальні» міст [8, 15].

Вільний доступ до художнього музею означає не просто відкриття його дверей перед бажаючими, а й залучення якомога більшого числа відвідувачів художніх установ. Водночас державна підтримка сприяє тому, що з її допомогою художні музеї можуть повністю виконувати свої соціальні функції. Реформування художніх музеїв спричинило зростання мистецького рівня художніх виставок [9, 135].

Музеї завдяки вищезгаданим реформам, до кінця 1980-х роках відкрилися для публіки. Приблизно у той самий час народилися приватні музеї. Як проаналізували сучасні китайські науковці, щоби керувати цим неймовірним зростанням і легалізувати нові приватні колекції, протягом багатьох років місцеві та центральні уряди Китаю оголосили низку законів, які поступово відкривали приватні колекції. За короткий проміжок часу завдяки цьому вдалося досягти «легалізації» приватних музеїв та їх визнання державою [2, 528].

У цьому відношенні музеєм, який відкрив дорогу до всіх приватних колекцій мистецтва в ці роки, була Художня галерея Ян Хуан (або Художній музей Янь Хуан) у Пекіні, започаткована в 1986 р. художником Хуан Чжоу, і відкрита для вільного відвідування у 1991 році [10, 147]. Це була перша недержавна колекція мистецтв, визнана урядом, що отримала юридичний статус. З тих пір багато приватних колекцій мистецтва наслідували

приклад і стали державними музеями. Один важливий аспект, яким не можна нехтувати під час аналізу еволюції системи художньої інфраструктури в Китаї, полягає в тому, що приблизно в 1990-х роках, разом із поступовою трансформацією офіційної системи мистецтва, сучасне китайське мистецтво все більше присутнє в міжнародному «співтоваристві». Це спочатку змусило іноземних колекціонерів, а згодом і деяких китайських приватних меценатів збирати твори молодих китайських художників [8, 17].

Найбільш раннім і, мабуть, найвідомішим прикладом іноземного колекціонера є швейцарський бізнесмен і дипломат Улі Зігт, який з 1980-х років почав збирати величезну кількість китайських творів мистецтва. Це колекція, яку через роки, у 2012 році, він подарував одному з найбільших музеїв сучасного китайського мистецтва – музею у Гонконзі. Протягом того ж періоду кількість галерей, що продають сучасні китайські твори мистецтва, збільшилася, заклавши основу для нового арт-ринку, який виникне в наступні роки.

Деякими з цих галерей керували не китайські куратори чи власники, наприклад, Галерея Червоних воріт у Пекіні, заснована в 1991 році Брайаном Уоллесом з Австралії, та ShangART у Шанхаї, заснована Лоренцем Хельблінгом у 1996 році. Перші сучасні китайські музеї мистецтва народилися до кінця 1990-х років, відкривши те, що китайська преса назвала «музейною лихоманкою» [6, 106].

На початку ХХІ століття КНР активно розвиває міжнародну музейну співпрацю. У галузі закордонної взаємодії китайські художні музеї дотримуються концепції обміну та взаємозбагачення, залучаючи в країну численні зарубіжні виставки та різноманітні твори мистецтва. Це дає змогу громадянам ознайомитися з класичними творами мистецтва з усього світу, не виїжджаючи за межі країни. Завдяки вільному доступу, число відвідувачів в художні музеї в китайських містах всіх рівнів зростає, а відвідування в музеїв у Китаї перетворилося на культурний активний відпочинок населення. Про зацікавленість Китаю в розвитку нових форм музейної роботи свідчить проведення XXXI Щорічного симпозіуму Міжнародного комітету музеології «Музеї, музеологія, глобальні комунікації» в КНР і Росії від 2008 року. У 2009 році був створений Комітет музеології Китайської Народної Республіки. У 2010 році в Шанхаї пройшла XXII Генеральна конференція «Музеї для соціальної гармонії» і XXV Генеральна

Асамблея Міжнародної ради музеїв. В листопаді 2010 року в Шанхаї відбулася конференція Міжнародного комітету музеїв і колективів археології та історії, тема якої – «Оригінал, копія, підробка: про значення об'єкта в музеях історії та археології» [2, 526]. В рамках обговорення дискутувалося питання про роль справжніх предметів в історичних музеях.

З 2016 р. віце-прем'єр Держради КНР Лю Яньдун охарактеризувала сучасний китайський музей не просто як сховище, в якому зберігаються, вивчаються і експонуються предмети культурної спадщини, а й як освітній заклад. Насправді освітня діяльність в музеї стала одним з найважливіших напрямків міжнародного співробітництва [6, 127]. Для останнього в сфері збереження історичних колекцій і музеїв історичного профілю важливою подією стало створення дружньої асоціації музеїв країн «Пояси і шляхи» в 2016 році (в рамках транснаціонального економічного проєкту «Один пояс – один шлях»), учасниками якої стали понад 30 китайських і зарубіжних музеїв. В рамках діяльності цієї асоціації Китайською стороною було підписано ряд угод про співпрацю між історичними музеями і про співпрацю в галузі археології.

Реформування та розвиток художньої музейної сфери у Китаї є чудовим прикладом для музейної справи України [7; 8, 15–18]. Однією із основних проблем українських музеїв є не лише брак фінансування, а й неефективна модель державного врегулювання. Музеї особливо не тільки відчули потрясіння як минулих економічних криз, а й зазнали негативного впливу пандемії COVID-19. Досвід Китаю демонструє те, що основні перешкоди розвитку музеїв не лише від браку фінансування, їхні проблеми є значно глибші. Передусім це стосується музейної стратегії, яка, на жаль, в Україні є слабо розвинутою. Також в Україні, по суті, відсутні приватні музеї, які перебувають у «тіні». Українське законодавство не підготовлене для приватного музейництва, як це практикується у Піднебесній. Водночас відомо, що в Україні існують заможні колекціонери, частина колекції яких встигла потрапити у ЗМІ. Вважаємо, що діалог із подібними людьми на предмет музеєфікації їхніх артефактів необхідні для сучасної музейної справи України. Водночас в Україні явно бракує виставкових площ та галерей, де молоді митці могли б продемонструвати свої роботи. Також українській владі, митцям та художнім організаціям варто брати активну участь у

роботі міжнародних програм, це дасть не тільки безцінний досвід міжнародного співробітництва, але і приверне увагу іноземних інвесторів та меценатів до культурного продукту України.

Висновки. Отже, художні музеї сучасної КНР зазнали справжньої еволюції свого розвитку від кінця 1950-х років. Сьогодні ці установи у Китаї ґрунтуються на кількох «китах» – державній підтримці та ініціативі меценатів. Перша полягала у відкритті нових та реформуванні старих музеїв, нового оздоблення приміщень та клопіткої роботи із законодавчою базою, що дозволило ввести до музейної діяльності приватних осіб. Колекціонери легалізували власні надбання, що відкрило уряду можливість провести повний облік культурної спадщини, доступної у державних та особистих збірках. Останній досвід може бути корисним для України – узаконення приватних колекцій приверне увагу до українського мистецтва та його спадщини.

Література

1. Arshad Z. Constructing Histories to Shape the Future: China Design Museum. *Design and Culture*. 2017. Vol. 9. P. 18–21.
2. Hooper-Greenhill E. Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning. *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012. P. 517–532.
3. Chakraborty M. Historical buildings and their adaptive return to the museum. *Journal of Conservation and Museum Studies*. 2014. Vol. 47. P. 30–38.
4. Чесноков А. В. Музейное дело в КНР: подходы к периодизации. *Молодежный вестник Санкт-Петербургского Государственного Института Культуры*. 2016. № 2. С. 25–27.
5. Varutti M. Museums in China. The Politics of Representation after Mao (Heritage Matters). Woodbridge: Boydell Press, 2014. 203 p.
6. Lu. T. Museums in China. Power, Politics and Identities. London: Routledge, 2013. 256 p.
7. Гончарова О. М. Герменевтичний дискурс музейної комунікації. *Культура України*. 2015. Вип. 48. С. 139–150.
8. Бондаренко І. В., Чжаохуй Ван. Запровадження категоріального апарату «екстравертивний» та «інтровертивний» стосовно характеристик інтер'єрного простору сучасних музеїв. *Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць*. 2018. Вип. 2. С. 14–18.
9. Mortaki S. Key Issues Facing Art Museums in the Context of Their Social Role. *International Journal of Humanities and Social Science*. 2012. Vol. 2. P. 134–137.
10. Чжаохуй В. Проблеми організації експозиції художніх музеїв та їх вплив на

формування архітектурно-просторового рішення музейних споруд (XX – XXI сторіччя). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2018. Вип. 38. С. 245–252.

References

1. Arshad, Z. (2017). Constructing Histories to Shape the Future: China Design Museum. *Design and Culture*, 9, 18–21 [in English].
 2. Hooper-Greenhill, E. (2012). Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning (517–532). In *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Malden, MA: Wiley-Blackwell [in English].
 3. Chakraborty, M. (2014). Historical buildings and their adaptive return to the museum. *Journal of Conservation and Museum Studies*, 47, 30–38 [in English].
 4. Chesnokov, A. V. (2016). Museum Science in the PRC: Approaches to Periodization. *Youth Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture*, 2, 25–27 [in Russian].
 5. Varutti M. (2014). Museums in China. The Politics of Representation after Mao (Heritage Matters). Woodbridge: Boydell Press [in English].
 6. Lu, T. (2013). Museums in China. Power, Politics and Identities. London: Routledge [in English].
 7. Honcharova, O. M. (2015). The Hermeneutic discourse of museum communication. *Culture of Ukraine*, 48, 139–150 [in Ukrainian].
 8. Bondarenko, I. V., Chzhaokhui, Van. (2018). Introduction of a categorical apparatus «extroverted» and «introverted» in relation to the characteristics of the interior space of modern museums. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*, 2, 14–18 [in Ukrainian].
 9. Mortaki, S. (2012). Key Issues Facing Art Museums in the Context of Their Social Role. *International Journal of Humanities and Social Science*, 2, 134–137 [in English].
- Chzhaokhui, Van. (2018). Problems of organizing the exposition of art museums and their influence on the formation of the architectural and spatial solution of museum buildings (XX – XXI century). *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk*, 38, 245–252 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2021

Отримано після доопрацювання 20.10.2021

Прийнято до друку 27.10.2021

УДК 75.03

Цитування:

Маліков В. В. Творчі виміри митців дніпровського андеграунду Володимира Бублика та Анатолія Сологуба. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 181–186.

Malikov V. (2021). Creative dimensions of dniprovs's underground artists: Volodymyr Bublyk and Anatoly Sologub. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 181–186 [in Ukrainian].

Маліков Володимир Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів
культури та мистецтв,
мистецтвознавець Музею українського
живопису (м. Дніпро)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1905-5373>
vmalikov@dakkkim.edu.ua

ТВОРЧІ ВИМІРИ МИТЦІВ ДНІПРОВСЬКОГО АНДЕГРАУНДУ ВОЛОДИМИРА БУБЛИКА ТА АНАТОЛІЯ СОЛОГУБА

Мета статті: проаналізувати творчий пласт маловідомих у вітчизняному мистецтвознавстві представників дніпровського андеграунду Володимира Бублика (1950–2007) та Анатолія Сологуба (1953–2014). Серед **методів наукового дослідження** застосовано мистецтвознавчий аналіз, проведений на основі комплексної систематизації, порівняння та узагальнення. **Наукова новизна** зосереджена у введенні в науковий обіг значної частини творчої спадщини В. Бублика та А. Сологуба у контексті неофіційного мистецтва дніпровського регіону 1980–2000-х рр. **Висновки.** Аналіз творчого доробку Володимира Бублика та Анатолія Сологуба виявляє низку важливих аспектів для характеристики дніпровського «мистецтва спротиву». Останнє формувалося в умовах «закритого» міста, неможливості офіційного експонування через відсторонене ставлення до панівної ідеології у тогочасному мистецькому процесі. Ці чинники для багатьох митців нерідко ставали причиною виникнення екзистенційної катастрофи кожної творчої особистості. Із сучасниками-побратимами Володимиром Лободою (1943), Сергієм Алієвим-Ковикою (1956), Олександром Нем'ятим (1954) означених авторів єднав обраний формат радикальності, що лежав у істинно андеграундній площині. Однак методи творчої комунікації кожної персоналії різнилися в залежності від набутого життєвого досвіду, наявного масиву знань та особистісного темпераменту. Живописні твори В. Бублика поєднують у собі експресію образів у колористичному ладі, що тяжіє до естетики фовістів. Таку стилістичну модель малярства автора можна окреслити категорією інтуїтивного експресіонізму. Твори А. Сологуба за тематикою тісно пов'язані з народною традицією. Внутрішня напруга його композицій та нестримна динаміка прагнуть візуальної комунікації із глядачем.

Ключові слова: дніпровський андеграунд, пленер, живопис, графіка, скульптура, народне малярство, мистецьке товариство «Степ».

Malikov Volodymyr, Ph.D. student of the National Academy of Culture and Arts Management, art critic at the Museum of Ukrainian Painting (Dnipro)

Creative dimensions of dniprovs's underground artists: Volodymyr Bublyk and Anatoly Sologub

The purpose of the article is to analyze the creative layer of the little-known Dnipro underground representatives in Ukrainian art criticism Volodymyr Bublyk (1950–2007) and Anatolii Solohub (1953–2014). **As the methodology** of scientific research was used an art history analysis based on the complex systematization, comparison, and generalization. **The scientific novelty** is in the introduction into scientific circulation of a significant part of the graphic heritage of Volodymyr Bublyk and Anatolii Solohub in the Dnipro region underground context of the 1980 s – 2000 s. **Conclusions.** An analysis of Volodymyr Bublyk and Anatolii Solohub's work reveals a number of important aspects for characterizing the Dnipro "art of resistance". The latter was formed in the conditions of a "closed" city, the impossibility of official exhibiting due to an alienated attitude towards the dominant ideology in the artistic process of that time. For many artists, these factors often became the cause of the existential catastrophe of every creative person. With contemporaries-brothers Volodymyr Loboda (1943), Serhii Aliev-Kovyka (1956), Oleksandr Nemiatyi (1954), the above-mentioned masters were related by the chosen format of radicalism, which was truly underground. However, the methods of creative communication of each person differed depending on the acquired life experience, the available body of knowledge, and personal temperament. The paintings of Volodymyr Bublyk combine the expression of images in a coloristic system that goes back to the aesthetics of the Fauves. A similar stylistic model of the master's painting can be delineated by the category of intuitive expressionism. The works of Anatolii Solohub are closely related to the folk tradition in their subject matter. The inner tension of his compositions, combined with unrestrained dynamics, strives for visual communication with the viewer.

