

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОСОФІЯ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, СОЦІОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Засновано у 2011 р.

ВИПУСК 23



МАРИУПОЛЬ
2022

УДК 3(05)

Вісник Маріупольського державного університету
Серія: Філософія, культурологія, соціологія
Збірник наукових праць
Видається двічі на рік
Заснований у 2011 р.
Видання включено до міжнародної наукометричної бази
«**Index Copernicus International**» (Польща)

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 2 від 04 жовтня 2022 р.)
Вісник МДУ. Серія: Філософія. Культурологія. Соціологія включено до Переліку наукових фахових видань України з галузі науки – культурологія (наказ МОН України № 735 від 29.06.2021 р.) з присвоєнням категорії «Б».

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д. культурології, проф. Ю. С. Сабадаш

Заступник відповідального редактора – доц., заслужений працівник культури України
Ю. М. Нікольченко

Відповідальний секретар – к. і. н., доц. О. О. Демідко

Редактор англійських текстів – ст. викладач Ю. С. Золотько

Члени редакційної колегії: д. філос. н., проф. М. Т. Братерська–Дронь, д. філос. н., проф. В. А. Личковах, д. філос. н., проф. О. П. Поліщук, д. філос. н., доц. О. В. Попович; д. філос. н., проф. Р. Сапенько (Республіка Польща), д. філос. н., проф. П. Ю. Саух, к. філос. н. доц. А. М. Тормахова, д. філос. н., проф. К. Б. Шадманов (Узбекистан), проф. Я. Курчевський (Республіка Польща), д. і. н., проф. В. Ф. Лисак, доц. к. філ. н., доц. С. М. Сороко (Республіка Білорусь); д. культурології, проф. П. Е. Герчанівська, д. культурології, проф. О. М. Гончарова, д. культурології, доц. С. І. Дичковський, д. культурології, доц. Н. А. Жукова, д. культурології, проф. К. В. Кислюк, д. культурології, доц. О. С. Колесник, д. культурології, проф. О. В. Кравченко, д. культурології, проф. О. В. Овчарук, д. культурології, проф. І. В. Петрова, д. культурології, проф. О. А. Степанова, к. культурології, доц. К. А. Гайдукевич, к. культурології, доц. С. А. Панченко, к. культурології, доц. Л. О. Поліщук, к. мист. доц. С. М. Шумакова; д. соц. н., ст. співроб. Л. Д. Бевзенко, д. соц. н., проф. М. В. Туленков, д. соц. н., проф. Н. М. Цимбалюк, д. соц. н., ст. співроб. Г. І. Чепурко, д. соц. н., проф. В. М. Щербина.

Засновник Маріупольський державний університет
02000, м. Київ, вулиця Преображенська, 6
тел: +380-50-016-72-17 e-mail:
visnykculturology@mdu.in.ua
Web-page: www.visnyk-culturology.mdu.in.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.
(Серія КВ №17804-6654Р від 24.05.2011)

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК №4930 від 07.07.2015

© МДУ, 2022

ЗМІСТ	3
ФІЛОСОФІЯ	7
Гудима І. П. КОНТИНГЕНТІСТЬ – ЯК СПОСІБ БУТТЯ СВІТУ: ОСОБЛИВОСТІ ТЕОЛОГІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ	7
КУЛЬТУРОЛОГІЯ	16
Берест П. М. ГЕНЕЗА ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ САМОІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ В ХІХ СТОЛІТТІ	16
Гайдукевич К.А. ФЕСТИВАЛЬ ЯК СВЯТКОВА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА	27
Демідко О.О. ЗЛОЧИНИ РОСІЙСЬКИХ ОКУПАНТІВ ПРОТИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ МАРІУПОЛЯ	36
Жаворонков М. М. КОНФІГУРАЦІЯ ФЕСТИВАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ МИСТЕЦТВ ІЛЮЗІОНІЗМУ В ДІАЛОГАХ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ	45
Зайцев О.Д. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ 20–40-х РОКІВ ХХ СТОРІЧЧЯ	57
Макарова Н.В. ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОГО БАР'ЄРУ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ПІАНІСТА-ВИКОНАВЦЯ	66
Мараховська Н.В. РОЛЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ В КОНСТРУЮВАННІ ТРАНСФОРМАТИВНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ІЗ ЗОН БОЙОВИХ ДІЙ	75
Мельник Т.В. ФЕМІННИЙ АСПЕКТ ПРОЦЕСУ ЕМАНСИПАЦІЇ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ	85
Петрова І.В. ІНВЕРСІЯ «НЕБЕСНОГО» І «ЗЕМНОГО» У СВЯТКОВИХ ПРАКТИКАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	96
Полешук Р. А. ЗАСТОСУВАННЯ КАТЕГОРІЙ ФІЛОСОФІЇ Г.В.Ф. ГЕГЕЛЯ ДЛЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ РАДЯНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТ.	104
Сабадаш Ю.С., Мараховська Н.В. ПІДГОТОВКА МУЗЕЄЗНАВЦІВ-ПЕДАГОГІВ: РОЗРОБЛЕННЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЯ ІНТЕГРАТИВНОЇ СЕРТИФІКАТНОЇ ПРОГРАМИ	110
Сабадаш Ю.С., Нікольченко Ю.М. 50 РОКІВ ЛІТОПИСНОГО ДИСКУРСУ КАФЕДРИ ІВЕНТ-ІНДУСТРІЙ, КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВА РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО	120

ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ	
Сендецький А.В.	131
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ДІАЛОГ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ НА СТОРІНКАХ ПОЛЬСЬКОЇ ПЕРІОДИКИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	
Тормахова А.М.	143
МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ	
Федосенко К.М.	149
МУЗИЧНА ІНДУСТРІЯ УКРАЇНИ ЗА ЧАСІВ ВІЙНИ	
Холодинська С.М.	155
ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ	
СОЦІОЛОГІЯ	166
Луковенко І.Г.	
СОЦІАЛЬНО-ДЕМОГРАФІЧНИЙ ПОРТРЕТ ЄВРЕЙСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ МАРІУПОЛЯ ТА ПРИАЗОВ'Я ДОРАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ (ЗА ДАНИМИ ПЕРЕПІСУ 1897 Р.)	166
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	178
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ	182
КНИЖКОВА ПОЛИЦЯ	190

CONTENTS

PHILOSOPHY

Hudyma I. CONTINGENCY AS A WAY OF BEING OF THE WORLD: FEATURES OF THEOLOGICAL INTERPRETATIONS	7
CULTURAL STUDIES	
Berest P. GENESIS OF TOURIST DESTINATIONS OF THE CENTRAL UKRAINE AS A CULTUROLOGICAL FACTOR OF PRESERVATION OF THE SELF-IDENTITY OF UKRAINIANS IN THE 19TH CENTURY	16
Haidukevych K. THE FESTIVAL AS A CONVIVIAL CULTURAL PRACTICE	27
Demidko O. CRIMES OF THE RUSSIAN OCCUPIERS AGAINST THE CULTURAL HERITAGE OF MARIUPOL	36
Zhavoronkov M. CONFIGURATION OF THE FESTIVAL PROCESS OF THE ARTS OF ILLUSIONISM IN THE DIALOGUES OF INTERCULTURAL INTERACTION	45
Zaitsev O. HISTORICAL AND CULTURAL ANALYSIS THEATER AND DECORATIVE ART OF TRANSCARPATHIA 20s – 40s of the XX CENTURY	57
Makarova N. THE PHENOMENON OF STAGE BARRIER IN PERFORMING PRACTICE PIANIST-PERFORMER	66
Marakhovska N. THE ROLE OF UKRAINIAN CONTEMPORARY SACRED MUSIC FOR CONSTRUCTING TRANSFORMATIVE COMPETENCIES OF STUDENTS FROM WAR-AFFECTED AREAS	75
Melnyk T. FEMININE ASPECT OF THE PROCESS OF EMANCIPATION IN THE SOCIO- CULTURAL SPACE OF UKRAINE DURING THE PERIOD OF INDEPENDENCE	85
Petrova I. INVERSION OF «HEAVENLY» AND «EARTHLY» IN CELEBRATION PRACTICES OF THE EUROPEAN MIDDLE AGES	96
Poleshuk R. APPLICATION OF CATEGORIES OF PHILOSOPHY H.V.F. HEGEL FOR CULTURAL STUDY OF SOVIET CINEMATOGRAPHY OF THE 20-30'S OF THE 20TH CENTURY	104
Sabadash Yu., Marakhovska N. TRAINING OF MUSEUM STUDIES EXPERTS AND EDUCATORS: DESIGN AND IMPLEMENTATION OF THE INTEGRATED CERTIFICATE PROGRAMME	110
Sabadash Yu., Nikolchenko Yu. 50 YEARS OF CHRONICLE DISCOURSE OF THE DEPARTMENT OF EVENT- INDUSTRIES, CULTUROLOGY AND MUSEUM STUDIES OF RIVNE STATE HUMANITARIAN UNIT	120

Sendetskyy A. CULTURAL AND ARTISTIC DIALOGUE OF UKRAINIAN THEATERS ON THE PAGES OF POLISH PERIODICALS AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY	131
Tormakhova A. ART PRACTICES IN THE CONTEXT OF CULTURE	143
Fedosenko K. MUSIC INDUSTRY OF UKRAINE DURING THE WAR	149
Kholodynska S. TRANSFORMATIONAL PROCESSES WITHIN FRENCH EXISTENTIALISM DEVELOPMENT	155

SOCIOLOGY

Lukovenko I. SOCIO-DEMOGRAPHIC PORTRAIT OF THE JEWISH COMMUNITY OF MARIUPOL AND CIS-AZOV REGION DURING THE PRE-SOVIET PERIOD (ACCORDING TO THE 1897 CENSUS)	166
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	180
REQUIREMENTS FOR THE SCIENTIFIC PAPERS FOR PUBLICATION IN THE COLLECTION OF RESEARCH PAPERS	182
BOOK SHELF	190

ФІЛОСОФІЯ

УДК 280:2

І. П. Гудима

КОНТИНГЕНТІСТЬ – ЯК СПОСІБ БУТТЯ СВІТУ: ОСОБЛИВОСТІ ТЕОЛОГІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Основним завданням цієї статті є дослідження традиційного християнського вчення про засновану Богом онтологічну рівновагу суцього, яке контингентно і не має глибинної першої причини власного існування в самому собі, а також спроб сучасних богословів модернізувати це вчення. Особлива увага автора зосереджена на тих компонентах богословського вчення про «справи Божі», де автори, що пишуть на теми релігії, розглядаючи уявлення про пряму божественну каузальність, неодмінно порушують питання про її пряму мету – підтримання буттєвості миру і запобігання сповзанню світу у прірву небуття. Вибір теоретико-методологічних підходів статті обумовлений самим предметом думки та характером поставлених завдань. Основним результатом опрацювання проблеми став висновок про те, що для теологів, які перебувають у пошуках прийнятних моделей вираження креативної сутності Бога, осучаснення релігійної картини світу та її основних елементів покликане виявити суттєве у вченні шляхом переходу від образно-фантастичного до глибинно-істинного; все це, згідно з задумом теологів, має свідчити про вічні цінності релігійного світорозуміння у всіх перипетіях епох та культур.

Ключові слова: Бог, теологія, буття, суще, контингентність, наука, чудо.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-7-15

Постановка проблеми. Одним із найважливіших елементів релігійного світорозуміння є думка про безумовне підпорядкування світу природного надприродному. Історично трансформація давніх релігійних комплексів в більш-менш розвинені релігійні системи, де їх нерівноправні складові елементи зводились в ієрархічну структуру на основі певного підпорядковуючого принципу, зрештою зумовила те, що структуро-організуючим чинником, який обумовлював підпорядкування та взаємозв'язок решти елементів, став культ могутніх богів. Відправний пункт релігійної картини світу – розчленування буття на чуттєве, мінливе, плинне та вищий, надприродний його початок, в релігійній свідомості органічно пов'язується із ідеєю Бога, «в символічному образі якого була сконцентрована вся квінтесенція світу надприродних сил» (Васильев, 1988, с. 50).