Key words: Dnipro underground, plein air, painting, graphics, sculpture, folk painting, art society "Steppe".

Актуальність теми зумовлена тим, що стан репрезентації мистецтва дніпровського андеграунду можна встановити на основі нечисленних публікацій. Існуючий пласт досліджень уявляє собою стартову лінію на шляху окреслення творчих практик художників неофіційної мистецької гілки. Виходячи з отриманих фактів, наступним етапом має стати визначення відповідності альтернативних художніх візій вимогам тогочасного українського та світового мистецького процесу, детермінація характеру творчої резистентії.

Аналіз досліджень та публікацій. Діяльність неофіційного об'єднання дніпровських мистців «Степ» побіжно висвітлювалася у розвідках О. Половної-Васильєвої [3], О. Світличної [4, 63–65], В. Старченка [6]. Зокрема у матеріалах мистецтвознавця В. Старченка [7, 84; 8; 9] та дослідниці і літераторки І. Мазуренко [1] розкрито мистецькі особливості окремих персоналій: Олександра Нем'ятого, Володимира Бублика, Анатолія Сологуба. Визначається стилістичний код творчості Володимира Бублика, що містить елементи фольклорної образотворчості козацької доби з підкресленою бароковою домінантою, експресивність лексики а також звернення до сучасного естетичного апокаліпсису у властивій авторові авангардно-індивідуалістичній формі. Творчий шлях Анатолія Сологуба розглядається у процесі побіжного порівняння з мистецькими практиками світових постімпресіоністів, унаочнюються зв'язки художніх інтенцій автора з традиціями народного малярства Придніпров'я. Існуючий масив відомостей обумовлює актуальність подальшого вивчення зазначеного питання.

Метою дослідження є аналіз характеру творчості Володимира Бублика та Анатолія Сологуба, окреслення стилістичних рис, визначення зв'язків із неофіційним мистецьким процесом регіону.

Виклад основного матеріалу. Раннє дитинство Володимира Бублика минуло у селі Юрківка Запорізької області. «Миловидна» природа місцини, річка Конка ще не раз озвуться у пам'яті художника [2, 25–26]. На прикладі праці дідуса, сільського коваля, майбутній митець дізнався не лише про мистецтво приборкання металу, але й про

дивовижність акту творення у найширшому розумінні цього поняття. Адже з часом Володимир буде відкривати для себе нові матеріали, техніки та прийоми, творити як у царині мистецтва, так і привносити гармонію у побут. У Дніпропетровському художньому училищі Володимир Бублик навчався у класі Віктора Загубибатька, учня яскравого митця-шістдесятника Якова Калашника. Так він ствердився у думці про те, що українські традиції можуть єднатися з провідними досягненнями світового мистецтва у найбільш довершених формах. Згодом знайомство з учасниками товариства «СТЕП» (Сергій Алієв-Ковика, Володимир Бублик, Володимир Лобода, Людмила Лобода, Олександр Нем'ятий, Петро Пшевлотський, Анатолій Сологуб) стало важливим та доленосним. Володимир Бублик активно подорожує: Царичанка, Турове, Бабайківка, Куцівка, Преображенка, Семенівка, Юр'ївка, Ненадівка. Перед очима майорять береги Дніпра у Придніпровську, огрінські балки, орільські степи. Міське життя художника було непростим. Вогкий та темний підвал на вул. К. Лібкнехта (нині М. Грушевського) так би і лишився приміщенням непридатним, якби не колосальна енергетика, яка завжди вирувала навколо художника. Відтак, з'являються гравюри, твориться пластика скульптур та живопису. Тут ведеться шалена експериментальна робота Володимира Бублика, у якій нетривалі розчарування змінюються ствердним успіхом, гартуючи його майстерність та хист. Будь-яка побутова праця була йому до душі: він міг займатися шитвом, теслярством, слюсарством, створювати предмети побутового вжитку, яким безумовно була властива своя частка мистецької витонченості та непересічного смаку. Навіть праця на художньо-оформлювальному комбінаті не зчерствила його. Володимир Бублик усвідомлював стан реалій, відтак обрав власний формат реакційності. Його світоглядні моделі та активні пошуки у царині художньої форми ствердно реалізувалися на практиці. Модифікація будь-якого творчого рішення Володимира Бублика має чисту авангардну природу. Малярство художника експресивне, життєдайне, пульсуюче. Колористична структура його полотен тяжіє до естетики фовістів. Особливо яскраво це відчувається на прикладі нечисленних композицій у жанрі «ню» та натюрмортах («Оголена», 1990-ті рр.; «Оголена», 2006; «Натюрморт», 2000-і рр.). Пейзажів у творчому спадку Володимира Бублика дедалі більше. Французький

мислитель Анрі Бергсон (1859–1941), тлумачив інтуїцію, як “такий вид інтелектуального відчуття, за допомогою якого проникаємо в нутро даного предмета, щоби виявити те, що для нього властиве, але що не піддається вираженню” [5, 74]. Краєвиди Володимира Бублика перебувають саме у межах наведеного дискурсу («Захід сонця у степу», 2002; «Старе місто», 2006). Активні чисті кольори, їхнє довершене єднання, напружена структура лінійних ритмів народжують полотна, переконливі у своїй образності та відчутті теми. Саме на основі означеного пласту творів фахово-стилістичну модель малярства автора можна окреслити категорією інтуїтивного експресіонізму. На перший погляд, пластична мова творів митця є усталеною, однак кожна нова тема лунає вже у власній тональності. Багата обізнаність художника у царині українського та світового мистецтва, істинна любов до шляхетної образності доби козацького бароко та зразків народної творчості повсякчас знаходять вияв у його нових задумах. Актуалізуючи прийоми українських та світових митців, Володимир Бублик індивідуально доповнював їх новітніми пластичними засобами. Примітно, що у техніці гравюри мистець відчувається не менш впевнено. Графічна мова творів Володимира Бублика влучно контрастує на тлі його живописних візій. І тут художник любив приймати подібні виклики, приборкувати матеріал, експериментувати, «брати приціл» у кожному новому відбитку, аби віднайти бажане візуальне втілення. У естампах автора – відлуння естетики гравюр українських стародруків, виявлене модерною експресивною манерою виконання. Сюжетно аркуші тяжіють до пошуків нових композиційних варіацій символіко-алегоричних образів міфології, українського фольклору, мотивів народних свят та звичаїв, побутових реалій життя рідного міста («Чари», «Маковія», «Химера», 1990-ті рр.; серія «Січеслав», 1991; серія «Шабаш», 1991).

Брутально та експресивно Володимир Бублик працював зі скульптурою. Все та ж усталена модерна екзистенція у ритмах та формах, спираючись на античну спадщину та культуру слов'янську, балансуючи між сакральністю та тотемністю, виявлялася у новітніх авторських образах з глини та дерева. Лише побіжний аналіз скульптурного доробку майстра дає змогу відзначити, у яких аспектах пластична мова робіт співзвучна із українською меморіальною скульптурою та кам'яними ідолами українського степу, наскільки

ефемерними видаються ремінісценції на образність давньоєгипетської, давньоримської, елліністичної пластики, врешті, якою ствердною видається єдність тональності із творами українських та світових скульпторів-модерністів («Машкара», 1998, 2003; серія «Вої», 1996; «Скорбота», 1995). Дитячі спогади та реалії міського життя повсякчас спонукали Володимира Бублика шукати прихисток у мальовничих куточках Придніпров'я. Останньою зупинкою у цих перманентних мандрах стало село Йосипівка. І там оселя митця стала простором одухотвореним: в оточенні власних робіт та дбайливо збережених старожитностей.

Осягнення мистецтва Анатолій Сологуб розпочав з клочковської філії дитячої художньої школи міста Дніпра, у якій свого часу мала нагоду навчатися плеяда знаних українських митців: Феодосій Гуменюк, Тетяна Юшкова, Олександр Нем'ятий, Леонід Грінченко, а також нині паризький митець Володимир Макаренко. [2, 75–76]. Далі Анатолій продовжив навчання у студії образотворчого мистецтва Палацу культури заводу ім. К. Лібкнехта під керівництвом заслуженого художника України Григорія Чернети. Освітній процес мав низку позитивних рис: лишивши власні світоглядні моделі без фундаментальних змін, майстер набув необхідних знань з композиції, колористики, техніки живопису. Саме після навчання стало наочним те, наскільки митець любив «зрощувати» кожен пейзажну композицію у складних вимірах багатоплановості, а головне – привносити у твір життя за допомогою нехитрих але влучних формально-образних прийомів.

Наступною важливою подією стало знайомство художника з Сергієм Алієвим-Ковикою і цілком закономірне зближення з митцями кола «СТЕПу» та осягнення нових творчих щаблів. Беззаперечно видається те, що до когорти «степовиків» особистість Анатолія Сологуба привносила значну частку рівноваги, його присутність гармонізувала простір. Його істинно «дитячі» щирість та відкритість, нестримність у вияві емоцій, радісне відчуття життя ніколи не лишалися непоміченими. Сергій Алієв-Ковика, Володимир Бублик, Володимир Лобода, Олександр Нем'ятий – узагальнити особливості їхніх творчих практик було б кроком хибним. Однак серед магістральних рис обраного формату самовираження митців завжди домінують модерністська буремність та

вибуховість, внутрішня напруга, експресивність, брутальність та нестримна динаміка, певна категоричність та безкомпромісність у візуальній комунікації із глядачем. І вибрана сукупність лексем буде доречною у контексті творення будь-якої теми. Однак на тлі розгорнутого дискурсу Анатолій Сологуб мовив завжди по-іншому. Спілкування зі «степовиками» його жодним чином не «зіпсувало». Повсякчас із нестримним захопленням відзначаючи творчість професійних побратимів, майстер наполегливо самотужки надавав власній творчій манері усталених форм протягом численних мистецьких практик. Розуміли це і «степовики», утримуючись від ймовірно слухних, однак завідомо руйнівних порад стосовно творчості Анатолія. Вони радше спостерігали за пульсацією його кристалічної мистецької енергетики. «Наш Утрилло» – саме так (за згадкою дніпровського мистецтвознавця Віталія Старченка) Володимир Лобода озивався про Анатолія [9]. Неочікувано контрастне, радикальне порівняння з часом видається далеко не випадковим. Багато хто із сучасників митця розмірковував над тим, чи був він знайомий бодай за репродукціями з творчістю провідних світових художників останніх століть. Однозначно був, чув про них, годинами роздивлявся ілюстрації, які траплялися у вирі літератури. Анатолій володів доброю пам'яттю, любив книжки – відтак, мав велику бібліотеку. Багато та натхненно говорив. Мовив про імпресіоністів та їхніх послідовників.

Як відомо, краєвид завжди був улюбленим жанром народних митців. Первозданна природа рідко ставала для них джерелом сюжетних сцен, натомість їх приваблювали обжиті та ошатні сільські місцини, які в цілому складали модель ідеалізованого людського повсякденного життя. Спираючись на традиції народного мистецтва, художники послуговувалися чіткою семантичною системою композиційних елементів, застосованих у творі (дуб, квітка, птах тощо, кожному із яких властиве відповідне усталене позначення). Зазвичай подібні композиції з натури не виконувалися.

Феномен творчості Анатолія Сологуба полягає у тому, що перманентно перебуваючи у річищі народної традиції, художник влучно послуговувався методологією мистецької роботи професійних митців. Трансформація живописної пластики автора — процес істинно еволюційний. Могилів, Турове, Бабайківка, Гнатівка, Партизанське, Перещепине...

Наскільки по-іншому він вбачає місцини, якими подорожував кожен зі «степовиків». У тих самих краєвидах, створених, до речі, на пленерах, відчувалася своя екзистенція та внутрішній дух. Малярська пластика Анатолія Сологуба наскрізно позбавлена статичності. Живописний мазок життєдайний, пристрасний, його технічна амплітуда тяжіє до імпресіоністичного експресіонізму («Хмариться. Село Турове», 1991). Характерною рисою творчості митця є відсутність потягу до граничної стилізації, спрощення форм, підкресленої умовності естетики примітиву, що у комплексі було властиве роботам багатьох митців-автодидактів. Його спостережливість, широкий світогляд, участь у дискусіях зі «степовиками» у мистецькому вимірі фіксувалися певною рисою у кожному новому кроці. Всесвіт його полотен світлий, теплий, чистий, до щемливості ностальгійний, незмінно затишний. Однак і настрій мотиву відчувався художником вкрай точно. Залиті полуденним сонцем краєвиди лунають у піднесеній поетичній тональності («На подвір'ї», 1992), вранішні та вечірні мотиви вловлюють магію доби («Біля озера. Куряче», 2004; «Оріль», 1993), пограничні та мінливі стани природи тихі, утаємничені, глибокі за силою впливу. Сільські вулички та подвір'я дуже красномовні, ваблять затишком та охайністю місцини («Садиба. Село Турове», 1993). В натюрмортах художника завжди присутня рівновага, гармонія, атмосфера, настрої. Вони матеріальні, осяжні, живі. Не забував художник і про Дніпро. Міські краєвиди автора дещо і контрастують на тлі інших його робіт, певно, за вимогою жанру. Саме пластика міських пейзажів художника несподівано виявляє модерністську рвучкість ліній та жорсткий ритм колористичних плям, однак навіть зміна мистецької мови не чинить відчуття штучного нальоту урбаністичної аури. Не втрачаючи поетичності, малярські композиції створюють нову візію образів-настроїв старого міста (серія творів «Січеславські двори», 1990).

Переконаливо реалістичні, позначені довершеним художнім смаком та зрілістю власної творчої манери, роботи Анатолія Сологуба увічнюють візуальну естетику природи Подніпров'я, стаючи ствердною антитезою уподобанням прихильників сучасної масової культури. Його по-дитячому щире бачення життя транслювалося і на природу, і на людей. Оточення художника часто озивалося взаємністю, відзначаючи його майстерність,

вбачаючи силу народного майстра у продовженні національних традицій. Непересічність особистості Анатолія Сологуба помічали усі. Побут та буденність – це складно, і це не про нього. Втім, окрім творчості, неспокій його душі знаходив вияв і у повсякденному житті. Такі люди, мабуть, найбільш повно відчують значення одвічної категорії прекрасного. Усіма силами це прекрасне втілити воліють: у мистецтві, поведінці, зовнішності. І нехай цей процес іноді стає хитким балансом на зламі звичного і чудернацького-дивного. Але такий спосіб є найбільш правдивим та щирим у спробах комунікації овколишнім світом.

На зламі тисячоліть продовжувалися його живописні штудії. Місто Дніпро. Проспект Мануйлівський. Практично кожного куточка тут можна спостерігати природу на тлі панорамних масивів правобережної частини міста. Анатолій разом із музейницями та мисткинями аматорського спрямування Іриною Мазуренко та Тетяною Лозовою писали камерні етюди на невеликих картках. Анатолію не кожна власна робота припадала до душі. В його оселі навіть стояв такий собі кошечок з творами, що авторів з якихось причин не догодили. Однак відкинуті та забуті художником, вони, на щастя, трепетно збиралися друзями. Цьому вчинку неможливо не віддати шани, адже значна частка творчого спадку Анатолія була знищена під час пожежі у селищі Партизанському. Але й існуючий нині пласт мистецтва Анатолія Сологуба є свідченням того, що народне мистецтво Придніпров'я має увічненим ще одне неординарне та яскраве творче ім'я.

Наукова новизна праці фокусується не лише на актуалізації творчих постатей В. Бублика та А. Сологуба у контексті неофіційного мистецтва дніпровського регіону 1980–2000-х рр. Зокрема отримані результати досліджень спростовують усталене твердження стосовно ретроспективності мистецького бачення більшості представників неофіційного українського мистецтва. Не вдаючись до безпосередньої реставрації українського модернізму, не послуговуючись прямими стилістичними впливами або спадкоємними мистецькими моделями, означені художники, спираючись на знання, набутий досвід та тонку

інтуїцію, прийшли до адекватних вимогам питомого українського мистецтва формально-образних відкриттів.

Висновки. Творчість Володимира Бублика та Анатолія Сологуба постає окремою сторінкою в історії дніпровського андеграунду. Комунікація з сучасниками-однодумцями, поглиблення знань у царинах прогресивних художніх процесів українського та світового мистецтва сформували творчий образ кожної персоналії. Художні інтенції Володимира Бублика ніколи не мали усталеного характеру, розвиваючись у полі перманентної експериментальної роботи. Живопис автора – це фовістичні формули колорового ладу та експресивна рвучка структура ліній та площин, графіка єднає модерну експресію техніки з візіями, наближеними до естетики гравюр українських стародруків, скульптура Володимира Бублика виявляє полівимірність пошуків тотемної образності у відлуннях пластичних стилістик стародавніх цивілізацій. Феномен творчості Анатолія Сологуба полягає у вмінні за допомогою ключового арсеналу професійних мистецьких прийомів творити у полі народного мистецтва. Сільські краєвиди та портрети автора є влучними зразками напівпрофесійного малярства. Роботи Анатолія Сологуба у жанрі міського краєвиду набувають рис авангардних художніх практик.

Література

1. Мазуренко І.В. Самотні мандрівники. Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького: URL: <http://www.museum.dp.ua/articles0346.html> (дата звернення: 07.05.2021).
2. Маліков В.В., Щербина О.С. Міф про степ. Мистці Дніпровського андеграунду 1970-х – 1990-х рр. Дніпро : ФОП Карпов А.В., 2020. 88 с.
3. Половна-Васильєва О. А. Осередки нонконформізму Дніпропетровщини другої половини ХХ століття. *Вісник Львівського університету*. Серія Мистецтво. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 247–254.
4. Світлична О.М. Художнє життя Катеринослава–Дніпропетровська кінця ХІХ – ХХ століття: Монографія / О.М. Світлична. Київ: Центр учбової літератури, 2019. 192 с.
5. Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М.Зубрицької]. Львів: Літопис, 2001. 832 с.

6. Старченко В.І. Магія степових панорам. *Мистецький провулок*. 2006. № 2 (6). С. 136–141.

7. Старченко В. І. Народне і наївне станкове малярство Надпоріжжя: навчально-метод. посібник. Дніпро: Дніпрокнига, 2007. 224 с.

8. Старченко В.І. Спалахи на сонці. Слово Просвіти. URL: <http://slovoprosvity.org/?s=Спалахи+на+сонці> (дата звернення: 07.05.2021).

9. Старченко В.І. «Утрилло» із Січеслава. Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького: URL: http://www.museum.dp.ua/exhibition_0255.html (дата звернення: 07.05.2021).

References

1. Mazurenko I.V. Lonely travelers. Dmytro Yavornytsky National Historical Museum of Dnipro. Retrieved from: <http://www.museum.dp.ua/articles0346.html> [in Ukrainian].

2. Malikov V.V., Shcherbyna O.S. (2020). The steppe myth. The artists of the Dnipro underground of the 1970s - early 1990s. Dnipro: FOP Karpov A.V., [in Ukrainian].

3. Polovna-Vasylieva O. A. (2015). Centers of nonconformism of the Dnipropetrovsk region of the second half of the XX century. Visnyk Lvivskoho

universytetu. Seriya Mystetstvo. Vol. 16. Ch. 1, 247–254 [in Ukrainian].

4. Svitlychna O.M. (2019). The artistic life of Katerynoslav — Dnipropetrovsk of the end of the XIX-XX centuries. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury, [in Ukrainian].

5. Zubrytska M. (Ed.). (2001). Word. Sign. Discourse: an anthology of world literary and critical thought of the twentieth century. Lviv: Litopys, [in Ukrainian].

6. Starchenko V.I. (2006). The magic of steppe panoramas. *Mystetskyi provulok*, 2 (6), 136–141[in Ukrainian].

7. Starchenko V.I. (2007). Folk and naive easel painting of Nadporizhzhia: navchalno-metod. posibnyk. Dnipro: Dniproknyha, [in Ukrainian].

8. Starchenko V.I. Flashes in the sun. Slovo Prosvity. Retrieved from: <http://slovoprosvity.org/?s=Спалахи+на+сонці> [in Ukrainian].

9. Starchenko V.I. Utrillo from Sicheslav. Dmytro Yavornytsky National Historical Museum of Dnipro. Retrieved from: http://www.museum.dp.ua/exhibition_0255.html [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.09.2021

Отримано після доопрацювання 19.10.2021

Прийнято до друку 26.10.2021

УДК 316.44

Цитування:

Тарасенко Ю. М. Симбіоз мистецтвознавчих практик і бізнесу. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 187–192.

Tarasenko Yu. (2021). Symbiosis of art studies and business. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 187 – 192 [in Ukrainian].

Тарасенко Юлія Миколаївна,
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1310-4840>
juliatarasenko.art@gmail.com

СИМБІОЗ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ПРАКТИК І БІЗНЕСУ

Мета роботи. Стаття присвячена охарактеризуванню взаємодії та точки перетину мистецтвознавчих практик і бізнесу, аналізу проведених мистецьких заходах в діючих бізнес структурах та розширенню інструментарію для розбудови нової парадигми в системі «мистецтво-бізнес». **Методологія роботи** ґрунтується на структурно-функціональному і системному аналізі, статистичному методі, що полягає у пошуку та вивченні нових знань, міждисциплінарному підході, який передбачає дослідження проблематики при взаємодії мистецтвознавчих практик та діючих бізнес систем. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше було здійснено практичне дослідження стосовно впливу мистецтвознавчих практик на бізнес структуру та проаналізовано мистецькі властивості, які здатні утворювати нові економічно-художні цінності та інтереси. **Висновки.** Питання взаємодії мистецтва і бізнесу достатньо нове та тільки розпочинає активно розвиватися. Однак існуючі стереотипи, що мистецтво і бізнес взаємовиключні позиції, вже почали своє зрушення та окреслили нові простори для своєї взаємодії. Мистецтво в сучасному суспільстві намагається вернутись в секуляризований простір оскільки воно володіє властивостями, які здатні на підсилення та трансформування сучасної системи бізнесу, що в глобальних наслідках може знайти свій відбиток в покращенні економічного стану України. Також, глибокий та змістовний погляд на мистецтвознавчі практики вкотре переконує ефективність не лише в естетико-художньому контексті, а також розкриває свій прагматичний та прикладний потенціал в сфері бізнесу.

Ключові слова: мистецтвознавчі практики, взаємодія, бізнес системи, симбіоз, корпоративна культура.

Tarasenko Yuliya, postgraduate, Kyiv Head of the Research and Publishing Department, National Academy of Culture and Arts Management

Symbiosis of art studies and business

The purpose of the article is devoted to the characterization of the interaction and intersection of art practices and business, the analysis of artistic activities in existing business structures, and the expansion of tools for building a new paradigm in the system of "art-business". **The methodology** is based on structural-functional and system analysis, statistical method, which consists in finding and studying new knowledge, interdisciplinary approach, which involves the study of issues in the interaction of art practices and existing business systems. **The scientific novelty** of the work is that for the first time a practical study was conducted on the impact of art practices on the business structure and analyzed the artistic properties that can form new economic and artistic values and interests. **Conclusions.** The issue of interaction between art and business is quite new and is just beginning to develop. However, the existing stereotypes that art and business are mutually exclusive positions have already begun to shift and outline new spaces for their interaction. Art in modern society is trying to return to a secularized space because it has properties that are able to strengthen and transform the modern business system, which in global consequences may be reflected in improving the economic condition of Ukraine. Also, a deep and meaningful look at art practices once again convinces the effectiveness not only in the aesthetic and artistic context but also reveals its pragmatic and applied potential in business.

Key words: art history practices, interaction, business systems, symbiosis, corporate culture.

Актуальність теми дослідження. В сучасному суспільстві питання взаємодії бізнесу та мистецтва стоїть досить напружено, проте має декілька важливих аспектів, починаючи з світоглядних до економічних. Взаємодія між зазначеними сферами здійснюється дуже в стислому форматі,

інвестування та замовлення творів мистецтва не входить в пріоритетні сфери бізнес формувань. Мистецтво довгий час сприймалось як окрема форма творчої чи духовної діяльності, яка здебільшого входить в контекст культурної сфери. В сучасному світі мистецтвознавство і бізнес дуже довго стояли

ніби нарізно, без намагання долучитись одне до другого, однак в нинішній стадії, з одного боку стрімкого глобального розвитку, а з іншого, стану невизначеності, стрімко збільшується пошук нестандартних інструментів для побудови нової парадигми в системі взаємодії мистецтва та бізнесу. Тому суспільство як ніколи перебуває в пошуках альтернативних і головне гуманних інструментів для відновлення морального, ціннісного, мотиваційного та духовного стану людей, зокрема тих, що включені в бізнес процеси. Серед інструментів, які здатні вплинути на покращення та оновлення багатьох суспільних процесів, в тому числі і в бізнес сфері, можуть бути мистецькі практики.

Аналіз досліджень і публікацій. На даному етапі, питання взаємодії чи інтеграції мистецтва в бізнес сферу є мало розробленою, науковців, що приділили увагу дослідженню цієї проблематики поки не велика кількість, серед них це питання фрагментарно висвітлювали: О. Іванців [4], Н. Латишева [5], М. Бровко [2]. Стосовно питання практичного застосування мистецтвознавчих практик у сфері бізнесу, взагалі не визначалось як об'єкт спеціального вивчення, що обумовило вибір для проведення автором статті експерименту та здійснення аналізу дослідження.

Мета дослідження. Дослідження присвячене виявленню точки перетину мистецтва і бізнесу, розкритті прикладної та функціональної складової мистецтвознавчих практик, що здатні здійснити вплив та покращення у функціонуванні бізнес структур. А також визначенні властивостей та особливостей мистецтвознавчих практик, які здатні призвести до позитивних зрушень в бізнес структурах, аналізу проведених досліджень в комерційних структурах.

Виклад основного матеріалу. Питання щодо взаємодії представників бізнесу та мистецтва завжди носило досить неоднозначний характер. Проблема є актуальною та дискусійною, оскільки кожна з цих сфер займають ключові позиції в соціально-культурному та економічному значенні. Зазначена тема давно є на часі, оскільки неодноразові спроби відповісти на питання: чи можливо, та де проходять точки перетину інтересів між мистецтвом та людьми бізнесу, залишається остаточно не визначеним. З одного боку, ці абсолютно різні сфери які стоять осторонь, але з іншого, вони досить допоміжні одне одному. Тому слід розібратися з поглядами на різних щаблях цього

глобального питання, що містить в собі потенційні можливості та поки що не визначені механізми для взаємодії, взаєморозвитку та взаємозбагачення цих інституцій.