Загалом же, релігійний світогляд, як особливий спосіб усвідомлення та інтерпретації світу, відкриває перспективу на Абсолютне Буття. Адже все конечно суще будучи індиферентним щодо буття і здатним, як бути, так і не бути, у своїй контингентності, передбачає необхідне буття, що виключає небуття. Однак віруючий, будучи націленим на абсолютне буття, має справу також із світом, його речами, процесами та явищами. Тому в системі релігійного світогляду значна роль належить релігійній картині світу. Як прийнято вважати, релігійна картина світу – це комплекс узагальнених та взаємопов'язаних уявлень, переломлених і викладених через призму ідеї Бога, про світ, як цілісність та людину в ньому. Вона, в цілому, включає уявлення

про походження та влаштування світобудови, появу людини та її місце в світі, глобальні перспективи розвитку світу, створення рослинного та тваринного царств та ін. Все існуюче, згідно з релігійними уявленнями, представлено світом надприродним і природним, небесним і земним, до того ж у релігії постулюється субординація природного буття щодо божественного, маються на увазі релігійно інтерпретовані уявлення про природний світ, за її лаштунками залишаються уявлення про надприродний вимір з його ознаками, ієрархією, уявлення ми про небеса небес тощо. Система суджень про світобудову – істотна частина релігійного світорозуміння. Функціонування ж та широкий обіг загального поняття «релігійна картина світу» передбачає існування концепцій світобудови різних релігій, оскільки кожна з них неодмінно пропонує своє специфічне бачення світу, особливостей його розвитку, перебігу подій в ньому.

Незважаючи на велику кількість і широких фундаментальних досліджень, і окремих вузькоспеціалізованих студій присвячених вивченню релігії, як явища духовного, взагалі, та осягненню її окремих аспектів, зокрема, питання контингентності, як способу буття світу, в сучасній християнській теології є малодослідженим у вітчизняному релігієзнавстві. Недостатнє опрацювання даної проблематики значно ускладнює адекватне усвідомлення ключових питань християнської свідомості та продукує чисельні домисли, викривлені уявлення та непорозуміння, що виникають на шляху опанування сутнісним в християнській релігійній традиції. Звідси **метою** даної статті є виповнення прогалини, що утворилася в окресленій галузі знань. Це передбачало виявлення чистоти достоту богословської тези про онтологічну нерівновагу сущого, встановлення місця і ролі уявлень про контингентність буття в системі християнського світогляду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед праць, які теоретично озброїли автора та дозволили йому визначитись щодо тих пізнавальних актів та принципів організації дослідження, які б сприяли ефективному й адекватному вивченню названої вище наукової проблеми, слід виокремити роботи закордонних та вітчизняних філософів, богословів і мислителів: Ж. Кальвіна, Л. Фейєрбаха, Н. Малиновського, К. Штанге, А. Пікока та інших. Поміж публікацій, безпосередньо присвячених виявленню специфічного змісту доктрини контингентності буття світу особливої уваги заслуговує праця Емеріха Корета (Корет, 1998).

Виклад основного матеріалу. Християнська теологічна і релігійно-філософська традиція богопізнання наслідки осмислення відношення між Богом та його творінням виклала в особливій диференціальній типології, яка живилася як біблійними уявленнями, так і набутками філософської рефлексії. Так, упродовж століть в лоні християнської віри була сформульована і обґрунтована, названими вище засобами, низка моделей, покликаних виразити широту християнського розуміння даного питання. Серед них заслуговують на особливу увагу теїстичні (монархічні) моделі Божого світоправління, де Бог скеровує світ, як повновладний його господар, а всі події та процеси світу охоплені його турботою та контролем. Відповідно ідея всемогутності Бога, найбільш повно виражена в межах теїстичного світорозуміння, дає можливість теоретично обґрунтовувати його всеохоплюючу промисливу діяльність. Істотні ознаки теїзму, які перебувають у підложжі відповідних теологічних моделей Божого світоправління, а саме – супранатуралізм, початкова інакшість Бога, його нічим не обмежені вольові акти, що долають сталість законоустрою світу, дають підстави для дедуктивного виведення положень про промисел Божий і чудо, як засоби зв'язку Бога зі світом та людиною. Релігійний дуалізм, де як наріжний камінь закладено зверхність надприродного виміру над земним світом, утверджує чудо, як реалізацію божественної

довільності, коли Бог незбагнено здійснює неможливе.

Догматика християнства дає змогу доволі виразно передати для віруючих подвійне ставлення Бога до світу – як Творця та як Промислителя, а загальним місцем для усіх основних різновидів християнства є визнання чуда як діяння Бога, способу його активності в царині власного творіння. Отож, наявність глибокого зв'язку між уявленнями про промисел Божий та чудо у християнстві не можливо не помітити, також як і неможливо не взяти до уваги зацікавленість ними християнських ідеологів, упродовж усієї історії християнства. У всякому разі, звичаєвість названих теологічних положень зберіться і донині, а *status quo ante* відповідного вчення виступає мірилом дійсно ортодоксальної його оцінки. Навіть нинішні новації давніх доктринальних витлумачень все ж більшою мірою охоплюють їх зовнішній бік, аніж справжню сутність. Більше того, сучасні підходи до виявлення змістовного наповнення відповідних понять здебільшого спрямовані на те, щоб за самих сміливих теологічних розвідок зберегти загальну інваріантність їх змісту та не посіяти сумніви в їх теологічній ідентичності.

Промисел Божий та чудо, як його окремий випадок, у відповідності до фундаментальних християнських настанов, без суттєвих різносуджень теологами всіх основних християнських віросповідань виразно *витлумачуються в їх теофанічній перспективі*, як перманентне виявлення Бога в царині власного творіння. Практично всі основні теологічні підходи до даного питання зводяться до того, щоб обґрунтувати та показати присутність Бога у світі природному і людському через терміни «збереження» та «управління», а, також, неодмінно, – шляхом наголошування на понадзвичайних випадках прямих творчих актів Бога в світі, через чудо. *Дані засоби взаємодії Бога зі світом*, за роз'ясненнями богословів, *призначені для того, щоб зберегти* споконвічно встановлену Богом *онтологічну рівновагу суцього, яке контингентне*, тобто не є причиною самого себе. Онтологічна нестійкість світу, яка криється в його контингентності та небезпека його повернення у небуття цілковито врівноважується промислительною діяльністю Бога; остання спрямована не просто на те, аби зберегти самобутність світу, проте й править за джерело його становлення, покладається в його основу як внутрішня мета. Промисел Божий без особливих різносуджень богословами основних християнських течій показується як когерентні процеси, з одного боку, - звичайних природних змін, як об'єктивації божественної волі у дії, а з іншого - як прямих творчих актів взаємодії Бога зі світом у чуді, коли він чинить що-небудь таке, що перевершує силу природних речей. Спільним в позиціях теологів різних християнських конфесій є також і те, що вони одностайно наголошують на неприпустимості умоглядного витлумачення названих понять. Все це, врешті-решт, спрямоване на запровадження у свідомості віруючих *онтологічного образу Бога*, котрий постійно свідчить про себе в історії та неодмінній *онтологізації чуда*, тобто доконечного утвердження богословськими засобами не тільки його *надприродності*, проте й його *реальності*, позаяк чудо за межами чисто онтологічних предикатів знекровлюється, а віра в нього гранично анігілюється. В такому випадку ідейні опоненти релігії отримують змогу твердити про нього як про результат невігластва чи свідомого ошуканства.

Більшість християнських ідеологів, попри всю їх різноманітну конфесійну належність, в цілому без особливих розходжень усвідомлюють участь Бога в справах світу та людини. У коментарях богословів поступовий розвиток світобудови, її еволюція виступають як два когерентні процеси – звичайних природних змін, передбачених Богом, які є розгортанням його загальної провіденціальної діяльності та прямих вольових актів творчої участі Бога у світовому процесі, які називають

особливим провидінням. Положення про безперестанну взаємодію Бога зі світом богослови здебільшого зводять до підтримуючого та такого, що зберігає, його впливів на світ. Вони знаходять себе в дії законів природи, які усвідомлюються як об'єктивація всеохоплюючої та всебічної волі Бога у дії; лише на поворотних моментах буття світу або ж у випадках взагалі незбагнених упорядкованість та регламентованість світових процесів може бути несподівано змінена каузальною взаємодією Бога зі світом у чуді, тільки з-за того, що Бог воліє бачити світ іншим. Таким чином, розвиток світу, його поступові прогресивні зміни богословами усвідомлюються, як чергування природного розвитку світу, згідно із покладеними Богом законами, та прямих творчих актів божественного, яке змінює події або ж послідовності подій з-за власних несподіваних рішень. Теологічна думка ідею існування світу та переходу вже наявного суцього в інші форми буття передає через поняття діяльності Бога, яка спрямована переважно на збереження та підтримування наявного стану речей: «...Якщо конечно суще завдяки вільному Божому акту творення покладено в існування, то воно залишається контингентним, тобто таким, що підпадає між можливість небуття. Проте якщо воно «є», воно, в кожному мить свого існування, потребує впливу Бога, завдяки якому постійно зберігається в бутті. Збереження, як і створення, є дія, яку буття як буття приводить до дієвості, отже передбачає домінування над буттям. Конечно суще, якщо і допоки воно «є», постійно зберігається і підтримується у бутті завдяки дієвості Бога; в кожному мить Богом йому знову дарується буття, яким воно само не володіє, а приймає від Бога» (Корет, 1998, с. 216).

Найбільш виражена відмінність богословських інтерпретацій Божого промислу стосується, швидше, з'ясування співвідношення свободи і Божої напередвизначеності, хоча загалом у твердженнях про Божий промисел різносудження богословів не істотні та, певною мірою, позірні. Звичайно, вихідним моментом міркувань теологів є думка про те, що Бог створює світ маючи на це свої причини. Як найвище Буття, він надає буттєвості світу разом із усіма його складними структурами і об'єктами, в основу яких було покладено деривативний творчий початок таким чином, аби всі елементи творіння зберігали свої вихідні властивості. Однак, світ здобуває від Бога існування іншого гатунку, вчать богослови, коли воля Бога спрямовується на розкриття та максимальне виявлення створених потенційних можливостей речей, тобто зосереджена на тому, щоб творіння здійснювало Божий замисел та наміри так, аби воля Бога в кінцевому підсумку завжди досягала бажаної мети.

Промисел Божий підтверджує, вичерпує та виявляє себе у чуді. Сама ідея промислу Божого рівносильна ідеї чуда, тобто здійсненню неможливого. Чудо є доведенням і підтвердженням промислу, адже сам промисел, за словами Фейєрбаха, – є вірою в могутність, що підпорядковує усе власній силі, супротив якої будь-яка воля світу – нища (Фейєрбах, 1955, с.132). Позаяк саме провидіння діє всупереч законам природи, бо для нього остання – лише іграшка в руках надприродної всемогутності. Коли ж боготворчість найбільш повно показує та доводить себе у чуді, то винятково значущим його проявом, *прецедентом і надприродною парадигмою інших справ Божих*, є найбільше чудо з чудес – *творіння з нічого*. Таким чином, є підстави вести мову про те, що *промисел, чудо та найперше чудо, як початок усіх подальших чудотворень, є поняттями одного релігійного плану*; з формально-логічної точки зору, вони, звичайно, не тотожні, хоча й тісно пов'язані між собою. Їх спільне призначення виявляє себе у тому, що всі вони рівною мірою свідчать та вказують на єдиного Промислителя і Чудотворця, що будь-який надприродний задум об'єктивує власною волею, – Бога. «Творіння з нічого, як акт всемогутньої волі, - підкреслював Фейєрбах, - стосується... *категорії чудес*, або, точніше, воно є *перше* чудо не тільки за часом, проте

й за значенням – принцип, з котрого за внутрішньою логікою, впливають всі подальші чудеса. Доведенням цього є історія. Всі чудеса виправдовувались та пояснювались усемогутністю того, хто створив світ з нічого» (Фейербах, 1955, с.133).