Почати слід з очевидного становища: в суспільстві є митці і є люди бізнес орієнтованого напрямку. Стосовно митців, вони кожного року закінчують вищі учбові заклади та здобувають художню освіту. В подальшому перед ними постає питання професійної реалізації та пошук аудиторії, яка має зацікавленість і економічні можливості на придбання творів мистецтв. Однак, люди мистецтва здебільшого сприймаються як люди «абстрактно-творчого» чи «духовно-поетичного» світу, який є повною протилежністю прагматичному світу бізнесу. Майже сакральна форма мистецтва не може існувати без підтримки чи адекватної реалізації своєї мистецької діяльності. На жаль, автор статті неодноразово спостерігала, як відбувались відкриття виставок в спілці художників, на яких, в більшій мірі, присутні колеги та близькі до митця люди, що розділяли лише радість від події. Зрозуміло, що життя та професійна діяльність митця, підтримується завдяки продажу творів.

Сучасний український бізнес знаходиться в своїй економічній системі, та як показує досвід, фактичного перетинання бізнесу зі світом мистецтва або мистецтвознавством здійснює досить рідко, оскільки рахують цю сферу не пріоритетною для себе. Схожа ситуація відбувається і з мистецтвознавчою наукою, яка містить в собі великий арсенал з гуманітарного інструментарію, що здатний здійснювати зміни на глибокому рівні, однак залишається не використаним в значній мірі для бізнес сегменту. Однак, саме сьогодні, в умовах невизначеності, коли сучасна індустріальна революція вимагає нового для становлення особистості та нових підходів до бізнес процесів, слід взяти до розробки властивість, що притаманна мистецькій темі.

Сучасний бізнес зазнає стрімких змін, це не тільки боротьба, конкуренція але й соціальна відповідальність, інноваційність, пошук нових креативних ідей та вирішення нестандартних завдань. В зв'язку з цим, в суспільстві спостерігається тенденція, в якій зростає запит на персонал з творчим поглядом, які здатні продукувати нові, нестандартні ідеї, завдяки яким можлива підтримка, розвиток та виведення бізнесу на новий рівень. Безумовно, що творчі навички, мислення та дії, здатні

реалізовувати люди, які мають це природно або змогли розвинути в собі цю якість. Взагалі, питання всебічного розвитку та досвідченості особистості впливає на зміни та оновлення як особистісних процесів, так і бізнес процесів.

Всі вище зазначені питання важливо об'єднати для того, щоб визначити в чому проявляється симбіоз між бізнесом та мистецтвом, яка користь та взаємодія можлива між цими, на перший погляд протилежними сферами.

На перший погляд, підприємці та художники протилежні за своїми психологічними властивостями, однак попри це, вони можуть мати точку перетину саме в сфері мистецтва. Так, при взаємодії кожна із сторін має можливість взаємного обміну та розвитку: підприємець має змогу збагачення своєї уяви та погляду завдяки тим інструментам, які використовуються в мистецькій практиці, а митець має змогу запозичувати знання та стан для структурування і розбудови своєї справи для успішної її реалізації. Точка перетину надає можливості обміну погляду на оточуючий світ, корекції існуючої справи, розвиток креативності, балансу між матеріальним та духовним, ідеєю та процесом втілення в життя.

Розгортаючи це питання, слід звернутися до думки Т. Чернігівської «...гениальність, озарення і креативні ідеї, рождаються из ассоциаций. Они не приходят по заказу из ума» [7]. Також представниця нейролінгвістики порівнює працю мозку з «jam session». Коли збираються музиканти з різними музичними інструментами з різних кутків світу, і починають без партитури і попередньої репетиції грати спільну музику. Тобто, кожен з них імпровізує, а всі разом вони виконують гармонійний музичний твір. Схожий механізм відбувається і в мозку людини, коли під час вирішення складного питання чи розробки нової ідеї мозок людини починає активувати різні відділи кори головного, щоб дістати потрібні знання. Тому, як зазначає Т. Чернігівська, людині важливо тренувати творчий мозок мистецькими практиками. Особливо вона наголошує на те, що вплив цифрових технологій, які провокують спрощення роботи мозку приводять до наслідку падіння рівню інтелекту та академічної успішності, також вона визначає, що мистецтво – це інший «регістр» мислення. Відомою тезою Т. Чернігівської також є те, що мозок повинен займатись тяжкою для нього працею, адже саме від цього якість нейронних

мереж ущільнюється [7]. Зазначену думку підтримує і Річард Нісбетта, вказуючи на те, що культура може сприяти розвитку інтелекту та академічним успіхам [6].

Повертаючись до практичної взаємодії та співвідношення мистецтва і бізнесу, поглянемо на досвід теоретиків зарубіжного класичного менеджменту. Серед них Гаррет Джонстон, міжнародний експерт по маркетингу, вважає, що мистецтво необхідно бізнесу як головне джерело креативності. На його думку, мистецтво це те, що людина міняє, і те, що змінює людину. Важливою складовою мистецтва є те, що воно, як гуманітарна наука, підштовхує людину до самореалізації, допомагає змінити фокус з поняття базових потреб на поняття соціальної та культурної спадщини. Розуміючи мистецтво, прислухаючись до свого внутрішнього відгуку на ті чи інші витвори мистецтва, людина починає глибше розуміти себе, свою природу та вподобання [3].

Все вищезазначене має своє суттєве значення до теми симбіозу мистецтва та бізнесу і потребує глибокого різнобічного вивчення. Так, розглядаючи питання в даному контексті, а саме впливу мистецтвознавчих практик на комерційні структури, слід торкнутися тих ключових питань, які найгостріше постають перед керівниками чи власниками. Наприклад, розвиток і освіта персоналу, формування ключових компетенцій менеджерів, використання творчого підходу, формування корпоративної культури, мотивації працівників, команду створення та інше.

Будь-яка система прагне підняти себе на більш високий рівень розвитку, незалежно від стану в якому ця система перебуває. Та оскільки головною рушійною силою, в сучасному світі, ще залишається людина, а не робот, то важливо знайти інструменти, які зможуть надати підтримку чи розвиток емоційних та інтелектуальних ресурсів персоналу.

Розкриваючи цей аспект, слід взяти до уваги те, що практичне застосування мистецтвознавчої науки, в сучасному бізнес середовищі, займає дуже низький попит. За великим рахунком, це вузько спеціалізована сфера, яка є базовою для світу образотворчого мистецтва. Однак, в умовах сьогодення, та за думкою бізнес-коуча Ірини Хакамади, яка зазначає, що людина і компанія в значній мірі розвиваються через конкуренцію, конфлікт чи обмеження, тому важливо використовувати різні інструменти розвитку, до переліку яких

доречно долучати і мистецтво. Так, с першого погляду це може викликати непорозуміння, адже це поєднання протилежностей, проте умови прогресу такі, містяться велика кількість протиріч чи «конфлікт» думок, завдяки яким відбувається зріст та ефективність в бізнес сфері. Таким чином, поєднуючи цю думку з мистецтвознавчими практиками ми маємо змогу провести аналогію бізнес процесів на процеси пізнання мистецтва, особливо коли порівнюємо твори різних митців, епох або класичне мистецтво з сучасним. Такий погляд наочно демонструє різноманітність в якій і посідає питання «конфлікту», завдяки якому можливе тренування поглядів, мислення, концептів та використання поліваріативного процесу розбудови бізнесу [8].

Погляд на мистецтвознавство – це не тільки погляд, як на науку, це інше явище, про яке можна сказати «квант досвіду». У мистецтвознавчої науки є дуже багато історій, але це більше ніж написаний текст чи розповідь про твір образотворчого мистецтва. Мистецтвознавчі історії це культурний, лінгвістичний, метафоричний та психологічний соціальний феномен, це те, що зшиває людське життя і виводить на здобуття нового досвіду. Це додатковий інструмент розвитку, завдяки якому, через мистецькі приклади та історії здійснюється трансформація та новий спосіб реагування на життєву реальність. Це спосіб конструювати, деконструювати та реконструювати реальність.

Вищезазначена теза є не лише теоретичним визначенням, щодо симбіозу мистецтва та бізнесу, цю тему втілювала в життя компанія McGraw-Hill (США), яка займається арт-освітою і підготовці кадрів керівних посад, а також питанням особистісного розвитку. Освітні програми цієї компанії здебільшого побудовані на творчих методах, що допомагають формувати ключові компетенції управлінців і менеджерів, використовуючи в традиційних засобах освіти. Важливим фактором розвитку та конкурентоспроможності, компанія розглядає саме креативність, як ключову бізнес-компетенцію, що складає основу інновацій.

Також, виокремився такий вагомий аргумент, що мистецтвознавча практика здатна розривати шаблонне та стереотипне мислення, яке надає можливості генерувати нові та нестандартні ідеї для бізнесу, що робить його більш конкурентоспроможним.

Розглядаючи арт-освіту в якості трансформаційного засобу, нами було створено

програму з історії образотворчого мистецтва, яка була запропонована таким комерційним структурам як: Amel Dental Clinic (стоматологія), АТБ (мережа магазинів), Гір Інтрнешнл (виробництво цегли), Кліматек (система кондиціонування), Дніпропромліт (ливарне виробництво), Luxoft (розробка програмного забезпечення). Програма містила в собі концентровані знання з історії образотворчого мистецтва, які пропонувались розглядати з різних кутів, а саме: історичного, філософського, стилістичного, художнього та інше. Для проведення експерименту в зазначених структурах важливим моментом було – зацікавити в освітньому проекті та отримати згоду у керівників, адже запропонована тематика була далекою від бізнес освіти, та не мала передбачуваних результатів, які можливо вивести в ключові показники ефективності (англ. Key Performance Indicators, KPI) – це числові показники діяльності, які допомагають виміряти ступінь досягнення цілей або оптимальності процесу, а саме: результативність і ефективність.

Визначити однозначно реалії та перспективи, які можливі при інтеграції мистецтвознавчої практики, виявилось складним питанням. Однак розуміння того, що мистецтво здатне виступити як каталізатор для відкриття людського потенціалу та вивести людину на рівень високих цінностей, на цьому сходились всі керівники, які приймали рішення в бік проведення мистецького заходу в своїй компанії Крім того важливими виявились такі питання: по-перше, як побудована освітня мистецтвознавча програма для бізнес сегменту, по-друге, завдяки якому підходу можливо досягти вище запропонованих результатів чи здійснити позитивні зрушення.

На попередньому етапі обговорень, нами були надані аргументами та ймовірно очікувані результати серед яких:

- розвиток у персоналу здібностей, які допомагають креативно мислити;
- підвищення ефективності за рахунок активності правої півкулі мозку;
- розвиток стратегічного, тактичного та вільного мислення;
- розвиток само мотивації на рівні високих цінностей;
- можливість інтегрування мистецьких ідей в бізнес процеси;
- формування корпоративної культури та цінностей;
- підвищення іміджу та особистісного бренду;

- підвищення інтелектуального і естетичного потенціалу працівників.
- можливість компенсувати працівникам витрачену інтелектуальну складову;
- розвиток локального та глобального бачення та мислення;
- підіймає рівень стресостійкості;
- емоційно-інтелектуальний розвиток та естетичне наповнення;
- формування еліти суспільства.

Додатково до вищезазначених очікуваних результатів було долучене таке обґрунтування: людина в процесі мистецтвознавчої практики-лекторію, починає будувати нові структури мислення. При наданні нової інформації відбувається процес конструювання, тобто, отриманні знання нашаровуються до існуючих, логічність пов'язується з метафоричністю і абстрактністю. Також відбувається «асиміляція» знань завдяки активації різних видів пам'яті та реакції дзеркальних нейронів. Додатково підключаються почуття, реакція на колір, сюжет, історію, епоху та іншу складову твору, що впливає на процеси розширеного кута зору. Таким чином відбуваються розумові і асоціативні процеси в ході яких, зливаються воедино різні елементи і способи мислення. У тому числі, метою запропонованого мистецтвознавчого заходу було здійснити певний тренувальний процес, завдяки якому можливе сприяння та розвиток глобального і локального погляду на бізнес процеси. Слід відзначити важливість цих заходів, які направлені на поєднання мистецтва та бізнесу через освіченість підприємців в мистецтві, які потенційно можуть розширити коло колекціонерів та як наслідок, підняти рівень українських митців.

Визначаючи характеристики, які можливо запозичувати з мистецьких практик та нашаровувати на бізнес є саме процес атрибуції творів образотворчого мистецтва. Цей процес має певну спорідненість з таким важливим елементом сучасних бізнес процесів, як стратегічна сесія, одна із ефективних форм праці серед управлінців. Перед сучасниками сесії постають багаторівневі задачі пов'язані з організацією та веденням бізнесу, що впливають на успішність. Також, зазначений процес надає можливості не лише народжувати нове, вчитися та розмірковувати, це елемент який підвищує колективну ефективність та здатність кардинально змінювати пере обмірковувати, перенавчатися та відсікати все зайве.

Зазначені навички, в умовах невизначеності стають важливим режимом для людського бізнес мислення. Важливість ставити під сумнів не тільки існуючі рішення та інструменти досягнення, але й самі цілі. Навички переосмислення в турбулентній бізнес сфері стають на рівень з іншими фундаментальними навичками. Коли підприємець навчається аналізувати бізнес стратегію як мистецтвознавець в нього виникає можливість пере перевіряти висунуту бізнес ідею-гіпотезу на життєздатність. Також модель мислення через призму моделі мистецтвознавчих практик значно покращує навички людини, яка веде складні бізнес переговори. До цього, слід також додати, що обізнана людина в сфері історії мистецтва, яка займається міжнародною діяльністю та спілкується з міжнародними партнерами здатна підсилити не лише персональний імідж чи корпоративний, але і імідж України.

До складу арт-образотворчої програми було частково внесено концепцію з мистецтвознавчої освіти, яку отримують фахівці з мистецтвознавчого напрямку. Запропонований проект містив в собі квінтесенцію знань з історії образотворчого мистецтва, в якому містились, на наш погляд, знакові періоди та твори побудовані в хронологічному порядку з візуальною демонстрацією. Надану програму намагались доносити учасникам без складних визначень та термінів, орієнтуючись на широке коло слухачів, однак взагалі дотримувались більш професійної стилістики. За обсягом вся програма була розрахована на 10 зустріч по 2,5 години, загальною кількістю 25 годин.

Обробка даних після впровадження програми з мистецтвознавства в бізнес структурах показала первинні результати, а саме: в компаніях спостерігалось підвищення комунікативної активності, палкі обговорення після отриманої інформації. Відбувались колективні відвідування музеїв та культурних заходів міста. В кабінетах та загальному просторі почали розташовуватись картини та настільні скульптури.

Разом із тим, серед бізнес структур, в яких впроваджувалась мистецька практика, компанії Amel Dental Clinic вдалось зафіксувати свої показники. Так, за 7 зустріч, загальним обсягом 17,5 годин, які відбулись протягом 5 місяців, обсяг прибутку компанії збільшився на 10 %. На жаль, карантинні норми перешкодили надалі здійснити заплановані заходи в повній мірі. Однак, виявлені за

первинним аналізом результати, дають можливість вважати, що вплив мистецьких практик мають свою рушійну силу. Звісно, ці результати не можливо достеменно зафіксувати та підтвердити 100%, оскільки існують та впливають інші чинники, проте певна активність практик на структуру все ж таки відбулась.

Висновки. Питання взаємодії мистецтва і бізнесу достатньо нове та тільки розпочинає активно розвиватися. Однак існуючі стереотипи, що мистецтво і бізнес взаємовиключні позиції, вже почали своє зрушення та окреслили нові простори для своєї взаємодії. Мистецтво в сучасному суспільстві намагається вернутись в секуляризований простір оскільки воно володіє властивостями, які здатні на підсилення та трансформування сучасної системи бізнесу, що в глобальних наслідках може знайти свій відбиток в покращенні економічного стану України. Також, глибокий та змістовний погляд на мистецтвознавчі практики вкотре переконує ефективність не лише в естетико-художньому контексті, а також розкриває свій прагматичний та прикладний потенціал в сфері бізнесу.

Література

1. Батичко Г. І. Мистецькі заходи як чинник культуротворення: регіональний аспект. *Вісник Маріупольського державного університету*. 2017. № 13, С. 22–28.
2. Бровко М. М. Методологічні аспекти дослідження феномена активності мистецтва. *Гуманітарний часопис*. Київ. 2004. № 1. С. 14–23.
3. Джонстон Г. Для чого нужно искусство. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/2538/> (дата звернення: 7.09. 2021).
4. Іванців О. Метафорична модель «Бізнес-це мистецтво» як засіб формування корпоративного іміджу. *Культура і сучасність*. 2013. № 5, С. 151–156.

5. Латишева Н.А. Художник, искусство и бизнес. *Национальная ассоциация ученых*. 2016. №8, С. 57–60.

6. Нисбетта Р. Что такое интеллект и как его развивать. Роль образования и традиций. Анф. Москва. 2013, с.720.

7. Чернігівська Т. Мозок та мистецтво. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=9w6PlnlU8WE> (дата звернення: 07.11.2021).

8. Хакамада И. О балансе, силе изменений и пути к себе. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JHJM9DIOLwY&t=1997s> (дата звернення: 25.06. 2021)

References

1. Batychko, H.I. (2017). Artistic events as a factor of cultural creation: regional aspect. *Bulletin of Mariupol State University* 13, 22-28 [in Ukrainian].
2. Brovko, M.M. (2004). Methodological aspects of the study of the phenomenon of activity art. *Humanities magazine*. 14-23 [in Ukrainian].
3. Johnston G. What is art for. <https://www.theartnewspaper.ru/posts/2538/> [Accessed 7 August 2021].
4. Ivantsiv O. (2013) Metaphorical model "Business is art" as a means of forming a corporate image. *Culture and modernity*, 5, 151–156 [in Ukrainian].
5. Latisheva N. (2016) Artist, art and business. *National Association of Scientists*, 8, 57-60 [in Ukrainian].
6. Nisbetta R. (2013) What is intelligence and how to develop it. *The role of education and tradition*. Anf. Moscow. 720 [in Russian].
7. Chernihivskaya T. Brain and art <https://www.youtube.com/watch?v=9w6PlnlU8WE> [Accessed 7 November 2021].
1. Khakamada I. On balance, the power of change and the path to oneself. <https://www.youtube.com/watch?v=JHJM9DIOLwY&t=1997s> [Accessed 25 July 2021].

Стаття надійшла до редакції 25.06.2021

Отримано після доопрацювання 21.07.2021

Прийнято до друку 28.07.2021

МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

УДК 316.472.4:004.738.5+659.13/.16:640.
43/.44](477.83-25)

Цитування:

Химиця Н. О., Петрик К. І. Брендинг та іміджування як основа успішного просування львівських кав'ярень у соціальній мережі instagram. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 193–199.

Khymytsia N., Petryk K. (2021). Branding and image as the basis of successful promotion of cafés in lviv within the instagram social network. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 193–199 [in Ukrainian].

Химиця Наталія Олексіївна,

кандидат історичних наук,
доцент кафедри соціальних комунікацій
та інформаційної діяльності Національного університету
«Львівська політехніка»

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4076-3830>
natalia.o.khymytsia@lpnu.ua

Петрик Катерина Іванівна,

студентка кафедри соціальних комунікацій
та інформаційної діяльності Національного університету
«Львівська політехніка»

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1304-0197>
kateryna.petryk.dk.2018@lpnu.ua

БРЕНДИНГ ТА ІМІДЖУВАННЯ ЯК ОСНОВА УСПІШНОГО ПРОСУВАННЯ ЛЬВІВСЬКИХ КАВ'ЯРЕНЬ У СОЦІАЛЬНІЙ МЕРЕЖІ INSTAGRAM

Мета дослідження – проаналізувати методи, прийоми, стратегії брендингу та іміджування, що практикуються львівськими кав'ярнями в соціальній мережі Instagram в контексті SSM діяльності; визначити специфіку іміджевих інструментів в умовах комунікативної взаємодії з цільовою аудиторією; виявити критерії успішного позиціонування в соціальній мережі Instagram для закладів харчування. **Методологія дослідження.** Для виконання дослідження використано аналітичний метод, методи опису, зіставлення та узагальнення. **Наукова новизна.** Досліджено іміджеві характеристики популярних закладів харчування; визначено критерії іміджевого позиціонування львівських кав'ярень; проаналізовано особливості іміджевих та комунікаційних інструментів, які активно практикуються для взаємодії з цільовою аудиторією. **Висновки.** Імідж та бренд сьогодні стали важливими критеріями довіри до компаній, що надають їм можливість бути на крок попереду від конкурентів. Ключова мета іміджу полягає в отриманні позитивного ставлення споживачів до компанії/бренду. Важливими критеріями успішного позиціонування в соціальній мережі Instagram для закладів харчування є: візуальне оформлення, емоційні характеристики, вдало підібраний контекст інформаційного наповнення. У іміджевій діяльності досліджуваних кав'ярень Львова, в мережі Instagram: практикують техніки створення яскравого образу (неймінг, брендинг); техніки формування позитивного ставлення; техніки підвищення іміджу та підвищення впливовості образу.

Ключові слова: імідж, бренд, іміджування, фірмовий стиль, позиціонування, соціальна мережа, цільова аудиторія, комунікація, комунікативні процеси.

Khymytsia Nataliia, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Lviv Polytechnic National University;
Petryk Kateryna, student of Lviv Polytechnic National University: Information, Library and Archival Studies;

Branding and image as the basis of successful promotion of cafés in lviv within the instagram social network

The purpose of the article is to analyze the methods, techniques, branding, and image strategies practiced by cafés in Lviv in the social network of Instagram in the context of SSM activities; determine the specifics of image tools in terms of communicative interaction with the target audience; identify the criteria for successful positioning in the social network Instagram for food establishments. **Methodology.** The analytical method, methods of description, comparison, and generalization were used to perform the research. **Scientific novelty.** The image characteristics of popular food establishments are investigated; the criteria of image positioning of cafés in Lviv are determined; the features of image and communication tools that are actively practiced interacting with the target audience are analyzed. **Conclusions.** Today, image and brand have become important criteria of trust in companies, giving them the opportunity to be one step ahead of competitors. The key goal of the image is to get a positive attitude of consumers to the company/brand. Important criteria for successful positioning in the social network of Instagram for food establishments are visual design, emotional characteristics, the well-chosen context of information content. In the image activity of the researched cafés in Lviv, in the Instagram network: techniques of creating a bright image (naming, branding) are practiced; techniques of forming a positive attitude; techniques to enhance the image and enhance the influence of the image.

Key words: image, brand, image-building, corporate identity, positioning, social network, target audience, communication, communicative processes.

Актуальність дослідження. Просування бізнесу онлайн вже кілька останніх років вважається одним з найефективніших методів залучення нових клієнтів та збільшення кількості продажів. Особливої популярності набув цей метод в період карантинних обмежень по всьому світу. Важливим чинником, який підвищує рівень довіри, створює ефект сарафанного радіо та робить бізнес успішним загалом, – є імідж компанії. Він може проявлятися в продукції, рекламі, цінностях, висловлюваннях керівництва чи працівника, реакціях на ситуації у країні чи світі тощо. Таким чином, імідж формується з усіх можливих факторів, які виникають в роботі компанії.

Мета дослідження – проаналізувати методи, прийоми, стратегії брендингу та іміджування, що практикуються львівськими кав'ярнями в соціальній мережі Instagram в контексті SSM діяльності; визначити специфіку іміджевих інструментів в умовах комунікативної взаємодії з цільовою аудиторією; виявити критерії успішного позиціонування в соціальній мережі Instagram для закладів харчування.

Аналіз досліджень. Проблематика брендингу та іміджування організації досліджується у численних роботах наукового та практичного характеру. Серед вітчизняних та зарубіжних дослідників, які займалися зазначеною проблематикою, слід виокремити таких вчених, як А. Дайксель та Р. Шпакова [5], І. Рожков [10], С. Анхольт [2], М. Стелзнер [1], О. Грищенко [4], Я. Віктор [3], Н. Костилова [7] та багато інших. У роботах науковців розглянуто широкий спектр питань: сутність поняття «імідж бренду», сучасні тенденції розвитку брендингу в світі та Україні, моделі формування ідентичності бренду, особливості створення та просування глобального бренду, науково-теоретичні та прикладні аспекти оцінки ефективності брендингу.

Наукові дослідження підтверджують, що ядро бренду містить елементи, за допомогою яких бренд інтегрується у споживчу культуру цільової аудиторії та відповідає його профілю діяльності, особистісним рисам, цінностям та загальній, корпоративній місії [9]. Як показано на Рисунку 1, у процесі формування бренду важливо враховувати фізичні та функціональні характеристики, емоційні переваги. Формування та просування іміджу компанії вимагає володіння спеціальними прийомами його позиціонування. Воно повинне конкретно відповісти на питання: хто ти?, який ти? чим відрізняєшся від інших? в чому твоя

унікальність та неповторність? Його ціль – формування максимального зрозумілого образу в масовій свідомості. Важливо зрозуміти яку позицію цей образ займає в свідомості людей. Механізм формування іміджу бренду передбачає розроблення ідентичності бренду, що включає розроблення загальної концепції позиціонування та наступну деталізацію (Рисунок 2).

Провідна міжнародна публічна маркетингова компанія Nielsen, що представлена у понад 100 країнах, опублікувала результати свого опитування Global Trust в рекламі, за результатами якого 70% споживачів більше довіряють брендам з власними сайтами або сторінками в соціальних мережах, де публікується меню, фото інтер'єру кав'ярні, майстер-класи, а також різні конкурси [8]. Перша основна іміджева характеристика, що дозволяє користувачеві пізнавати організацію чи фірму, – ярлики. Ця характеристика найбільш стійка, із труднощами піддається корекції, тому помилка при її формулюванні може негативно вплинути на розвиток фірми та її комерційну діяльність. Первинний ярлик – це поняття, найбільш коротке, що доступно характеризує те, чим займається організація. Як правило, первинний ярлик у свідомості споживача полягає всього з одного-двох слів, які першими спадають на думку при згадуванні назви вашої фірми [6].

Наприклад: популярний львівський заклад «Світ кави», – навіть людина, яка чує цю назву вперше зрозуміє який основний товар пропонують. Натомість із закладом «Фіксаж» все уже не так просто. Вони позиціонують себе як кав'ярня-музей, оскільки окрім кави та солодощів тут можна ознайомитись з десятками варіантів фото- та відеотехніки.

Обидва приклади використання ярликів є ефективними, оскільки вони продумані компаніями. Відмінність полягає в тому, що в першому випадку ярлик відчувається інтуїтивно з назви, в другому – потрібно спочатку побачити, щоб зрозуміти сенс.

Важливими критеріями успішного позиціонування в соціальній мережі Instagram для закладів харчування є: візуальне оформлення, емоційні характеристики, вдало підібраний контекст інформаційного наповнення. Зазначені критерії успішного позиціонування передбачають наступну методичну роботу щодо брендингу та іміджування (Рисунок 3).

Для аналізу іміджевих характеристик вище згаданих закладів, взято їхні профілі в

соціальній мережі Instagram. Правильно заповнена шапка профілю – перший пункт оформлення сторінки бізнесу. В ній повинна міститись найбільш потрібна інформація, така як: особливості продукції чи послуг, місце розташування, посилання на сайт, акції та знижки тощо. Також важливим елементом є ім'я, де можна вказувати слоган або якусь особливу фразу (може бути різними мовами та шрифтами), а також ім'я користувача (нікнейм, виключно латиницею). За цими двома елементами здійснюється пошук в даній соціальній мережі. Таким чином, вводити однакові дані в цих пунктах буде недоцільно.

Обидва заклади використали місце для опису профілю правильно: «Світ кави» подає дані про адреси ресторанів та посилання на сайт для замовлення кави, а «Фіксаж» - інформацію, яка транслює позиціонування кав'ярні, її унікальність (Рисунок 4).