В теологічному сенсі, промисел, де Бог свідчить про себе і відкриває себе, еквівалентний чудотворній силі, позаяк у ньому розриваються кайдани природної обмеженості, а потойбічна воля панує над природним законом. Заперечення промислу є фактично запереченням буття Бога. Коли визнання його буття тотожне релігійним поглядам на світ, а заперечення існування Бога є фактично запереченням релігії взагалі, то і невизнання провіденціальної активності Бога дійстичним чином мінімізує його присутність в царині власного творіння, зводячи існування світу до дії природних законів. Однак останні не є предметом прямої зацікавленості релігії та її інтелектуальної рефлексії – теології. Головна мета і сенс їх студій – Бог та людина з Богом. Коли ж загальний промисел, що виявляє себе у дії природних законів, в цілому, байдужий до людини, то напрямом промислу надприродного є саме людина. Фейербах влучно зауважив про те, що перший і не перешкоджає затонути людині, що не вміє триматися на поверхні води, в той час коли останній, знімаючи всі природні перепони, дозволяє людині залишитися живою (Фейербах, 1955, с.135). Адже, дійсна таємниця теології, за філософом, криється в антропології (Фейербах, 1955, с.350), а дієвість Бога в релігії ним ставиться в залежність від бажань людини, бо коли б не існували останні, відсутня була б і мотивація до тих або інших надприродних акцій.

Згідно зі змістом повчань богословів усіх християнських віросповідань, створений у прадавні часи світ, полишений сам на себе, підпадає під небезпеку онтологічної нерівноваги та повернення у небуття, тому він і потребує що-миттєвої божественної охорони та скеровування, тобто проявів промислу Божого. «Світ здобув самотність, однак вона спирається на *ніщо*, на безодню небуття, котра лише прикрита софійним буттям, але завжди глибочить, загрожуючи, якщо не самому буттю, то, у будь якому випадку, повноті його», – твердить православний богослов Сергій Булгаков (Булгаков, 1994, с.7). Саме тому значна частина змісту Священних канонічних структур присвячена тлумаченню природи і характеру такого Бога, котрий активно виявляє себе в світі, людській історії та подіях індивідуального життя віруючих, тобто в діяльності, покликаний усталити онтологічну рівновагу світу.

В цьому сенсі цілком зрозумілою та аргументованою є думка протестантського теолога К. Штанге, який доводить, що саме поєднання понять «творіння» та «промисел» із поняттям «чудо», дозволяє здобути для останнього достотне релігійне розуміння та зміст. Він цілком переконаний, що констатуюча ознака поняття «чудо», яка виражає внутрішню природу чуда, буде встановлена тільки тоді, коли ми пов'яжемо останнє з діянням Бога (Stange, 1914, р.87). Понад те, низка богословів, незалежно від конфесійної спрямованості їх переконань, однаково наголошують на неприпустимості абстрактного розуміння справ Божих, зокрема чуда. Бо коли божественний промисел невловимий та непомітний, коли цілком відсутні будь-які ознаки буття Бога, то і віра в нього стає позірною та нежиттєздатною, а цього релігійні ідеологи припустити не можуть. Жан Кальвін особливо наголошував на реальності та явності провидіння, як об'єктивації визначень Бога щодо добрих та не добродесних вчинків людини. Бог «влаштовує та вимірює своє провидіння у такий спосіб, що рівною мірою виявляє як милість до добрих, так і суворість до нечестивих та засудженість. Він карає за злодіяння не таємно, *явно і показує Себе оборонцем добрих і правдивих справ*, благословляючи праведних... і всюди сприяючи їх спасінню» (Кальвін, 1997, с.54). Сучасний англіканський теолог Артур Пікок, зіставляючи зміст поняття «творіння» з тлумаченнями інших видів божественної діяльності, також застерігає від надто

умоглядних підходів в оцінках загального промислу та чуда та наполягає на необхідності врахування конкретно-історичного (звичайно в релігійному сенсі) наповнення відповідних понять, без якого вони залишатимуться беззмістовними та увіч некорисними, ані для теології, ані для практики повсякденного життя віруючих: «Божественний акт *creation ex nihilo* приведення до життя всього суцього повинен, в принципі, залишатися в найвищому ступені невимовним, таким, що не виражається словами та утаємниченим. Тому єдине, що нам доступне, - це можливі моделі та аналогії з цим процесом. Однак таке абстрагування від вищого Божественного акту творіння у відповідь на необхідність пояснити, **як** відбувався процес творіння, не може бути застосоване до інших постульованих видів Божественної діяльності. Твердження про те, що Бог постійно творить у світі через природні процеси, що Він діє в історії, намагаючись врятувати людину шляхом спокути, і що Він формує хід життя людей – центральні у християнській вірі» (Peacocke, 1993, p.156).

Таким чином, про промисел Божий в релігії йдеться тоді, коли ми уявляємо Бога, що наділяє існуванням події або ж послідовності подій, які б не набули власного буття жодним іншим чином, окрім як за участі Бога. Коли ж ці події відзначені несподіваністю, непередбачуваністю, примітні увіч сприятливим для життєдіяльності, вдачі окремих людей характером, йдеться про адресний вплив Бога на конкретні ланки світобудови у чуді. Такі надприродні акції богословами осмислюється як «особливий промисел» Бога щодо світу. «Надприродний образ провидіння розгортається там, де, за словами церковного піснеспіву «долаються звичаї ества» і Бог являє свою особливу силу, що перевершує закони природи і спрямовується на досягнення вищих моральних цілей в існуванні світу», – вчить, згадуваний вище, православний богослов Миколай Малиновський (Малиновский, 1991, с.117). Лейтмотив усіх апологетичних міркувань щодо дії надзвичайного промислу представляється у поглядах на нього, як на причину подій, несумісних із звичайними закономірностями, що спостерігаються у природі. Світорозуміння віруючих християн, також як і представників інших авраамічних релігій, ґрунтується на вірі в можливість провидіння впливати, модифікувати та переорієнтувати події або ж ланцюги подій, примушуючи їх, таким чином, долати загальні природні зв'язки світобудови. Суб'єктивна впевненість такого змісту явно або ж імпліцитно присутня у ритуально-богослужбовій практиці послідовників згаданих релігій. Значною мірою вона є психологічним коренем частини молитовної практики, де прохання звернені до Бога мають, як передумову, переконаність у його здатності змінювати події або ж формувати їх за власним розсудом.

Центральним пунктом християнської релігійної доктрини завжди була відданість традиції, що, втім, не перешкоджало теологам час від часу здійснювати серйозні кроки в справі оновлення даного вчення та вести продуктивно-критичний діалог з сучасним науковим світоглядом. Такого роду відкритість до осучаснення і, в той же час, неодмінний намір теологів протистояти згубним для віри новаціям, у всі часи надавали змогу доктрині зберігати повноту власної ідентичності в межах істотного і водночас бути привабливою в очах нових поколінь вірян. Нині стало очевидним те, що наголошування теологами на методологічній обмеженості природничо-наукових дисциплін на значну міру втратило свій резонанс, а твердження про неспроможність науки до широких світоглядних узагальнень вже не так гостро акцентується релігійними теоретиками. Ці заходи невпинно відходять у минуле, поступово поступаючись місцем намаганням теологів утримувати під своїм контролем царину природничо-наукових проблем та, навіть, в найсміливіших намаганнях показати поступову конвергенцію наукових знань та істин божественного Одкровення. На відміну від розуміння каузальності класичної науки, в картині світу якої Бог, який

кидає жереб, був чужим та зайвим, експліковане сучасним природознавством нове бачення світу є заснованим на нелінійності розвитку та плюралістичності буття. Фактор нестабільності, що виникає в вузлах біфуркації того чи іншого процесу внаслідок флуктуацій уподібнює прогноз розвитку системи підкиданню монети, коли перед об'єктом відкриваються вектори декількох варіантів майбутнього. А відтак теологи, які опрацьовують здобутки сучасної науки, знову отримали змогу вести мову про Бога, який в чергуванні необхідності та випадковості діє на долю випадку з метою миттєвої реалізації своїх нових визначень щодо світу та людини у чуді. Однак, в умовах активного освоєння теологією культурних здобутків сьогодення та висловлення істинного в сакральному розумінні, це її, так би мовити, теперішні, поточні орієнтири. Свою далеку перспективу та глибинне стратегічне покликання вона вбачає у тому, щоб розробити не стільки апологетичну, скільки творчу теорію теології, яка б відповідала нормам і критеріям здорового глузду, внутрішньо властивим самій природі науки.

В останній чверті двадцятого століття виникли, а згодом здобули свій подальший розвиток нові ідеї божественного світоправління, також, як і нове розуміння самого Бога, як активного чинника Всесвіту. І все ж є потреба відзначити, що нинішні видозміни відповідних доктринальних положень в цілому більшою мірою торкаються видимого їх боку, аніж дійсної суті. А сучасні з'ясування істотних і необхідних ознак відповідних понять здебільшого тяжіють до того, аби за будь-яких, навіть найбільш приголомшливих теологічних новацій, все ж *зберегти загальну інваріантність їх змісту та його (змісту) відповідність фундаментальним християнським настановам*. Промисел Божий і чудо, як його окремих випадок, в богословських студіях, без принципових різничань, нині, як і колись, представлено в їх теофанічній перспективі, а саме – як прояв Бога, котрий постійно зберігає власну дієву присутність у світі. Ця присутність божественного в царині власного творіння, шляхом його збереження та управління ним, також, як і через надзвичайні випадки каузальної взаємодії Бога зі світом у чуді, мають, за теологічних витлумачень, глибинне доленосне покликання – зберегти вікопомну, усталену Богом онтологічну рівновагу суцього, яке контингентне та не має причини власного буття у самому собі. Саме ця контингентність світу, його тонка онтологічна налагодженість та існуюча разом із цим небезпека його повернення у небуття і знімаються промисливістю Божим, вчать богослови різних християнських віросповідань. Останнє, також без особливих розбіжностей, ними представляється як два когерентні процеси – звичайних природних процесів, як об'єктивної нічим не обмеженої волі Бога у дії та його прямих творчих актів впливу на світобудову у чуді, яке істотно змінює природний лад речей, з-за нових незбагнених визначень Бога. Зміст же припущених теологами новацій тут здебільшого охоплює з'ясування нинішнього розуміння логічного відношення між поняттями «загальний промисел», «особливий промисел» та «чудо» та, що важливіше, встановлення міри їх співвіднесеності з чинниками об'єктивного світу. Знову ж таки, наголошування теологами на важливості конкретно-історичного наповнення даних понять та неприпустимості умоглядного їх тлумачення, кінець-кінцем спрямоване на збереження і укріплення в свідомості віруючих онтологічного образу Бога, котрий активно презентує свою присутність в історії та ревно дбає про людину та людство в цілому, а, відтак, за будь-якого перебігу богословських дискусій, в них обов'язково йдеться про наявність у всіх змінах світу й людини надприродного каузального чинника, який робить їх саме такими, проте не інакшими.

Висновок. Осучаснення нинішніми богословами релігійної картини світу та її основних елементів покликано, за їх глибоким переконанням, виявити суттєве у вченні, шляхом переходу від образно-фантастичного до глибинно-істинного. Його наслідки і

сьогодні роблять провідні релігійні ідеї набутком широкого загалу простих віруючих, богослови ж отримують змогу засвідчити вічні цінності релігійного світорозуміння принагідно до організації життєдіяльності в умовах сучасної культури.

Бібліографічний список

- Булгаков, С., протоіерей, 1994. *О чудесах Евангельских*. Москва: Русский путь.
Васильев, Л.С., 1988. *История религий Востока*. 2-е изд. Москва: Высшая школа.
Кальвин, Ж., 1997. *Наставление в христианской вере*. Москва: Издательство Государственного Гуманитарного Университета, Т.1.
Корет, Э., 1998. *Основы метафизики*. Киев: Тандем.
Малиновский, Н., 1991. Промысел Божий. В: митрополит Филарет, О.В. Стойков, В. Цыпин, ред. *Вере и нравственности по учению православной церкви*. Москва, с.116-121.
Фейербах, Л., 1955. Сущность христианства. В: Л. Фейербах. *Избранные философские произведения*. Москва: Госполитиздат, Т.2.
Peacocke, A.R., 1993. *Theology for a scientific age: being and becoming--natural, divine, and human*. Minneapolis: Fortress Press.
Stange, C., 1914. *Naturgesetz und Wunderglaube*. Leipzig.

References

- Bulhakov S., protoyerei, 1994. *O chudesakh Evanhelskykh [De miraculis Evangelii]*. Moskva: Russkiy put. (in Ryssian).
Feyerbakh, L., 1955. Sushchnost khristianstva [The essence of Christianity]. In: L. Feuerbach. *Selected Philosophical Works*. Moskva: Gospolitizdat, Vol .2. (in Ryssian).
Kalvin, ZH., 1997. *Nastavleniye v khristianskoy vere [Instruction in the Christian Faith]*. Moskva:
Izdatelstvo Gosudarstvennogo Gumanitarnogo Universiteta, Vol.1. (in Ryssian).
Koret, E., 1998. *Osnovy metafiziki [Fundamentals of Metaphysics]*. Kiyev: Tandem. (in Ryssian).
Malinovskiy, N., 1991. Promysel Bozhiy [Providence of God.]. In: Metropolitan Filaret, O.V. Stoikov, V. Tsy-pin, eds. *Faith and morality according to the teachings of the Orthodox Church*. Moskva, pp.116-121. (in Ryssian).
Peacocke, A.R., 1993. *Theology for a scientific age: being and becoming--natural, divine, and human*. Minneapolis: Fortress Press.
Stange, C., 1914. *Naturgesetz und Wunderglaube*. Leipzig.
Vasilyev, L.S., 1988. *Istoriya religiy Vostoka [Historia Religionum Orientis]*. 2nd ed. Moskva: Vysshaya shkola. (in Ryssian).

Стаття надійшла до редакції 08.05.2022.

I. Hudyma

CONTINGENCY AS A WAY OF BEING OF THE WORLD: FEATURES OF THEOLOGICAL INTERPRETATIONS

The main objective of this article is to study the traditional Christian doctrine of the ontological balance of beings established by God, which is contingent and does not have a deep first reason for its own existence in itself, as well as the attempts of modern theologians to modernize this doctrine. The author's special attention is focused on those components of the theological doctrine of the "works of God", where authors writing on the topics of

religion, considering the idea of direct divine causality, certainly raise the question of its direct goal - maintaining the existence of the world and preventing it (the world) from sliding into the abyss. non-existence. The choice of theoretical and methodological approaches of the article is determined by the very subject of thought and the nature of the tasks set.

The providence of God and the miracle, as its special special case, in accordance with fundamental Christian instructions, without significant disagreement, are clearly interpreted by theologians of all major Christian denominations in their theophanic perspective, as a permanent manifestation of God in the field of their own creation. Almost all the main theological approaches to this issue boil down to substantiating and showing the presence of God in the natural and human world through the terms of «preservation» and «management», and also, undoubtedly, by focusing on emergency cases of direct creative acts of God in the world. These means of God's interaction with the world, according to the theologians, are intended to preserve the ontological balance of the being, which was originally established by God, which is contingent, that is, is not the cause of itself. The ontological instability of the world, which lies in its contingency and the danger of its return to non-existence, is completely balanced by the activity of God; the latter is aimed not only at preserving the originality of the world, but also acts as the source of its formation, relies on its basis as an internal goal. The providence of God, without much disagreement, is shown by theologians of the main Christian movements as coherent processes, on the one hand, ordinary natural changes, as the objectification of the divine will in action, and on the other hand, as direct creative acts of God's interaction with the world in a miracle, when he does something surpassing the power of natural things. Common in the positions of theologians of different Christian denominations is also the fact that they unanimously emphasize the inadmissibility of a speculative interpretation of these concepts. All this, in the end, is aimed at introducing into the minds of believers the ontological image of God, constantly testifying to itself in history and the indispensable ontologization of a miracle. Without this, faith is ultimately annihilated. In this case, the ideological opponents of religion get the opportunity to assert the thesis about providence and miracles as the results of ignorance or deliberate deceit.

The main result of the study of the problem was the conclusion that for theologians who are in search of acceptable models for expressing the creative essence of God, modernizing the religious picture of the world and its main elements is designed to reveal the essential in the teaching by moving from the figurative-fantastic to the deep-true; all this, according to the theologians, should testify to the eternal values of the religious worldview in all the vicissitudes of epochs and cultures.

Key words: *God, theology, being, existence, contingency, science, miracle.*

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:379.85:323.1(477)''18''

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

Берест П. М.

ГЕНЕЗА ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ САМОІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ В ХІХ СТОЛІТТІ

Стаття присвячена аналізу основних культурологічних чинників виникнення туристичних дестинацій в Центральній Україні протягом ХІХ століття. Здійснюється спроба відслідкувати суспільний розвиток в контексті зародження туристичної активності. Описуються культурні процеси, що вплинули як на збереження ідентичності українців, що перебували під чужоземним правлінням, так й на генезу туристичних дестинацій в цьому регіоні. Підкреслюється важливість всебічного, ґрунтовного наукового дослідження даної тематики. Досліджуючи генезу туристичних дестинацій автор звертає увагу на важливість всебічних міждисциплінарних досліджень, спрямованих не лише на ретроспективу даного питання та процесу збереження самоідентичності українців в ХІХ століття, але й на захист культурних цінностей, пам'яток, історичної пам'яті та ідентичності народу в новітній період існування Української держави.

Методологія роботи базується на використанні загальнонаукових та спеціальних методів, зокрема: аналізу, синтезу, генетичного, культурологічного та інших. Застосовується також системний аналіз культурологічних складових відповідного періоду та регіону з метою виявлення тих соціокультурних процесів, що відповідають тематиці дослідження.

Робиться висновок, що питання ідентичності тісно пов'язані з вивченням та охороною історико-культурних пам'яток, розвитком та популяризацією в країні і закордоном матеріальних та духовних скарбів культури, що одночасно є також привабливими туристичними дестинаціями для відвідувачів з усього світу. Цей дослідницький підхід в сфері становлення, розвитку культури і туризму може стати основою для нових фахових праць та корисним підґрунтям для перспективних рішень і комплексних заходів відповідних державних органів та установ.

Ключові слова: туристичні дестинації, ідентичність, культурологія туризму, культурна спадщина, історія туризму, Центральна Україна.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-16-27

Постановка проблеми у культурологічному та загальнонауковому вимірі пов'язана з тими подіями, які переживає наша держава в 2022 році та тими процесами, що відбувались в Центральній Україні протягом всього ХІХ століття. Ці терени, з давніх часів, багаті сакральними, архітектурними, культурними пам'ятками, що з розвитком сучасної цивілізації стали всесвітньовідомими туристичними дестинаціями. Аналіз соціокультурних процесів доводить, що туризм є не лише прибутковою галуззю економіки чи сферою конкурентної боротьби, але й вагомим культурологічним чинником. Численні туристичні маршрути та привабливі для відвідувачів туристичні дестинації, що успішно діяли останні десятиріччя, беруть свої витоки та сформувались

на етапі зародження туризму протягом всього XIX століття.

З іншого боку, в той період відбувались доленосні процеси постання та розвитку новітньої української науки, літератури, культури. Точилась активна боротьба за збереження самоідентифікації й самого існування української нації, її традицій та мови. Як в XIX столітті, так і зараз, кардинальне значення для подальшого культурного розвитку України мають усвідомлення й збереження власних джерел, історії, культури, розуміння свого місця в світі. Генеза туристичних дестинацій в Центральній Україні в XIX столітті, що відбувалась паралельно з політичними, науковими, культурними та іншими процесами, як один з чинників збереження самоідентичності українців в ту добу, їх всебічне вивчення і дослідження є нагальною й актуальною тематикою та інструментарієм для вирішення сучасних викликів, що постають перед нашим суспільством та науковою спільнотою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відстеження та моніторинг українських й іноземних наукових видань засвідчує, що усталеного загальноприйнятого підходу до вивчення генез виникнення туристичних дестинацій в Україні та світі нема. За останні роки різноманітні дослідження з даної тематики проводилися вченими в багатьох наукових галузях: економічній, культурологічній, історичній, туризмознавчій та інших. В своїх працях науковці розглядають широкий спектр питань, що стосуються великої кількості аспектів генези туристичних дестинацій у різних регіонах, територіях або країнах.

Зокрема, питання формування й функціонування туристичних дестинацій, їх теоретико-методологічний аналіз, передумови і процеси розвитку туризму досліджуються в працях зарубіжних та українських авторів: В. Альтгоф, О. Бахар, Т. Бігер, А. Вучетич, Р. Говерз, І. Зулкіфлі, Н. і М. Козак, Е. Кохен, Г. Річардс, Й. Следзінська, Е. Спіряєвас і Т. Студзенецький, С. Хадсон, К. Хейвуд, Д. Басюк, Л. Бойко, В. Брич, Т. Бут, Г. Вишневська, С. Гаврилюк, Г. Гарбар, Д. Гурова, Ю. Дивинська, В. Кравців, В. Кифяк, І. Крупа, Б. Опря, С. Тимчук, Т. Ткаченко, Л. Устименко, О. Шершньова, Л. Юрчишина, Т. Юрашек, С. Ярьоменко й багатьох інших.

Дослідженню соціокультурного явища туризму з точки зору культурологічних студій та його взаємозв'язків з іншими соціальними і культурними процесами присвячені публікації наступних вчених: А. Ачмиз, З. Бауман, Л. Божко, Г. Гарбар, Н. Грабурн, А. Данелюк, С. Дичковський, Дж. Джафарі, Т. Князева, В. Любарець, Д. Маккенел, М. Мельничук, К. Мінка, С. Панченко, Д. Пірс, С. Пилипенко, В. Сіверс, С. Соляник, М. Шевчук, Дж. Уррі та інших.

Актуальним питанням розвитку туристичних дестинацій на Вінниччині присвячена стаття Д. Цесьціва (Цесьців, 2020), в якій, зокрема, розглядаються передумови для інтенсивного розвитку внутрішнього та зовнішнього туризму та відзначається важливість наявності та збереження історико-культурного потенціалу регіону. О. Кифяк у своїй монографії досліджує питання формування туристичних дестинацій в західному регіоні України (Кифяк, 2021). В роботі, серед іншого, визначені базові теорії формування туристичних дестинацій та систематизовані теоретичні концепції, які розглядають виникнення й діяльність туристичних дестинацій як ключові основи розвитку туризму і соціально-економічного розвитку відповідних місцевостей.

Різнорізними питанням становлення й розвитку туризму та туристичних дестинацій в Центральній Україні (Київщина, Черкащина) присвячені напрацювання наступних науковців: С. Беляєва, М. Бутко, О. Василюк, І. Герман, А. Доценко, В. Дульська, Н. Корнілова, А. Кошель, А. Кушнір, Г. Мартинова, А. Полтавець та інші.

В той же час, не можна не зазначити, що проблематиці витоків й генези туристичних дестинацій, не тільки розташованих в Центральній Україні, але й загалом в нашій державі, вчені не приділяють достатньої уваги. В свою чергу, подібний стан речей впливає негативно як на рівень досліджень в цьому напрямку, так й на стан і якість розвитку туристичної галузі в цілому. Серед іншого, це й стало спонукою для написання даної статті.

Мета публікації – дослідити основні історико-культурологічні фактори, що сприяли генезі та виникненню туристичних дестинацій; спираючись на здійснений аналіз, розглянути культурологічні передумови зародження туризму в Центральній Україні протягом ХІХ століття; означити етап та започаткувати цілеспрямоване дослідження генези туристичних дестинацій, як одну з важливих складових соціокультурного процесу та чинників збереження самоідентичності українців.

Методологія наукового дослідження ґрунтується на застосуванні міждисциплінарних підходів, загальнонаукових та спеціальних методів, зокрема методу аналізу, синтезу, генетичного, аксіологічного, історичного, культурологічного, порівняльного. Також використовується системний аналіз культурологічних складових відповідного періоду та регіону, що дає змогу проаналізувати багатовимірність внутрішніх і зовнішніх соціокультурних взаємовідносин з метою виявлення тих, що корелюються з тематикою поточною праці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Важливою передумовою перетворення окремих історико-культурних пам'яток, архітектурних споруд, музеїв, пам'ятників, населених пунктів на туристичні дестинації є не лише їх матеріальна цінність, але й духовна складова, визнання їх значення для групи людей чи всього суспільства, спроможності усвідомити ту ідею й її вплив, що уособлює відповідний об'єкт культурної спадщини.