Однією з базових складових іміджу компанії є розробка власного фірмового стилю. Основними елементами фірмового стилю є: товарний знак; фірмовий шрифтовий напис (логотип); фірмовий блок; фірмове гасло (слоган); фірмовий колір (кольори); фірмовий комплект шрифтів; корпоративний герой; постійний комунікант (обличчя фірми). Застосування фірмового стилю в Instagram є хорошою можливістю підвищити впізнаваність бренду. Кав'ярня «Світ кави» вдало використовує таку можливість. Як приклад, використання слогану «Кава для гедоністів» в шапці профілю та в публікаціях; використання логотипу на фото, товарах; оформлення фірмового блоку, який містить шапку профілю та збережені сторіс (stories). Саме у цих збережених фото, можна перевірити лояльність клієнтів, оскільки вони позначають заклад на своїх фото, тим самим створюючи ефект сарафанного радіо. Це допомагає закладу збільшувати кількість відвідувачів, а також підвищувати рівень довіри гостей. Окрім того, використовуються фірмові кольори, а саме червоний та білий, вони помітні не тільки в логотипі, а й загалом на фотографіях, що публікуються. Сам логотип розміщений як головне фото профілю (Рисунок 5,6).

Щодо другого закладу – «Фіксаж», то помітно, що в кав'ярні немає продуманого контент-плану публікацій. Фото завантажуються тільки, коли в закладі проходять певні події, підписи до них або відсутні або повторюються під кількома різними фото. Дана кав'ярня має прекрасний потенціал та імідж серед відвідувачів, але не транслює його на своїх сторінках в соціальних

мережах. Відсутнє чергування типів контенту, та використання фірмового стилю. Для порівняння додано знімки екрану обидвох профілів (Рисунок 7).

Окрім візуальної складової наповнення профілю, потрібно звертати увагу ще на такий аспект формування іміджу організації, як стиль та контекст висловлювання. У SSM маркетингу, він відображається в публікаціях, повідомленнях, рекламних зверненнях та в іміджевих історіях. Стиль та контекст має проявлятися як у структурі тексту, так і у використанні певних особливих фраз, за якими можна впізнати саме ту чи іншу торгову марку чи організацію.

Розглядаючи імідж компанії, неможливо залишити поза увагою товари чи послуги, які вона пропонує, в нашому випадку це не тільки кавові чи інші напої, а й десерти, страви, фірмові товари (екосумки, светри, чашки тощо). В такому випадку імідж поєднує в собі уявлення покупців щодо якості, смаку, цінових характеристик, сервісу, які формуються внаслідок отримання послуг в кав'ярнях. Він є стійким, довготривалим і постійно підтримуваним уявленням споживачів (покупців) про ряд певних значущих характеристик. Імідж може бути як позитивним, так і негативним: перший підвищує конкурентоспроможність і шанси на успіх; натомість негативний – веде до втрати ринкових позицій і позицій у бізнесі. Якщо імідж склався, то його дуже важко переробити, це потребує значних коштів і часу.

Результати аналізу профілів львівських кав'ярень «Світ кави» та «Фіксаж» у соціальній мережі Instagram продемонстровано у Таблиці 1.

Таблиця 1

Порівняльна характеристика використання іміджевих та комунікаційних інструментів львівськими кав'ярнями «Світ кави» та «Фіксаж»

Критерій	«Світ кави»	«Фіксаж»
1	2	3
Кількість читачів	6279	1183
Фірмовий стиль	Зчитується в профілі через кольори, тексти, фото	Зчитується в профілі через кольори, фото, неймінг
Контент план	Є	Відсутній
Періодичність виходу публікацій	4-5 публікацій на місяць	Залежить від подій, що проводяться в кафе

Закінчення табл. 1

1	2	3
Тип контенту	Фото, відео	Тільки фото
Взаємодія з підписниками	Опитування, відповіді в коментарях, поширення фото та відео гостей	Згадки в історіях
Використання реклами	Використовується співпраця з іншими брендами та реклама самої соціальної мережі	Відсутня
Конкурси та акції	Розіграші подарункових боксів, безкоштовні напої з нагоди дня народження закладу, підписка на каву	Розіграші фірмових солодощів
Історія бренду	Кав'ярня, яка існує з 2000 року	Кав'ярня фото-музей з особливою атмосферою
Імідж товарів та послуг	Користується великим попитом серед місцевих та туристів. Імідж позитивний: гості часто відгукуються про смачну каву, десерти та якісно наданий сервіс.	Позитивний імідж, середня оцінка на Google Maps – 4,6. Найчастіше згадується смачна кавка та десерти, хороше враження також складає атмосфера в закладі.

Таким чином, можна виділити особливості іміджмейкерства, до яких належать такі специфічні технології просування і створення ефективного іміджу, як:

– техніки створення яскравого образу (неймінг, брендинг);

– техніки формування позитивного ставлення;

– техніки підвищення іміджу та підсилення впливовості образу.

Аналіз профілів двох кав'ярень Львова в Instagram показав, що заклади працюють над формуванням позитивного іміджу серед цільової аудиторії, але не завжди ефективно використовують можливості просування його в маси, не працюють над популяризацією власної продукції.

Висновки. У сучасних умовах вдалий образ організації став невіддільною частиною успіху в роботі. Імідж – об'єктивний фактор, який відіграє значну роль в оцінюванні організації, установи, підприємства та її діяльності. Подання образу розраховане на залучення уваги конкретної аудиторії. Бренд – важливий критерій довіри до компаній, що надає їй можливість бути на крок попереду від конкурентів. Ключова мета іміджу полягає в отриманні позитивного ставлення споживачів до компанії/бренду.

Важливими критеріями успішного позиціонування в соціальній мережі Instagram для закладів харчування є: візуальне оформлення, емоційні характеристики, вдало підібраний контекст інформаційного наповнення. У іміджевій діяльності досліджуваних кав'ярень Львова: «Світ кави» та «Фіксаж», в мережі Instagram: практикують техніки створення яскравого образу (неймінг, брендинг); техніки формування позитивного ставлення; техніки підвищення іміджу та підсилення впливовості образу.



Рис.1. Ядро бренду та його характеристики. Джерело: побудовано авторами за даними [9]

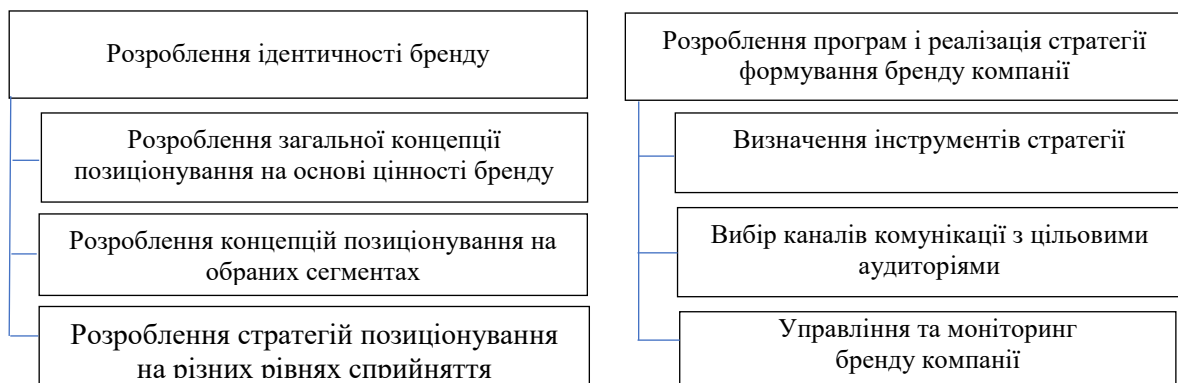


Рис.2. Схема розроблення стратегій просування [9]

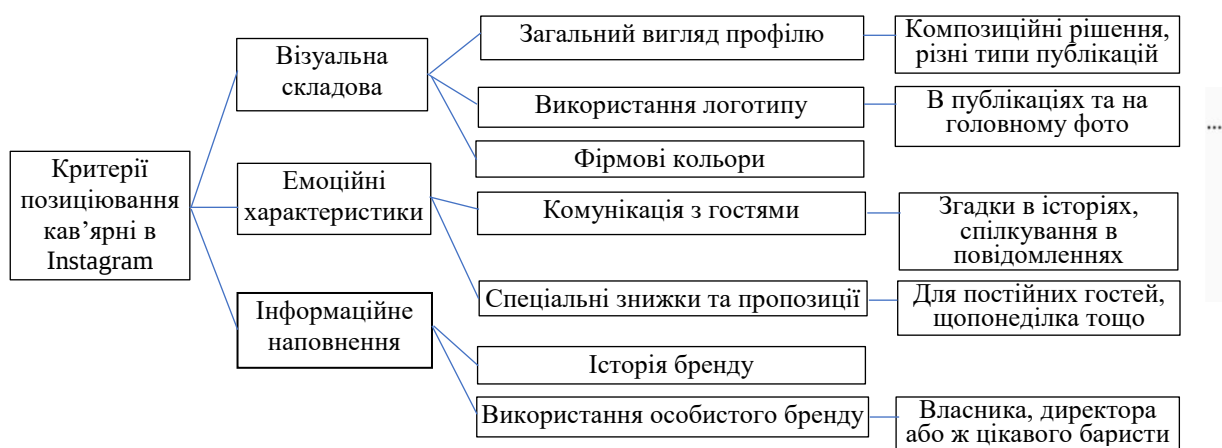


Рис.3. Критерії позиціонування та іміджеві характеристики кав'ярні в соціальній мережі Instagram

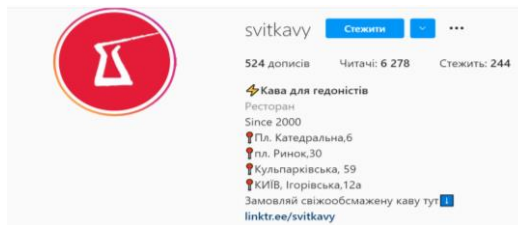


Рис.4. «Шапка» профілю закладу «Світ кави»

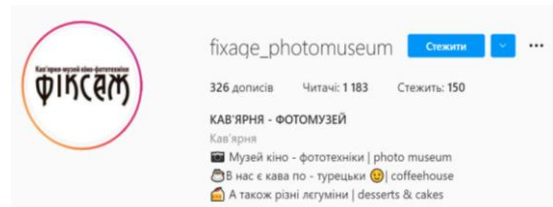


Рис.5. «Шапка» профілю закладу «Фіксаж»

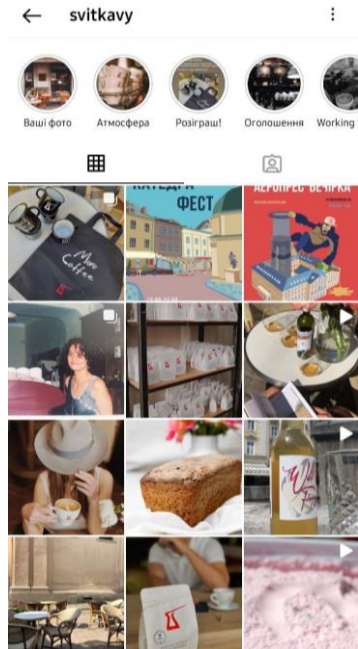


Рис.6. Профіль закладу «Світ кави»



Рис.7. Профіль закладу «Фіксаж»

Література

1. Stelzner M. Social Media Marketing Industry Report. How Marketers Are Using Social Media to Grow Their Businesses: Social media examiner, 2012. 42 p.

2. Анхольт С. Брендинг: дорога к мировому рынку: пер. с англ. Ю. В. Алабина: 2004. 270 с.

3. Виктор, Я. В. Продвижение. Система коммуникации между предпринимателями и рынком. Харьков: Гуманитарный центр, 2003. 478 с.

4. Грищенко О. Ф., Нешева А. Д. Соціальний медіа маркетинг як інструмент просування продукту підприємства. Маркетинг і менеджмент інновацій. 2013, №4. 86–98 с.

5. Дайксель А., Шпакова Р.П. Торговая марка как система образов: Социология и социальная антропология. СПб: Алетея, 1997. 121 – 122 с.

6. Ідентифікація фірми Іміджеві характеристики. URL: https://marketing.dovidnyk.info/index.php/sferaprumarketinguzvyazkiizgromadskisty/antikrizovijprikonsaltinng/2043-identifikaciya_firmi_imidzhevi_harakteristiki (дата звернення 18.10.21).

7. Костылева Н. В. Бренд как социокультурный феномен : автореф. дис. На 198

здобуття наук. ступеня канд. соц. наук : спец. 22.00.06. Екатеринбург, 2006. 171 с.

8. Мех Д. Чашка кави, два столи: як створити бренд кав'ярні в Україні. URL: <https://koloro.ua/ua/blog/brending-i-marketing/chashka-kofe-dva-stola-kak-sozdat-brend-kofejni-v-ukraine.html> (дата звернення 16.10.21).

9. Науково-дослідна робота на тему: Формування іміджу бренду компанії на ринку консалтингових послуг України. URL: https://duan.edu.ua/images/News/UA/Departments/Marketing/2021/roboty_finalistiv/SHAT2311.pdf (дата звернення 16.10.21).

10. Рожков І. Я., Кісмерешкин В. Г. Особливості сучасного брендингу: навч. посібник. 2013. 90 с.

References

1. Stelzner, M. (2012). Social Media Marketing Industry Report. How Marketers Are Using Social Media to Grow Their Businesses: Social media examiner, 42 [in English].