В офіційному довіднику термінів Всесвітньої Туристичної Організації (UNWTO) туристична дестинація визначається як головна мета мандрівки, основний пункт призначення туристичної подорожі, що є центральним для прийняття рішення щодо поїздки й головним місцем для відвідування. Також, відповідно до визначення, ухваленого Генеральною Асамблеєю UNWTO, на її 22-й сесії – культурний туризм означається як тип туристичної діяльності, в якій суттєвою мотивацією відвідувача є пізнання, відкриття, досвід сприйняття матеріальних і нематеріальних культурних пам'яток/об'єктів/явищ у відповідній туристичній дестинації. Це можуть бути матеріальні, інтелектуальні, духовні та емоційні пам'ятки/продукти, інші твори суспільного надбання, що охоплюють мистецтво, архітектуру, історичну та культурну спадщину, кулінарну спадщину, літературу, музику, творчі галузі та живу культуру з їх стилем життя, ціннісною системою, віруваннями та традиціями, що представлені в даній туристичній дестинації (The World Tourism Organization UNWTO, 2017).

В той же час, як серед світових, так й серед українських науковців, поки що, немає сталого, загальноприйнятого визначення терміну туристична дестинація. Наразі в законодавстві України та інших нормативних документах це поняття не є виписане. В постановах Європейського парламенту мовиться, що туризм є діяльність відвідувачів з метою здійснити подорож до основного пункту призначення (туристичної дестинації) за межами їх звичайного середовища перебування, терміном менш ніж на рік, для будь-яких основних цілей, включаючи бізнес, дозвілля чи іншу особисту мету, крім як бути працевлаштованим у місці відвідування. Крім того, Європейська Комісія приймає відповідні рішення задля сталого управління туристичними дестинаціями, захисту спадщини туристичних дестинацій, та започатковує різноманітні проекти та ініціативи

для надання підтримки з метою розвитку туризму (Juul, 2015).

Ґрунтовний аналіз становлення, структури та синтезу туристичних дестинацій робить Д.Г. Пірс. Автор пропонує системний, всеохоплюючий підхід до дослідження туристичних дестинацій як на загальнонаціональному, так і на місцевому рівні. Також науковець вважає, що туристичні дестинації є ключовою ознакою розвитку туризму. В результаті всестороннього, комплексного підходу, за допомогою різних суміжних дисциплін, автор подає своє розуміння туристичних дестинацій, їх структури, функцій, організацію, особливості менеджменту, тощо (Pearce, 2021).

С. Малаєску досліджує розвиток туристичних дестинацій в контексті збереження об'єктів спадщини та розвитку культурного туризму. Авторка підкреслює важливість і взаємозв'язок самоідентичності й національної ідентичності відвідувачів та їх лояльності до тих чи інших туристичних дестинацій. Крім того, рівень емоційної лояльності туристів, на пряму залежить від ідентифікації ними туристичних дестинацій, як пов'язаних з їх особистою або іншою ідентифікацією (Mălăescu, 2022).

В колективній монографії «Управління туристичними дестинаціями» (Kozak and Kozak, 2019) низка науковців роблять огляд сучасного стану досліджень в цій галузі, обговорюють модерні теоретичні та методологічні підходи до менеджменту та маркетингу туристичних дестинацій, описують практичні кейси як у міських, так і в сільських місцевостях з усієї Європи та за її межами. Крім того, в книзі розглядаються ключові питання сталого розвитку та ефективного управління туристичними дестинаціями. Досліджуються різноманітні фактори та їх впливи на розвиток туризму, зокрема студіюється співпраця академічної спільноти та туристичної індустрії й зауважується про практичні наслідки такої співпраці.

Тим не менш, варто підкреслити, що теоретичне вивчення процесів генези туристичних дестинацій, з використанням наукових підходів та принципів, знаходиться ще на недостатньо пропрацьованому рівні. Комплексне дослідження цієї проблематики можливе за умови студіювання різноманітних джерел з цієї тематики та залучення фахівців з історії, археології, соціології, культурології та інших суміжних галузей.

Також відзначимо, що в цій праці під формулюванням Центральної України розуміється умовна культурна, історична територія, що включає сучасні адміністративні Київську й Черкаську області, які від часів заснування Києва та розвитку Великого князівства Київського (Київської Русі) зберігали своєрідну культурну спільність та переживали взаємопов'язані хронологічні процеси свого існування. Тому пропонується ці терени Середнього Подніпров'я (Київська і Черкаська області), де сформована велика кількість нинішніх туристичних дестинацій: археологічних пам'ятників, культурних пам'яток, парків, музеїв тощо й вважати об'єктом даного дослідження.

Хоча все XIX століття ці території перебували під гнітом Російської імперії, вони зуміли зберегти свою ідентичність та пам'ять про власну історію й походження. Ілюстрацією цього твердження є існування й діяльність на початку XIX століття в Києві козацької муніципальної варти Золота Хоругва. Незважаючи на ліквідацію 1764 року Козацької держави (Гетьманщини), знищення Запорізької Січі і губернської реформи 1775 року, Київщина та Черкащина ще довго плекали свої козацькі традиції. Так, в другій половині XVIII – на початку XIX століття до Золотої Хоругви входило близько двох тисяч добровольців, делегованих Київським міськими цехами. 1797 року, коли своєї спеціальною грамотою цар Павло I повернув Києву Магдебурзьке право, було влаштовано велелюдний парад Золотої Хоругви та урочисті святкування з салютом з такої нагоди. Кожного року, на всі великі свята, аж до ліквідації самоврядування в Києві 1834 року відбувались схожі багатотисячні дійства. Згадавши

про це, зауважимо що з таких фактів впливає один з чинників збереження самоідентичності та передумов генези туристичних дестинацій того часу. Адже, під патронатом Київського магістрату та за активної участі міської добровольчої козацької варті Золота Хоругва відбувались всі урочисті святкові заходи, паради, ярмарки, зустрічі офіційних урядових та іноземних делегацій. Найактивнішу участь Київське козацьке формування брало в святкуваннях Різдва, Водохреща, Маковія (яке до середини XIX століття також було днем Хрещення Київської Русі) та дня покровителя Києва Архистратига Михайла (Котляр та ін., 2000). Всі ці атракції слугували збереженню давніх традицій. На них не лише сходились тисячі киян, але й спеціально приїздили гості з навколишніх та віддалених місцевостей. Внаслідок цього, можемо стверджувати, що всі ці заходи, куди спеціально прибували тисячі гостей, є прообразами сучасного подієвого туризму.

Ще одним велелюдним зібранням, на яке з'їжджались відвідувачі з усієї України та з інших земель, був Київський Контрактовий ярмарок. Майже все XIX століття на Різдвяні свята сюди прибували шляхтичі, купці, поміщики, торговці тощо. Щорічно ярмарок збирав до 10-15 тисяч зацікавлених осіб, серед яких були й закордонні гості, купці та посли. В окремі роки до 130 іноземних мандрівників одночасно відвідували Київський ярмарок (Лапуста, 1998).

Поряд з цим, окрім святкових заходів, парадів та ярмарків, ще однією атракцією, що приваблювала багатьох подорожуючих ставали різноманітні бали. Ці розваги української знаті користувались популярністю протягом усього XIX сторіччя. Багатолюдні бали в селі Мойсівці (на Черкащині в мастку княгиня Т. Волховської), в палацових комплексах «Олександрія», «Софіївка», які пізніше перетворились у відомі туристичні дестинації, та в інших осідках української шляхти, були тим, висловлюючись сучасним терміном "туристичним магнітом", на який приїздили гості з ближніх та віддалених місць. Отримавши широке розповсюдження на території Наддніпрянщини, бальна культура інтегрувала у вищі верстви та серед інтелігенції не лише європейську культуру дозвілля, але й зберігала і відтворювала українські традиції. В панських мастках не лише Центральної України, але й Чернігівської, Харківської, Одеської та інших губерній, окрім полонезів та вальсів, звучали й танцювались також українські горлиця, козачок, метелиця та інші народні мелодії (Єфанова та Бакало, 2018). У такий спосіб ми розглянули низку культурологічних складових зародження туризму й генези туристичних дестинацій – святкові заходи, паради, ярмарки, бали, що відігравали значну роль як об'єкти подієвого туризму та чинники, що дозволяли українству зберігати свою національну пам'ять та самоідентичність.

Безумовно, всі ці заходи, особливо коли відбувались в Києві чи інших великих містах, потребували наявності значної кількості місць для належного розміщення, харчування такого числа гостей. Маючи багатовікові традиції чи не основного релігійного паломницького центру Східної Європи, Київ став, вже на початку XIX століття, одним з перших міст України (під Російською імперією) де успішно розвивалась готельна справа, що також сприяло формуванню туристичних активностей в цьому регіоні. Давнє стольне місто, багате святими соборами та монастирями, що були предтечами відомих нині туристичних дестинацій, протягом XIX століття було центром зароджуваного туристського тяжіння не лише богомільних паломників, але й інших зацікавлених осіб, що хотіли ознайомитись з цими скарби культури й архітектури.

Також, з високою вірогідністю, можна стверджувати, що існувало в той час в Києві явище, яке сьогодні ми називаємо освітнім туризмом. Адже ще до 1817 року

успішно діяла Києво-Могилянська академія, що приймала спудеїв з усіх усюд. А з відкриттям 1834 року Київського університету освітнє і наукове життя міста значно поживляється. Завдяки зусиллям цілої плеяди видатних вчених академії та університету здійснюються ґрунтовні систематичні наукові дослідження українських старожитностей, історії, археології, архітектури та культури. Як наслідок відкриваються нові музеї, тематичні кабінети при факультетах, ботанічні сади, що зацікавлюють не лише студентів, але й киян та гостей міста. Про популярність київських музеїв свідчить й той факт, що 1869 року були видані спеціальні "Правила для відвідування публікою навчально-допоміжних установ Університету св. Володимира", де зазначались дні й години можливого їх відвідування та вимагалася обов'язкова присутність в кожній з кімнат одного служителя. Київські музеї були серед найчисельніших місць зібрань мешканців міста. Вони були не лише доступні для широкого загалу, але й виконували навчальну та просвітницьку функції (Самойленко, 2016).

Не можна не згадати, що саме професор Київської академії М. Берлинський написав «Історію міста Києва» та став першим археологом, що до 1820-х років систематично робив розкопки, зокрема Золотих Воріт, Десятинної церкви та інших столичних пам'яток, що також зараза є відомими туристичними магнітами. А першими центрально-українськими туристичними путівниками небезпідставно вважаються видання М. Берлинського «Короткий опис Києва» 1820 року та М. Закревського «Опис Києва» 1858 року.

Показовим є те, що окрім наукової та популярної літератури про визначні місця й мандрівки, поширеними стають й видові фотографії Києва та інших живописних локацій, що також сприяло зацікавленості тогочасного суспільства до подорожей та їх відвідання. Вже наприкінці 1850-х років видові листівки стають дуже високої якості (як на той час) й їх виробництво було поставлено на комерційну основу. Вони розходились великими накладками, що безумовно сприяло збереженню історичної пам'яті народу та поширенню знань про українську культурну та історичну спадщину. Бо виконані на якісному папері, вони друкувались з різноманітними сюжетами, серед яких були: Андріївська церква, Золоті ворота, Міський театр, види вулиці Хрещатик, Києво-Печерська Лаври, пам'ятники князю Володимирі, гетьману Б. Хмельницькому та багато інших (Погонець, 2010). Лише різноманітних сюжетів з видами Києва, за різними підрахунками, видавалось, до початку ХХ століття, близько 4 тисяч. Випуск та масове розповсюдження подібних листівок безперечно сприяв підвищенню туристської привабливості зображених на них місцевостей.