2. Ankholt, S. (2004). Branding: doroga k mirovomu rynku: per. s angl. Yu. V. Alabina: 270 [in Russian].

3. Viktor, Y. V. (2003). Prodvizhenie. Sistema kommunikatsii mezhdru predprinimatel'nyami i rynkom. Kharkov: Gumanitarnyy tsentr. 478. [in Russian].
4. Hryshchenko, O. F., A. D. Niesheva. (2013). Sotsialnyi media marketynh yak instrument prosuvannia produktu pidpriemstva. Marketynh i menedzhment innovatsii, №4. 86-98 . [in Ukrainian]
5. Dayksel, A., Shpakova, R. P. (1997). Torgovaya marka kak sistema obrazov: Sotsiologiya i sotsialnaya antropologiya. SPb: Aleteya, 121–122. [in Russian].
6. Identyfikatsiia firmy Imidzhevi kharakterystyky. Retrieved from: https://marketing.dovidnyk.info/index.php/sferaprumarketinguzvyazkiizgromadskisty/antikrizovijprikonsalti/2043-identifikaciya_firmy_imidzhevi_harakteristiki [in Ukrainian]
7. Kostyleva N. V. (2006). Brend kak sotsiokulturnyy fenomen: avtoref. dis. Na zdobuttya nauk. stupenya kand. sots. nauk: spets. 22.00.06. Yekaterinburg. 171. [in Russian].
8. Mekh D. Chashka kavy, dva stoly: yak stvoryty brend kaviarni v Ukraini. Retrieved from: <https://koloro.ua/ua/blog/brending-i-marketing/chashka-kofe-dva-stola-kak-sozdat-brend-kofejni-v-ukraine.html> [in Ukrainian].
9. Naukovo-doslidna robota na temu: Formuvannia imidzhu brendu kompanii na rynku konsal'tynhovykh posluh Ukrainy. Retrieved from: https://duan.edu.ua/images/News/UA/Departments/Marketing/2021/roboty_finalistiv/SHAT2311.pdf [in Ukrainian].
10. Rozhkov I. Ia., Kismereshkyn V. H. (2013). Osoblyvosti suchasnoho brendynhu: navch. posibnyk. 90. [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 06.07.2021

Отримано після доопрацювання 04.08.2021

Прийнято до друку 11.08.2021

Цитування:

Полякова Т. І. Формування сучасної парадигми менеджменту в правовому і культурному просторі. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 200–205.

Полякова Тетяна Ігорівна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4165-4831>
25kukolka4@gmail.com

Poliakova T. (2021). Formation of the modern paradigm of management in the legal and cultural space. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2 200–205 [in Ukrainian].

ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ ПАРАДИГМИ МЕНЕДЖМЕНТУ В ПРАВОВОМУ І КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Мета роботи. Дослідження розкриває теоретичні і практичні проблеми реалізації правових проєктів в Україні крізь призму творчості та роль режисера в структурі правоосвітніх заходів, визначено актуальні підходи до їх вивчення. **Методологія** полягає в пошуку концептуального та творчого виду діяльності режисера, розкриття його здатності якісно реалізовувати правові матеріали крізь призму культурних заходів в навчальному процесі, впливаючи паралельно і на виховну складову. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті органічного комбінування функцій режисера-творця, режисера-організатора та режисера-менеджера, задля якісної реалізації право-культурного проєкту «Я маю право». **Висновки.** Розширюються та пропонуються педагогам фахової спеціальності нові форми культурної реалізації, які уже сьогодні допоможуть в майбутньому відповісти на питання, яким чином знайти творчі режисерські прийоми втілення культурних проєктів спільно з державними установами правового напрямку, вказавши вірний вектор загального удосконалення та розвитку суспільства.

Ключові слова: режисер, режисер–організатор, менеджмент організації, режисерська практика, культуротворення, культурний простір, театралізація, українська правова культура, правова свідомість, культура, правоосвітні заходи.

Poliakova Tetiana, postgraduate student of the 3rd course, Kyiv National University of Culture and Art

Formation of the modern paradigm of management in the legal and cultural space

Purpose of the article. The study reveals the theoretical and practical problems of implementing legal projects in Ukraine through the prism of creativity and the role of the director in the structure of legal education activities. Professional educational training of future directors is a specific educational process aimed at the development of graduates as highly experienced creative figures. The essence of the above training will allow developing in a wider range of cultures and law. It is the skillful organization of the educational and artistic process, in particular, future professionals at all stages from directing to the realization of creative vision in the student body, ultimately aimed at the development and self-realization of artistic and creative abilities of youth and their moral and ethical education. **Methodology.** In theoretical and methodological terms, the analyzed and presented aspects were previously presented in the works of K.S. Stanislavsky, B.E. Zakhava, I.G. Sharoev, A.A. Goncharov, and others. In higher education, all plans are needed - creative and organizational indivisible holistic learning process, which will allow students to put into practice their powerful knowledge in terms of management. Relevant approaches to their study are identified. The methodology is to find a conceptual and creative activity of the director, revealing his ability to qualitatively implement legal materials through the prism of cultural activities in the educational process, influencing in parallel and the educational component. **The scientific novelty** of the work lies in the disclosure of the organic combination of functions of director-creator, director-organizer, and director-manager, for the quality implementation of the legal-cultural project "I have the right". **Conclusions.** New forms of cultural realization are being expanded and offered to teachers, which will help in the future to answer the question of how to find creative directing techniques for implementing cultural projects together with state legal institutions, indicating the right vector of general improvement and development of society.

Key words: director, director-organizer, organization management, directing practice, cultural creation, cultural space, dramatization, Ukrainian legal culture, legal consciousness, culture, legal educational activities.

Актуальність теми дослідження.
Культура українського народу, вступаючи в

простір ХХІ ст. в царині пост-нео-культурного процесу, має звернення до мистецьких надбань

інших народів, їх мистецько-театрального історичного значення. Безумовно культура та право відіграють важливу роль у становленні особистості. Творчість безперечно впливає на розумовий, естетичний, моральний розвиток індивіда, а також збуджує фантазію, розвиває смаки, сприяє формуванню творчої особистості, а право будує щораз нові умови для розкриття у кожній особистості впевненості та гідності, відповідальності та свободи, допомагає реалізувати себе, як громадянина, тож свій творчий потенціал людина веде до самоствердження та навчається творчій самовіддачі, допомагає глибше зрозуміти світ прекрасного, розвинути художній смак, робить життя яскравішим, багатогранним.

Мистецтво відтворює культуру, що притаманна часу, а культура, в свою чергу, створює форми інтерпретації досвіду прийдешнім поколінням. В життєвому трактуванні сьогодення переважає цифрова трансформація культурних цінностей, що породжує проблематику діджиталізації покоління і залишається невирішеною проблемою необхідності знань своїх прав. Цифрова перевага криється не тільки в можливості адаптувати інформаційно-культурні продукти та сервіси до потреб окремих прошарків юного покоління – але й у створенні стратегії та структури, котрі б якнайкраще відповідають особливостям на вимогу споживача або ж користувача, в тому числі і в культурному просторі. Та поштовх до культурного розвитку може активізувати процес реалізації як в штучному, так і в органічному напрямках, і той і інший потребують правової свідомості. Тому професійним митцям, як борцям за моральні ідеали, варто шукати нові шляхи вирішення сценічного формату втілення сценічного мистецтва крізь призму правових заходів, а також відкриття нових методів та прийомів відображення загальнолюдських цінностей, що безпосередньо здійснює вплив на становлення особистості.

Аналізуючи, щоб типово нормативно підкорити собі світ, який оточував саму людину колись, в першу чергу важливо було самоідентифікуватись в просторі окультурення. Як стверджував Дмитрієнко І.: «Більшість наскальних зображень доводять, що виконано їх було за допомогою допоміжних засобів – різця або гострої палиці. Тобто, людина у процесі художньо правової діяльності починає перетворюватись саму природу, починає процес створення власного

рукотворного художньо-правового світу першими правовими артефактами первісної правової свідомості та культури – різцем та гострою палицею, які є водночас інструментами художньо-законодавчої «діяльності» за часів української первісної культури [1, 112–119].

І так, як тлумачення культури крізь призму правоосвітніх заходів стосується творчих індивідів, які реалізують свої творчі проекти у вимірах культури та права, то слід зазначити що досліджується нова культуротворча сфера, в якій зароджується кількість численних експериментальних платформ медіа та діджитал студій для вітчизняних споживачів. Якщо розглянути множинність виразних засобів, їх несподівані і незвичайні поєднання в різних синтетичних формах правоосвітніх культурних проектах чи соціальних заходах, то можна віднайти інноваційність культуротворення двох інститутів культури та права соціального буття. Про схожий пошук писав відомий режисер аматор Авраменко П. (режисер театру-лабораторії «Бурсаки» у Житомирському державному університеті ім. І. Франка), [6, 93], а саме про стимуляцію митців-аматорів і в тому числі правосвідомих чиновників, які воедино прагнуть розкрити творчий потенціал та інтелектуальний розвиток.

Аналіз досліджень і публікацій. Можемо зазначити, що в процесі анкетування були виявлені сучасні потреби соціо-інститутів – культури та права, які відображають багатий різносторонній світогляд. Інноваційність культуротворення потребує не лише життєвого досвіду, історичних надбань, але й експериментального бачення сьогоденного філософського розуміння нео-мета-постмодерністичних тенденцій культурних цінностей з урахуванням наступних суспільних норм: права і свободи людини, спільне упорядкування їхніх зв'язків, протиборства, координації культуротворчого процесу та прорахунок ризиків. Даною тематикою були захоплені вітчизняні вчені (В. Бабкін, Н. Карпачова, Ф. Рудинський О. Скакун [10, 57]. Та жодного разу не поєдналися в один єдиний процес культуротворення два важливих інститути соціуму – культура та право. По своїй суті вони нормативно формулюють різні несумісності та можна запобігти ці протиріччя саме через культуротворчий механізм.

Ознакою дослідження феномену культуротворчого механізму культури та

правових проєктів, є конгломерат різних напрямків мистецтва та жанрів в поєднання з правовою формою за допомогою організаційних принципів заходів та менеджменту. А формою донесення інформації до споживача служить діджиталізація інформаційних платформ. За ствердженням М. Мацькевич: «Права і свободи людини являються соціальними можливостями, що змінюються економічними і культурними умовами життєдіяльності суспільства та законодавчо закріплюються державою» [4, 63].

Мета дослідження. Згадуючи раніше два напрямки учбово-театральний та право-організаційний, де обидві мають спільне прагнення – просвітити українських громадян в її культурному користуванні. Якщо розглянути творчість вітчизняних режисерів, а в першу чергу режисерів експериментаторів, то всі вони стверджують, що особистість режисера є однією з вирішальних складових успіху діяльності театального колективу. Тобто, щоб через них, за допомогою інших різних художніх засобів виразності, чітко була проведена головна думка всієї вистави. Щоб вона ніде не відхиляється в сторону, не загубилася – її потрібно чітко і логічно провести через усі конфліктні сутички у виставі і довести до конкретного кінцевого результату, аж до фіналу. Завдяки їй та іншим засобом виразності глядач повинен читати головну думку всієї театралізованої вистави. «У режисерській практиці втілення масових сцен - це «вищий пілотаж», який потребує від режисера наявності багатьох складових, і не тільки знань та вмінь, але й цілого ряду суто людських якостей» [3, 15].

Виклад основного матеріалу. На підґрунті експериментального бачення режисерів-експериментаторів, вибудовується єдиний новий механізм культуротворення і виникає необхідність для створення нового творчого колективу – театру-студії, які будуть забезпечувати проведення заходів в форматі перформанс та ін., що знаходить підтвердження в дослідженнях культуролога і мистецтвознавця Корнієнко Н. про те, що культура та художня культура, відповідно, і театр належать до тих «живих» відкритих систем, які працюють на засадах самоорганізації [8, 76]. Але найголовнішим здобутком культуротворення є театралізація, та її засоби виразності. На наш погляд, сьогодні настав час, з огляду на накопичений досвід, ще раз серйозно осмислити особливості методу театралізації. І в першу

чергу варто зрозуміти, що театралізація може бути застосована не завжди, не в будь-яких, а тільки в особливих умовах, що співвідносять з тією або іншою подією, до якої причетна конкретна аудиторія, і особливо діджитал аудиторія, як зі створеним нею образом цієї події, так і з його художньою інтерпретацією. Така двоїста функція театралізації, що синтезує реальну й художню діяльність, пов'язана з конкретними моментами в житті людей, що вимагають осмислення не повсякденного значення тієї або іншої події, вираження й закріплення своїх почуттів стосовно нього. У цих умовах особливо сильна тяга до художнього посилення дії, до символічної узагальнюючої образності, до організації діяльності мас за законами театру. Тим самим театралізація з'являється не як звичайний прийом педагогічного впливу на маси, який можна використати по всіх напрямках, а як складний творчий метод, що має глибоке соціально-психологічне обґрунтування й найбільше близький до мистецтва. Завдяки своїй соціально-педагогічній і художній функціональності, театралізація виступає одночасно і як художня обробка життєвого матеріалу, і як особлива організація поведінки й дії маси людей.

Наукова новизна. Такий пошук допоможе набути навичок та умінь професії організатора, постановника та проєкт-менеджера масових свят та надасть можливість майбутнім спеціалістам обраної професії оволодіти методикою підготовки та проведення заходів в синтезі з правовою культурою в майбутньому.

У сучасній культурно-мистецькій практиці найбільш розповсюдженою проблемою є відсутність тандему (єднання) співпраці діячів культури з кадрами нормативно-правового управління. Поєднуючи художньо-образні та педагогічні технології українські режисери аматорських театрів звертаються до надбань вітчизняних та зарубіжних митців і створюють сучасну українську культуру у полікультурному просторі.

Кожен образ, символіка, кожна деталь сценічного дійства створювана на сценічному майданчику наповнюється глибоким змістом, де висвітлення теми буденного життя піднімається до рівня художнього цілісного узагальнення. З такого мистецького узагальнення врешті-решт народжується та філософія єднання, яку сповідує театр. А режисер виступає освітлювачем всіх вищезазначених культурно-правових

цінностей.

Виникає новий культуротворчий простір, зокрема на діджитал платформах, який творить дивовижне відчуття сценічної гармонії.