Проте, звісно, найбільший вплив для виникнення масового туризму справило, в середині ХІХ століття в Центральній Україні, покращення транспортного сполучення та активний розвиток залізничних шляхів й річкового пароплавання. Вже до кінця ХІХ основні міста Центральної України були пов'язані з півднем, сходом та північню повноцінною розвиненою мережею залізничних та річкових шляхів, що значно спростило подорожі для мандрівників. А це, в свою чергу, призвело до відкриття нових пансіонатів, санаторіїв та виникнення цілих курортних містечок. Вигідне географічне становище Києва, що здавна знаходився на перетині основних торгових шляхів, тепер посилювалось ще й побудовою транспортних магістралей, які значно сприяли збільшенню кількості нових гостей, що прибували відвідати пам'ятки найдавнішої української історії, різноманітні архітектурні шедеври міста та меморіальні місця.

В цьому контексті важливим є те, що не лише мова народу, протягом всієї історії людства, була інструментом пізнання світу, формування та передачі знання й свідомості людини, а також й мова архітектури, мова культурних пам'яток та народних

традицій є таким самим інструментом. Вони не лише слугують для передачі здобутків попередніх поколінь, але й творять певну енергію, що рухає самі народи й впливає на їх майбутнє. Таким чином сукупна сила мови, історії, культурної спадщини сприяє формуванню свідомості людини як складової суспільства, частини свого народу. А на базі цього формується фізична картини світу і самосвідомість людини і соціуму (Сіверс, 2017).

Роздумуючи над цими питаннями усвідомлення людиною самої себе, самоідентифікації – цілком логічно припустити, що це й є шлях, який дозволяє людині відбутися, а не залишитись просто потенційною можливістю (Овчарук, 2015).

Туристичні дестинації, пов'язані з ними галузі та сфери діяльності: торгівля, логістика, готелі, підприємства харчування, туристичні гіді тощо – утворюють культурний, рекреаційний, освітній, історичних, подієвий, простори або інформаційні поля (Вишнеvsька та Крупа, 2019). У відповідності з цим, збереження історико-культурних пам'яток, розвиток та успішне функціонування туристичних дестинацій являють собою важливу складову самоідентифікації людини та формування самоідентичності народу. В той же час, маємо таку ситуацію, що на практиці пам'ятко-охоронна діяльність, часто обмежується лише формальними діями чи внесенням того чи іншого об'єкту культурної спадщини до відповідних Державних реєстрів (Міщенко, 2020). А драматичні події нинішнього року ще раз наочно проявили важливість та актуальність реставраційних, відновлювальних, дослідницьких робіт й підтвердили те величезне значення яке являють собою історико-культурні пам'ятки, музеї та пам'ятники для духовного життя нації та її майбуття.

Здійснюючи будь-яку діяльність, людина впливає на суспільство, в якому утворює певний набір патернів, що формують освіту, мистецтво, дозвілля, традиції тощо. Однією з головних інтенцій всіх культурних практик є збереження, передача й подальший розвиток системи сенсів, традицій, звичаїв, що опредмечені, в тому числі, в культурних пам'ятках та виражені в символічній формі (Копієvsька, 2019).

У такому разі, генеза, розвиток та наявність туристичних дестинацій стимулюють важливі процеси розвитку суспільства та культури. Таким чином, туристична діяльність постає як культурологічна, яка вимагає не тільки застосування економічних підходів, але й соціумного, культурологічного осмислення. В цьому контексті туристичні мандрівки зберігають й розвивають культуру, сприяють формуванню національної ідентичності. Туризм можна розглядати не тільки як форму комунікації, але й як форму спільного буття людей, способом створення і виявлення власної та національної ідентичності, механізмом збагачення культури (Дичковський, 2020). В академічних колах цей взаємозв'язок потребує глибинного аналізу й досліджень. Адже сталий розвиток туристичних дестинацій є задекларованим предметом уваги як вітчизняних державних органів, так й таких міжнародних структур як Європейський парламент, Рада Європи, UNWTO та інших. При цьому багато країн практично розглядають розвиток туристичного сектору не лише з точки зору економічної вигоди, але й з позицій розвитку соціальної, інфраструктурної, культурної, духовної, геополітичної складових.

Виокремити, удосконалити належну оцінку та підсилити фактичне застосування всіх аспектів, що відкриваються при успішному залученні історико-культурної спадщини до творення знаних туристичних дестинацій є одних з важливих завдань майбутніх соціокультурних процесів, які, безперечно, позитивно вплинуть на становлення, усвідомлення самоідентичності як окремого індивіду, так і народу в цілому.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Численні культурні

пам'ятки, архітектурні шедеври, збірки старожитностей і творів мистецтва, природні та меморіальні об'єкти, на які багата Центральна Україна – є не лише добре відомі широкому загалу, але й стали доволі відвідуваними туристичними DESTИНАЦІЯМИ. Водночас, ми не можемо не зауважити, той стан справ, коли наукові дослідження генези та розвитку туризму протягом XIX століття, як одного з аспектів соціокультурного буття, знаходяться на початковому етапі. До того ж, нині, знов, досить актуально проявилась важливість процесів самоусвідомлення та ідентичності українців, як давньої історичної нації, що споконвіку мешкає на своїй землі.

Проаналізувавши основні культурологічні чинники виникнення туристичних DESTИНАЦІЙ в Центральній Україні протягом XIX століття: масові заходи за участі Київської козацької варти, бали, контрактові ярмарки; діяльність науковців та розвиток наукових установ, в тому числі музеїв; популяризація пам'яток архітектури і культури за допомогою книг, листівок, тощо – можна дійти висновку, що ці чинники одночасно були пов'язані й з процесами збереження національної пам'яті та самоідентичності українського народу.

Здійснена спроба відстежити суспільний, науковий, культурний розвиток, через вивчення соціокультурних процесів, що вплинули як на збереження ідентичності, так й на генезу туристичних DESTИНАЦІЙ є лише початковим кроком й потребує наступного всебічного, ґрунтовного наукового студіювання. Адже історико-культурні пам'ятки слугують не лише нагадуванням величі минулих поколінь, але й глибинними сенсами, закладеними в них, що творять ідентичність майбутніх нащадків.

Про це свідчать як процеси, що відбувались у XIX столітті, так й події, свідками яких ми стали в XXI столітті. Знищення об'єктів культурної спадщини, руйнування музеїв та колекцій старожитностей, на рівні з забороною мови чи знищенням правдивої історії є інструментами стирання ідентичності та асиміляції нації.

Однак, варто підкреслити, що недостатньо лише зберегти матеріальні та духовні цінності. Якщо вони не відомі широкому загалу, якщо їх не вивчають, не відвідують, не розуміють їх значення й суті, то ці скарби предків зникають на ментальному рівні, стираються з інформаційного поля суспільства. Перетворення історико-культурних пам'яток на відомі туристичні DESTИНАЦІЇ і є один з шляхів не тільки збереження та дослідження цих пам'яток, але й відродження та формування ідентичності, національної пам'яті народу.

Перспективи подальших досліджень полягають у здійсненні наукових пошуків культурологічних складових, пов'язаних з туристичними DESTИНАЦІЯМИ, що, у різноманітний спосіб, впливають на формування ідентичності в особи, суспільства, держави. Подібні всебічні дослідження потребують спільних зусиль фахівців в галузі політології, соціології, філософії, економіки, історії, культурології, психології та багатьох інших наук. Важливим є також подальший аналіз культурологічних процесів генези, становлення різноманітних об'єктів, як успішних туристичних DESTИНАЦІЙ.

Як підсумок, наголосимо, що питання ідентичності тісно пов'язане зі збереженням та охороною історико-культурних пам'яток, популяризацією в середині країни та в світі матеріальної та духовної культури власного народу. А все це, при належній державній політиці, дозволяє явити туристичні DESTИНАЦІЇ привабливими для мандрівників з усього світу. Дане дослідження та подальші напрацювання, в сфері становлення й розвитку культури і туризму, можуть стати основою для майбутніх важливих рішень і комплексних заходів відповідних державних органів, в тому числі для зміцнення геополітичного, економічного, культурного потенціалу держави.

Бібліографічний список

- Вишневецька, Г.Г. та Крупа, І.П., 2019. Пам'ятки історико-культурної спадщини Львівщини як чинник розвитку туризму в регіоні (на прикладі віртуальних турів). *Культурологічна думка*, 15, с.152–160. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-15-2019-1.152-160>
- Дичковський, С.І., 2020. Інтеграція туризму в процеси культури. *Питання культурології*, 36, с.110–119. DOI: 10.31866/2410-1311.36.2020.221054
- Єфанова, С.О. та Бакало, Л.К., 2018. Вплив західноєвропейської хореографічної культури на формування салонних танців в Україні (XIX–поч. XX ст.). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 38, с.126–142. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141757>
- Кифяк, О.В., 2021. *Теоретико-методологічний базис формування туристичних дестинацій у західноукраїнських прикордонних регіонах*. Тернопіль: ЗУНУ.
- Копієвська, О.Р., 2019. Тематизація культурних практик у науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, с.64–69. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166537>
- Котляр, М.Ф. та ін., 2000. *З історії самоврядування та демократії у Києві (від княжої доби до нашого часу)*. Київ: Інститут громадянського суспільства.
- Лапуста, Т.О., 1998. Київські контракти у XIX ст.: до 200-ліття Київського Контрактового ярмарку. В: Н.Г. Ковтанюк, ред. *До 100-річчя Національного музею історії України*. Київ: Ш, Лтд, с.88–103.
- Міщенко, М.О., 2020. Сучасні способи матеріалізації пам'яті про об'єкти культурної спадщини, які перебувають під загрозою знищення. *Культурологічна думка*, 17, с.130–138. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.130-138>
- Овчарук, О.В., 2015. Культурологічні виміри осмислення людини у постнекласичній науковій парадигмі. *Культурологічна думка*, 8, с.13–18.
- Погонець, О., 2010. На скрижальях часу: Рідкісне видання про Київ. *Бібліотечна планета*, 4, с.11–12.
- Самойленко, Л.Г., 2016. Освіта в музеї та музейна освіта в історії Київського університету. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 4, с.53–62.
- Сіверс, В.А., 2017. *Філософія науки*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Цесьців, Д., 2020. Сучасні особливості розвитку туристичних дестинацій Вінницької області. В: Львівський державний університет фізичної культури імені І. Боберського. *Сучасні тенденції розвитку індустрії гостинності: збірник тез доповідей Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Львів, 26–27 листопада 2020 р. Львів: ЛДУФК ім. І. Боберського, с. 292–294.
- Juul, M., 2015. *Tourism and the European Union*. [online] Available at: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2015/568343/EPRS_IDA\(2015\)568343_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2015/568343/EPRS_IDA(2015)568343_EN.pdf) DOI: 10.2861/310682 [Accessed 10 May 2022].
- Kozak, N. and Kozak, M., 2019. *Tourist Destination Management: Instruments, Products, and Case Studies*. Cham, Switzerland: Springer.
- Mălăescu, S., 2022. Visitors at Heritage Sites: From the Motivation to Visit to the Genesis of Destination Affective Loyalty. *Springer Proceedings in Business and Economics*. In: V. Katsoni and A. C. Şerban, eds. *Transcending Borders in Tourism Through Innovation and Cultural Heritage*. Springer, pp.571–586. DOI: 10.1007/978-3-030-92491-1_34
- Pearce, D.G., 2021. *Tourist Destinations: Structure and Synthesis*. Wallingford; Boston:

CABI.

The World Tourism Organization, 2022. [online] Available at: <<https://www.unwto.org/tourism-and-culture>> [Accessed 10 May 2022].

References

- Dychkovskiy, S.I. (2020) Intehratsiia turyzmu v protsesy kultury [Integration of tourism into cultural processes]. *Issues in Cultural Studies*, 36, pp.110–119. DOI: 10.31866/2410-1311.36.2020.221054 (in Ukrainian).
- Juul, M., 2015. *Tourism and the European Union*. [online] Available at: <[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2015/568343/EPRS_IDA\(2015\)568343_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2015/568343/EPRS_IDA(2015)568343_EN.pdf)> DOI: 10.2861/310682 [Accessed 10 May 2022].
- Kopiievskaya, O.R., 2019. Tematyzatsiia kulturnykh praktyk u naukovomu diskursi [Thematization of Cultural Practices in the Scientific Discourse]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, pp.64–69. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166537> (in Ukrainian).
- Kotliar, M.F. et al., 2000. *Z istorii samovriaduvannia ta demokratii u Kyievi (vid kniazhoi doby do nashoho chasu)* [From the history of self-government and democracy in Kyiv (from princely times to our time)]. Kyiv: Instytut hromadianskoho suspilstva. (in Ukrainian).
- Kozak, N. and Kozak, M., 2019. *Tourist Destination Management: Instruments, Products, and Case Studies*. Cham, Switzerland: Springer.
- Kyfyak, O., 2021. *Teoretyko-metodolohichni bazys formuvannia turystychnykh destynatsii u zachidnoukrainskykh prykordonnykh rehionakh* [Theoretical and methodological bases of formation of tourist destinations in western Ukrainian border regions]. Ternopil: ZUNU. (in Ukrainian).
- Lapusta, T.O., 1998. Kyivski kontrakty u XX st.: do 200-littia Kyivskoho Kontraktovoho yarmarku [Kyiv contracts in the 19th century: to the 200th anniversary of the Kyiv Contract Fair]. In: N.H. Kovtaniuk, ed. *To the 100th anniversary of the National Museum of the History of Ukraine*. Kyiv: III, Ltd, pp.88–103. (in Ukrainian).
- Mălăescu, S., 2022. Visitors at Heritage Sites: From the Motivation to Visit to the Genesis of Destination Affective Loyalty. Springer Proceedings in Business and Economics. In: V. Katsoni and A. C. Şerban, eds. *Transcending Borders in Tourism Through Innovation and Cultural Heritage*. Springer, pp.571–586. DOI: 10.1007/978-3-030-92491-1_34
- Mishchenko, M.O., 2020. Suchasni sposoby materializatsii pamiaty pro obiekty kulturnoi spadshchyny, yaki perebuvat pod zahrozoiu znyschennia [Modern methods of preserving memory about objects of cultural heritage being under the threat of elimination]. *The Culturology Ideas*, 17, pp.130–138. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.130-138> (in Ukrainian).
- Ovcharuk, O.V., 2015. Kulturolohichni vymiry osmyslennia liudyny u postneklasichnii naukovi paradyhmi [Culturological Measuring of Comprehension of Human in Postnonclassical Scientific Paradigm]. *The Culturology Ideas*, 8, pp.13–18. (in Ukrainian).
- Pearce, D.G., 2021. *Tourist Destinations: Structure and Synthesis*. Wallingford; Boston: CABI.
- Pohonets, O., 2010. Na skryzhaliakh chasu: Ridkisne vydannia pro Kyiv [On the tablets of time: A rare edition about Kyiv]. *Bibliotechna planeta*, 4, pp.11–12. (in Ukrainian).
- Samoilenko, L.H., 2016. Osvita v muzei ta muzeina osvita v istorii Kyivskoho universytetu [Education in museum and museum education in the history of the university of Kyiv]. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. History*, 4, pp.53–62. (in

Ukrainian).

Sivers, V.A., 2017. *Filosofia nauky [Philosophy of science]*. Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. (in Ukrainian).

The World Tourism Organization, 2022. [online] Available at: <<https://www.unwto.org/tourism-and-culture>> [Accessed 10 May 2022].

Tsestsiy, D., 2020. Suchasni osoblyvosti rozvytku turystychnykh destynatsii Vinnytskoi oblasti. In: Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Boberskyj. *Suchasni tendentsii rozvytku industrii hostynnosti [Modern trends in the development of the hospitality industry]*: collection of abstracts of reports of the International Scientific and Practical Conference, Lviv, November 26-27, 2020. Lviv: LDUFK im. I. Boberskoho, pp.292–294. (in Ukrainian).

Vyshnevskaya, H.H. and Krupa, I.P., 2019. Pamiatky istoryko-kulturnoi spadshchyny Lvivshchyny yak chynnyk rozvytku turizmu v rehioni (na prykladi virtualnykh turiv). [Sights of Historical and Cultural Heritage of the Lviv Region as a Factor of the Development of Tourism in the Region (on the Example of Virtual Tours)]. *The Culturology Ideas*, 15, pp.152–160. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-15-2019-1.152-160> (in Ukrainian).

Yefanova, S.O. and Bakalo, L.K., 2018. Vplyv zakhidnoievropeiskoi khoreohrafichnoi kultury na formuvannia salonnykh tantsiv v Ukraini (XIX –poch. XX st.) [Influence of Western European choreographic culture on the formation of ballroom dances in Ukraine (the 19th – early 20th century)]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 38, pp.126–142. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141757> (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 15.04.2022.

P. Berest

GENESIS OF TOURIST DESTINATIONS OF THE CENTRAL UKRAINE AS A CULTUROLOGICAL FACTOR OF PRESERVATION OF THE SELF-IDENTITY OF UKRAINIANS IN THE 19TH CENTURY

Abstract. The article is devoted to the analysis of basic culturological factors of the emergence of tourist destinations in the Central Ukraine in the 19TH century. The attempt has been made to trace social development in the context of the origin of tourist activity. The cultural processes that affected both preservation of the identity of Ukrainians being under foreign reign and the genesis of tourist destinations in this region are described. The importance of a comprehensive thorough scientific research of this topic is emphasized. Exploring the genesis of tourist destinations, the author draws attention to the importance of comprehensive interdisciplinary research aimed not only at a retrospective of preservation of the self-identity of Ukrainians in the 19TH century, but also protection of cultural values, monuments, historical memory and identity of the people in the modern period of existence of the Ukrainian state.

Methodology of the paper is based on using general scientific and special methods, namely: analysis, synthesis, genetic, culturological one, etc. The systemic analysis of culturological components of the respective period and region is also applied in order to identify those socio-cultural processes that correspond to the research topics.

It is concluded that the issue of identity is closely connected with the study and protection of historical and cultural monuments, development and popularization of material and spiritual treasures of culture in the country and abroad that are at the same time attractive tourist destinations for visitors from around the world. This research approach in the sphere of formation, development of culture and tourism can be the basis for new

professional research and a useful basis for promising solutions and comprehensive measures of relevant state bodies and institutions.

Keywords: *tourism destinations, identity, culturology of tourism, cultural heritage, history of tourism, Central Ukraine.*

УДК 7.079

К. А. Гайдукевич

ФЕСТИВАЛЬ ЯК СВЯТКОВА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

У запропонованій науковій розвідці розкрито специфіку фестивалю як культурної форми, визначено його структуру, функції та соціальне призначення. Охарактеризовано загальні й особливі риси фестивалю як святкової практики (його мета, онтологічні засади, культуротворчий потенціал). Методологія дослідження зорієнтована на системний підхід, що дозволив застосувати порівняльний, історико-культурний, типологічний та аналітичний методи. Доведено, що фестиваль формує відкритий знаково-культурний простір для діалогу, створюючи можливості для взаєморозуміння представників різних культур.

Ключові слова: *свято, святкова культура, культура, фестиваль, культурна практика, фестивація, соціальний капітал.*

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-27-36

Постановка проблеми. В умовах соціальних катаклізмів та кардинальних суспільних змін, надзвичайно важливим є збереження та зміцнення єдиного культурного простору України. У цьому контексті фестиваль є універсальною культурною практикою, здатною стимулювати інформаційно-комунікативні процеси між різними суспільними групами, з одного боку, та підтримувати соціальні, економічні, демографічні, культурні взаємозв'язки з іншого.

Фестиваль як ефективна культурна практика сприяє зміцненню соціального капіталу будь-якої країни. На думку сучасних економістів, саме соціальний капітал є важливішою, ніж природні ресурси чи технологічні розробки, передумовою суспільного розвитку. Завдяки соціальному капіталу зміцнюється рівень довіри в громаді, покращується якість соціального та культурного життя, створюється підґрунтя для громадської стабілізації. Основу фестивальної практики складає мистецький синтез, що сприяє взаємопроникненню і симбіозу традиційних та новітніх видів культури, мистецтва, масових свят. Це дозволяє розглядати фестиваль як універсальний чинник культуротворчості, що, одночасно, є і формою культурної рефлексії, і способом генерації нового.

Тобто, фестиваль є багатоструктурним феноменом, у якому поєднані та динамічно взаємодіють різноманітні змінні – інтеграція та диференціація, міжкультурні архетипи й знаково-символічні маркери, безпосереднє спілкування і творчість – що задає інтенцію до переосмислення сучасної культурної картини світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Не зважаючи на численні публікації, присвячені фестивалю як культурному явищу та фестивальному рухові, наукова розробка цієї проблематики видається недостатньою.

Передусім, варто зазначити, що фестивалі є привабливими івентами для засобів масової інформації, рекламних працівників та PR-технологів. Тому періодична преса, телебачення, Інтернет, рекламні буклети, перенасичені інформацією про різноманітні фестивалі, що проводяться у світі та в Україні зокрема. Проте, їхній зміст має описовий, ознайомчий, популяризаторський характер, тоді як питання вивчення фестивалю у контексті його культурно-практичної значимості залишаються неопрацьованими.

Щоправда, в останні роки в Україні опубліковано ряд наукових робіт, присвячених становленню та розвитку фестивалів. Так, фестивальні ознаки в українській обрядовій культурі аналізуються А. Гоцалюк («Українська обрядовість початку ХХІ століття», 2022); різновиди вітчизняних фестивальних практик вивчаються Ю. Пономаренко («Гетерохронія та гетеротопія сучасних практик культури», 2018, «Системогенез сучасних арт-практик», 2018; «Маргіналізація та універсалізація як засади артизації культури», 2018); диференціація потреб учасників на фестивалях, запитів та переваг глядацької аудиторії, побіжно відображені у дослідженнях Т. Рєви («Поняття «агент культури»: основні підходи до визначення», 2022), Н. Склярської («Подієвий маркетинг як засіб ревіталізації музею», 2022 та ін.) та інших.

Дотичними до фестивальної тематики є праці, у яких піднімаються питання художнього та мистецького життя суспільства (К. Давидовський «Мистецькі проекти – Міжнародний фестиваль «Київські літні музичні вечори» та «Міжнародна літня музична академія» – у культурно-мистецькому середовищі Києва 2000–2010 рр.», 2010; С. Любченко «Сучасні рок-фестивалі в Україні», 2017; А. Фурдичко «Традиційні культурні практики української сімейної обрядовості другої половини ХVІІ–ХVІІІ ст.», 2013, «Процеси фольклоризму в пісенно-музичному мистецтві України (кінець ХХ - початок ХХІ ст.», 2019); С. Щербій («Фестиваль-конкурс «Весняні голоси» як форма реалізації дитячих хорових традицій подієвої культури», 2022 тощо).

Систематизувати ретроспекцію фестивального руху України дозволяють дослідження, присвячені культурному простору в Україні в цілому та у різних регіонах зокрема (С. Виткалов «Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектора», 2016; «Фестивальна практика Рівненщини як культурний феномен доби», 2011; Д. Зубенко «Розвиток фестивального руху в сучасній Україні»; С. Зуєв «Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю», 2007; Н. Кучина «Фестиваль як феномен культури»).

Розлогий фактологічний матеріал міститься у каталогах, довідниках та програмах міжнародних, всеукраїнських, регіональних фестивалів (наприклад, каталог мистецького фестивалю «International print triennial Krakow», 2003, програми міжнародних фестивалів «На хвилях Свितязю», «Золотий лелека», «Древлянські джерела», інші).

Водночас, питання фестивалю як культурної практики відображено у вітчизняній культурології недостатньо. Тому *метою наших наукових пошуків* є осмислення феномену фестивалю як культурної практики.

Виклад основного матеріалу. Будь-яку наукову розвідку варто розпочинати із семантико-етимологічного тлумачення понять. Наша робота не є виключенням. Етимологічні корені поняття «фестиваль» сягають латинських слів «*feviae*» (дні відпочинку, дні, вільні від роботи) та «*festum*» (значима подія, святкування). У французькій мові фестиваль означається словами «*festival*» (звеселяння, святкування) та «*fete*» (релігійне свято, державні урочистості, задоволення та щастя); у англомовній

літературі застосовуються тотожні поняття «holidays» й «festivals», у іспанській культурі використовується слово «fiesta», що також перекладається як «свято».