Питання сценічного культуротворення – це гармонійне єднання прозорості і пристрасної думки та яскравої театральної форми. Студенти, як матеріал, предмет дослідження, завдяки якому можна спробувати реалізувати крізь призму різноманітних різноформатних заходів, використовуючи прийом акторського тренажу. Реалізація право-просвітницьких заходів розкриває систему цінностей, що завжди сповідувало театральне мистецтво. Виділяються п'ять принципів, про які описував К. Станіславський, М. Кнебель. Вони, зрештою, утворюють єдину мета виставу, якій немає і не може бути кінця.

Синкретичність української правової культури зазначеної доби зумовила й потяг до створення нормативно-фантастичних зображень, що нерідко поєднували риси звіра та людини або декількох тварин. Можна припустити, що у такий специфічний спосіб людина намагалася усвідомити з правової точки зору різні нормативні зв'язки всього існуючого у світі, що суттєво різняться за правовими ідеологіями світосприйняття та світорозуміння [2, 74–77].

Згадаємо насміхи Платона над Аристотелем. Юридичний ракурс творців, митців театру, що зуміли себе захистити перед судом в Афінах. Адже прекрасне в мистецтві є однією із форм його безкінечності! І творить цю безкінечність молодий режисер, який свідомо і послідовно зводить будівлю власного, не схожого на попередні, метафоричного театру. Це певний правовий театр, де Аристофан обіграв та вирішив конфліктну ситуацію в ролі юриста, адвоката захисника своєї честі, використовуючи прийом гри. І в цьому можна вбачати прекрасне єднання в театральному мистецтві.

Це може бути популяризація сучасного мистецтва, розвиток суспільної, культурної, активності молоді та її творчої самореалізації шляхом здійснення комплексу культурно-мистецьких заходів правоосвітнього напрямку, створення спільного «акту» соціальної творчості двох різноструктурних державних установ, спрямованого на вирішення реальних проблем у житті суспільства – просвітлення в культуро творчій правовій культурі людини, як важливого елементу формування громадянського суспільства.

В. Ніконов бере за основу соціокультурну складову і таким чином визначає характерні ознаки цивілізаційної матриці, яка проявляється в період зародження суспільств перших цивілізацій, а саме характерні риси суспільно-політичних організацій, взаєминах між державою та суспільством; поведінку, яка породжена ментальністю; мовою і расовою близькістю; у сформованій системі взаємодій. [9, 206] В. Ніконов акцентує увагу на двох важливих складових культурної матриці, а саме: прогресивний та статичний. На думку автора, саме відмінності у вищезазначених культурах дозволяють змінювати культурну матрицю. До таких відмінностей відносяться: орієнтація в часі) що дозволяє налаштовуватись на майбутнє та враховувати історико-культурне минуле в реальному сьогоденні; ставлення до роботи як передумови життєвих досягнень; успіхи на роботі й творчість є джерелом не тільки добробуту, а й самоповаги; ощадливість як шлях до заощаджень, інвестицій і достатку в прогресивних культурах і тенденція до марнотратства або ржавість у бідності – у статичних; оста – обов'язкова умова успіху та культурної розбудови; особисті здобутки та заслуги як центральний фактор просування культурного продукту; соціалізація, як важлива форма об'єднання в спільності етичної норми, законів правосуддя, як основа реалізації культурних прав.

Формування свідомості майбутніх митців, виховання активних громадян і розвиток їх як особистостей в сучасному соціокультурному просторі – незмінні головні цілі культури в усьому світі. Та мережеве спілкування породжує соціальні «дірки» живого спілкування в не лише в буденному спілкуванні, а й правовій значимості. Тому в практиках суспільного життя нові рівні щільності, насиченості та інтенсивності взаємозв'язків просто вимагають нових форматів взаємодії, нових ступенів комунікативної цілісності, гуманістичної істинності та всебічності інтеграції кожного-багатьох-всіх у взаємовплив та взаємовідносинах форм та сутнісних проявів людяності. Вимагають нових рівнів та форматів.

Як стверджувала О. Копієвська в своїй статті: «Культурна матриця в контексті сучасного культуротворення», процеси глобалізацій пов'язані з постмодерністською парадигмою усвідомлень щодо трансформаційних процесів [7, 106–112]. Враховуючи думку, цей процес потребує

додаткового обґрунтування, оскільки глобалізація є складним, еволюційним процесом, який перебуває в успішному русі та не має чітких параметрів. Інакше кажучи, оточує нас навколо та характеризується певним хаосом. Саме тому М. Можейко, досліджуючи становлення концепцій нелітної динаміки у сучасній культурі, наголошує на єдності процесу, його взаємозалежності, що реалізується за допомогою паралельного розгортання двох своїх напрямів: природничо-наукового (дисциплінарний розвиток синергетики) і гуманітарного (формування дослідницьких матриць опису об'єкта). На думку теоретика, це трансформує сучасну культурну ситуацію, об'єктивно зумовлюючи змістовні зміни культурних матриць сучасного знання та парадигмальні зрушення стилю мислення предметності [9, 290].

Режисеру необхідно побудувати чіткий алгоритм дій, як сценариста, режисера-постановника, режисера організатора після визначення основних ознак концертної діяльності:

- жанрове різноманіття виконуваних номерів з виокремленим тематичним правовим напрямком;

- кількість і популярність учасників концерту і ступінь їх зайнятості в часовому просторі в інших місцях;

- тип і місткість концертного майданчика (зал філармонії, палац спорту, палац культури тощо);

- час і аудиторія концерту.

Хочеться ще раз підкреслити, що художня структура заходу складна та різноманітна. Тому постановка заходу - один з найскладніших видів діяльності режисера. Досліджено, що режисерська професія вимагає: розвиненої спостережливості; фантазії; здібності асоціативно мислити; творчої уяви; образного мислення. Уміння відображати на сценічному майданчику явища, факти життя. Режисер сприймає їх, насамперед у боротьбі, в конфлікті, як дієвий процес. При цьому кожне життєве враження у режисера зазвичай «переробляється» в образ.

Отже, виявлено, що режисер повинен володіти неабиякими організаторськими здібностями, оскільки організаційні проблеми в процесі постановки часом стають одним з вирішальних факторів. Також режисер повинен володіти психолого-педагогічними знаннями й вміннями. Робота з людьми, а особливо з творчими, вимагає від режисера особливого обґрунтування. Він повинен вміти знайти різні прийоми, щоб «запалити» виконавців, вивести на поверхню те, що

заховано у них в глибині душі, для створення сценічного образу.

Розглянемо перший крок роботи режисера над створенням заходу в теоретичному значенні. Будь-яка творча і в тому числі правова програма складається з калейдоскопу номерів. Номер є основною одиницею естрадного мистецтва. Ю. Дмитрієв дає коротке, але ємке і, мабуть, найточніше визначення: «Номер - окремий, закінчений виступ одного або кількох артистів. Є основою естрадного мистецтва». М. Смірнов-Сокольський навіть ввів в ужиток вислів: «Його величність номер!». С. Образцов підкреслював, що без художнього номеру не існує мистецтво.

Другий крок – це задум. Право, як мова чи музика, є нормативним вираженням історії, психіки, психології, традиції та культури кожного народу. Тобто в основу задуму мають закладатись підвалини суміжних дисциплін: психологія, менеджмент та організація заходів, сценічне та ораторське мистецтво, педагогіка.

Третій крок – це втілення. Через призму творчого погляду, через презентацію на сценічному майданчику проєктів правового просвітлення населення України має змогу побачити на власні очі дію цього та достовірність державного піклування про громадян нашої держави.

Таким чином, правова культура – доволі складний суспільний феномен, що утворився на ґрунті синтезу права та культури. Цей феномен досліджують багато наук, кожній з яких притаманний свій специфічний підхід до його осмислення. Специфіка підходу кожної з наукових дисциплін зумовлена особливостями її методологічної бази та методологічним інструментарієм, який вона використовує для наукового пізнання. Хоча різні галузі науки, трактуючи сутність правової культури, й вирізняють певні спільні ознаки, проте цілісної концепції правової культури поки не зроблено. Тому варто погодитися з думкою Дьоміної О. про те, що в дослідженні правової культури необхідний «комплексний підхід», який ґрунтувався б на спільній науковій творчості правознавців, філософів, соціологів та представників інших наук [2, 77]. Перспектива подальших досліджень полягає в розробці методології комплексного підходу щодо осмислення сутності правової культури.

Разом з тим, у науці про культуротворчий феномен права існує прогалина. Одностайне визнання того, що саме номер є основою і "одиницею виміру" сценічного мистецтва, з одного боку, і фактична відсутність теорії створення номеру, з іншого, створює свого роду "парадокс про номер". Чільне становище номеру в структурі

сценічного мистецтва змушує зробити наступний важливий висновок: саме художні достоїнства сценічного номеру, в кінцевому рахунку, визначають вектор розвитку правового культуротворення в цілому. Тому аналіз художньої структури сценічного номеру в тісному зв'язку з методологією його створення може бути позначений в якості однієї з провідних проблем, яка вимагає ґрунтовного дослідження.

Основною проблемою залишається практичне втілення та реалізація експериментальних проєктів, та і в цьому є вихід. І тут і полягає зерно культуротворчого аспекту мистецької молоді в правопросвітництві та обраної ними професії служити народу в надзавданні донесення культури до соціуму, адже цьому процесу просвітлення притаманне дивовижне відчуття сценічної гармонії, мистецькі творіння – це гармонійне єднання прозорості і пристрасної думки та яскравої театральної форми. Як казав Мішель Фуко: «Людина - це зовсім недавній винахід, який мало не зник із появою наук про людину» [11, 19].

Висновки. Отже, процес правового культуротворення сценічного концерту – це пошук оптимального варіанту чергування психологічних установок аудиторії на сприйняття виконуваних номерів. Значить, основними закономірностями створення концерту є різноманітність, контрастність, гармонійність і цілісність, враховуючи які, можна знайти найкращий варіант розташування номерів у концерті, тобто, зробити його побудову та яскраву композицію усієї концертної програми.

У концертному житті беруть активну участь драматичні та музичні театри, громадські організації, в т.ч. музичні товариства, спілки концертних виконавців, а також діячі естрадного мистецтва та ін. Перспективи подальших досліджень в даному напрямку полягають у впровадженні та визнанні появи нових категорій у сфері діяльності, як правове культуротворення, пропаганда та поліпшення прав митців, творчих працівників та зміцнення їх позицій на внутрішньому і зовнішньому ринках; сприяння культурному і мовному розмаїттю шляхом розвитку комунікаційної мережі, включаючи радіо, телебачення та інформаційні технології, що служать задоволенню культурних потреб населення, заохочувати орієнтацію радіо, телебачення, преси та інших ЗМІ на культурні питання.

Література

1. Дмитрієнко І. В. Первісна українська правова культура: початкові форми художньо-правової свідомості, культури та їх артефактів – першооснови нормативно-правового

світоосмислення. Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди. Харків: Форум права - № 2., 2009. С. 112–119.

2. Дьоміна О. С. Деякі методологічні питання формування національної правової культури та її функціональна роль у розвитку української державності. Часопис Київського ун-ту права №4. Київ: 2005. С. 74–77.

3. Марченко В. Режисер і вистава. Київ: Держ. видав. обр. м-ва., муз. літ-ра, УРСР, 1962. С.15–36.

4. Мацькевич М. М. Генеза прав людини: Правовий та філософський аспекти. Науковий вісник 4'2014 Львівського державного університету внутрішніх справ 54 удк 342. 72 2014. С. 63.

5. Можейко М. Культурологія. Музикознавство 1(4) Київ: 2015. С. 290–292.

6. Клімова Г. П. Поняття і структура правової культури Москва, 2000. С. 26–93.

7. Копієвська О.Р. Особливості реалізації культурних прав і свобод людини в Україні. Київ: Серія «Юридические науки» Том 21. № 2. 2008. С. 106–112.

8. Корнієнко Н. Масова і елітарна культура в інтер'єрі постмодернізму Київ: 2000. С.76.

9. Ніконов В. Культурна матриця модернізації. Електронний ресурс. С. 206.

10. Скакун О. Ф. Теорія держави і права: Підручник. Пер. з рос. Харків: Консульт, 2001. С. 57.

11. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Киев: 2000. С. 19.

References

1. Dmitrienko I. V. (2009). Primitive Ukrainian legal culture: initial forms of artistic and legal consciousness, culture and their artifacts - the basics of normative-legal worldview. Forum of Law, 2, 112–119 [in Ukrainian].

2. Dyomina O. S. (2005). Some methodological issues of formation of national legal culture and its functional role in the development of Ukrainian statehood. Ukrainian scientific-theoretical journal, 4, 74–77 [in Ukrainian].

3. Marchenko V. (1962). Director and performance. Kyiv: Держ. issued, arr. m-va., mus. lit-ra, USSR, 15–36 [in Ukrainian].

4. Matskevych M. (2014). Genesis of human rights: Legal and philosophical aspects. Scientific Bulletin of Lviv State University of Internal Affairs, 4, 63 [in Ukrainian].

5. Mozheiko M. (2015). Culturology. Musicology 1 (4), 4, 290–292 [in Ukrainian].

6. Klimova G. P. (2000). The concept and structure of legal culture. Moscow: 26–93 [in Russian].

7. Kopievska O. R. (2008). Peculiarities of realization of cultural rights and human freedoms in Ukraine, Series "Legal Sciences" 2, 106–112 [in Ukrainian].

8. Kornienko N. (2000). Mass and elite culture in the interior of postmodernism. Kyiv: 76 [in Ukrainian].

9. Nikonov V. A. (2010). Cultural matrix of modernizations. Electronic resource, 206 [in Russian].

10. Skakun O. F. (2001). Theory of State and Law: Textbook. Per. from the Russian. Kharkiv: Consul, 57 [in Ukrainian].

11. Foucault M. (2000). Words and things. Archeology of the Humanities. Kyiv: 19 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.08.2021

Отримано після доопрацювання 15.09.2021

Прийнято до друку 21.09.2021