Вже із наведених нами прикладів яскраво простежується така ознака фестивалю як *святковість*. Фестиваль за своїм соціально-змістовим призначенням та функціональним навантаженням сприймається як свято, адже виконує функції, притаманні, передусім, святковому дійству (комунікативну, розважальну, виховну, контролюючу, соціальної солідарності). Науковцями неодноразово підкреслюється ознака святковості як «специфічна форма колективного єднання, де виражаються загальний настрій і співпереживання учасників. Фестиваль зумовлений динамікою соціального буття, у якому окремі періоди життя усвідомлюються і переживаються людьми особливим емоційним чином, зумовлюють інший, ніж у буденний час, спосіб поведінки і діяльності, передбачаючи безпосередню участь у святкуванні» (Кучина, 2019, с.63). Водночас, у фестивалі реалізуються не просто функції свята – свято «відображає специфіку сучасної культури загалом, оскільки такі сфери життя людини, як економіка, політика, релігія, спорт, сьогодні набувають ознак видовищності, театральності, святковості. Вони віддзеркалені в існуванні/функціонуванні явищ, дотичних до цих сфер» (Бабушка, 2019, с.115).

Поєднання іманентних функцій святкової культури, з одного боку, та гармонічної взаємодії й реалізації тих соціально-культурних функцій, що покладаються на фестиваль у межах наявної культурної парадигми, з іншого, дозволяють стверджувати про таку ознаку фестивалю як *поліфункціональність*. Здатність фестивалю коригувати суспільні відносини, нівелювати гострі кути й непорозуміння, викликані міжкультурним розмаїттям, творити єдиний культурний простір, вказують на те, що в сучасному світі провідною функцією фестивалю є інтеграційно-диференційна. Вона дозволяє у межах фестивального простору поєднувати глобальне, глокальне та локальне; відображати актуальні соціальні теми через мистецтво і його художні форми; репрезентувати культурні практики, визначаючи вектор і тенденції їхнього подальшого розвитку. Недаремно з другої половини ХХ ст. у культурному просторі формується таке явище як світовий фестивальний рух, а насиченість культурного простору різноманітними фестивальними практиками дає підстави Ф. Мюре стверджувати про початок гіперфестивальної ери та формування Номо Festivus. Кардинально відмінне сприйняття системи «святкове – буденне – повсякденне», притаманне сучасності, у якій «розмиваються межі між святковістю і буденністю, відбувається взаємопроникнення святкового і повсякденного. Відтак, фестивація постає як «гіперболізація святкового компонента в повсякденному житті», «тотальне освяткування дійсності», у якій «інтегруються форми політичного, інформаційного, видовищного характеру, модифікуючись відповідно до інтересів і трансформуючись на засіб їх досягнення, виявляючи при цьому повну готовність грати спільно з постановниками сучасних подій (Бабушка, 2019, с. 120).

Окрім святковості та поліфункціональності, провідною рисою фестивалів, на нашу думку, є *симбіоз* різних видів мистецтва; культурних форм (інсталяції, перформанси, розважальні івенти, конкурси, майстер-класи.); технологічних інновацій; знаків-символів (вербальних, візуальних, аудіальних) тощо. Синергійне спрямування фестивальних культурних практик постає як «антропологічна соціокультурна система, відкрита динамічна модель із трансгресивними процесами як невід'ємними елементами існування та функціонування, оскільки саме трансгресивність є межевою активацією креативних внутрішніх можливостей, які визначають процеси самопізнання культури та переоцінювання компонентів її духовно-смыслового ядра» (Бабушка, 2019, с.119).

Реалізація культуротворчого задуму у різних видах фестивалів, його презентація, відбуваються завдяки агону, змаганневості. *Змаганнева складова* найяскравіше виявляється у театральних та культурно-мистецьких фестивалях (фестивалі «Січеславна», «Горизонти Курбаса», «Мандруючі зірки», «Мельпомена Таврії», «Блага вість Пересопниці», «Лесині джерела», «Art Jazz Cooperation», «Котилася торба...», «З народного джерела», «Bulava Fest» та багато ін.). Як влучно зазначає С. Виткалов, «така система організації культурно-дозвілєвої чи музично-театральної професійної складової значно змінює систему цінностей місцевого населення: виникає інше ставлення до національної історії, народних звичаїв, нематеріальної духовної спадщини й, власне, своєї ролі в цьому процесові та культурному просторі» (Виткалов, 2016, с.185).

Фестивалі-змагання мають своїм результатом демонстрацію найкращих здобутків (навичок, вмінь, інтерпретаторських тенденцій, методик) учасників заходу. «Перевага фестивалю перед конкурсом полягає в тому, що пріоритетним є не просто стати першим, а першим серед рівних, тобто метою є не перемога, а можливість творчої взаємодії, міжособистісного спілкування ... Верховенство святкового настрою відрізняє фестивалі від конкурсів, змагань. У фестивалі не потрібно демонструвати обов'язкові елементи. Така форма культурної практики, як фестиваль, відзначається повною свободою. Гармонійне поєднання природи свята і змагального начала свідчить про фестиваль як про універсальне поліфункціональне явище, що сприяє розвитку творчого потенціалу особистості, суспільства загалом» (Кучина, 9, с.61).

Фестивалі характеризуються потужним економічним імперативом, що в першу чергу, обумовлено змінами у виробництві та споживанні культурного продукту, а також динамічному розвитку креативних індустрій. Саме економічна складова визначає його тематичний, організаційний та творчий потенціал.

Мабуть, чи не найяскравішим прикладом використання *економічного потенціалу* фестивалів в Україні є м. Львів, у якому до початку світової пандемії проходило майже сорок фестивалів щороку. Спільно з туристичною галуззю, фестивалі збагачували бюджет міста більше, ніж на десять млн. грн.

Соціально-економічний розвиток шляхом підтримки фестивалю як культурної практики є не новим досвідом у світі. Так, фестиваль «La Tomatina» (Буньйоль, Іспанія) із молодіжної розваги, започаткованої ще у повоснні роки ХХ ст., перетворився на міжнародно значимий туристичний об'єкт, який щороку відвідує близько 50 тисяч туристів. Національним здобутком фіннів є кількадекільний фестиваль просто неба «Air guitar» (м.Оула), завдяки чому невеличке містечко щороку перетворюється на туристичну Мекку любителів гри на уявній гітарі. В Угорщині на початку 90-х років ХХ ст. було започатковано фестиваль «Sziget», що із суто музичної події, яку відвідувало близько 40 тисяч осіб, за десятиліття перетворився на культурний форум європейських країн, відзначений численними міжнародними преміями («The Best Major Festival» у 2011 та 2016 рр., «Festival Awards», 2017, інші) та відповідною кількістю гостей. Кількість останніх зросла до 588 тисяч осіб у передковідний 2019 р. На сьогодні протягом шести днів фестивалю організовується більше 1000 шоу на 60 майданчиках фестивалю; у фестивалі беруть участь представники більше ста національностей; окрім музичної складової на фестивалі працюють цирковий, театральний, музейний, теле- та мистецький квартали. Засновники «Sziget» зазначають, що спільнота фестивалю керується у своїй діяльності ідеями створення «ідеального суспільства» шляхом вшанування культурних цінностей та обміну ними. «Ми вважаємо, що повинні дотримуватися індивідуальні свободи будь-якої людини, і будь-яка людина повинна мати право на свободу думки та способу життя, сексуальну орієнтацію, релігію, мову, мати право на рівні знання та навчання. Ми віримо у

розмаїття поглядів, повагу до людської гідності ... Ми переконані в тому, що сила громад, пріоритетність сталого розвитку, право бути щасливими та сила Любові, можуть зробити нашу планету ще більш комфортним та привабливим місцем (Офіційний сайт фестивалю Sziget, 2022).

Як влучно зазначають вітчизняні агенти культури, «крім безпосередніх організаторів на фестивалі заробляють перевізники, місцеві бари та ресторани, перекладачі, виробники сувенірів, екскурсіводи, готелі та всі пов'язані з ними сервіси – від пралень до постачальників туалетного паперу» (Склярська, 2022, с. 303). Тому правдивим видається твердження фахівця з культурних індустрій Р. Сіла, який переконує, що з одного євро, витраченого на фестиваль, місцева громада отримує чотири євро прибутку (там само).

Для значної частки населення (особливо у сільській місцевості, де отримання культурних благ ускладнене, а іноді взагалі неможливе) фестивалі є тією культурною практикою, яка здатна не просто задовольнити рекреаційні, культурні, розважальні, освітні потреби, але й дозволити відчувати свою приналежність до певного соціального, громадського чи культурного процесу; відчувати святковий «розрив» буденного життя, що привносить у монотонність повсякдення елементи щастя, радості, новизни.

Цікавим прикладом використання фестивального потенціалу для активізації та залучення громадськості до збереження й промоції культурних ресурсів є фестиваль «Арт у катакомбах» (с. Нерубайське Одеської області, започаткований у 2015 р.). Його первинною метою було привернення уваги туристів до музею «Нерубайські катакомби». Проте, окрім суттєвого пожвавлення людинопотоку, культурна подія сприяла активізації регіонального бізнесу; запровадженню майстер-класів, екскурсій, мистецьких виставок, підземних квестів, концертних програм; ряду наукових заходів, присвячених проблемам збереження культурної спадщини тощо. При чому, значна частка цих заходів організовувалася за активної участі учнів Нерубайської мистецької школи та навчальних заходів містечка. Якщо у 2015 р. музей відвідало 12 тисяч осіб, то у 2017 р. ця цифра зросла до 27640 відвідувачів, а у 2019 р. наблизилася до позначки у 29 тисяч. Як зазначає засновниця проєкту Н. Склярська, «успіх фестивалю надихнув нове керівництво музею, і вже через рік було зафіксовано восьмиразове зростання надходжень від продажу квитків до музею. Сьогодні в «Нерубайських катакомбах» відкрили нову підземну галерею, де виставлені роботи місцевих авторів, написані фарбами, що світяться. Ми на власному досвіді переконалися, що співпраця митців, громади, бізнесу та місцевої влади не тільки можлива в Україні, а й вигідна в усіх сенсах» (Склярська, 2022, с.302).

Подібним за соціальною значущістю для міських громад є фестиваль вуличних культур («Безмежність вулиць», 2018; «Нуресон», 2019, «Сам собі Фест», 2019; «Don't Take Fake», 2019; «Брудний пес», 2020 тощо), який здобув неабияку популярність в Україні. Доказом цієї думки може бути запровадження Українським культурним фондом фінансової підтримки для реалізації проєктів, присвячених вуличній культурі. Пріоритетними визначено: «утвердження практик вуличних культур як таких, що сприяють культурному та особистому становленню/самовираженню; інтеграція молоді через вуличні культури в суспільне життя та забезпечення альтернативи культурного дозвілля; популяризація вуличних культур серед спільноти» (Офіційний сайт Українського культурного фонду, 2021).

Не дивно, що в різних регіонах України проводиться чимало фестивалів, які мають національно-культурну тематичну спрямованість, оскільки вона привертає увагу усіх без винятку членів суспільства, пропонуючи громадськості народні звичаї та свята, дитячі ігри й забавки, національні звеселяння тощо. У цьому контексті важливо розуміти, що фестиваль є не

лише зв'язковою ланкою міжпоколінного культурного досвіду, але доволі часто, «мігруючи» з однієї культури до іншої, змінює семантичний контекст. Тому «традиційні свята в теперішньому суспільстві всупереч глобалізаційним вже далеко не тенденціям, а реальним процесам, виступають як засіб консолідації індивідів з метою збереження своєї групи й національних культурних традицій» (Бабушка, 2017, с.32).

Особливою популярністю користуються фольклорно-етнографічні та краєзнавчі фестивалі (кобзарського мистецтва, автентичної музики, такі як «Ше-Фест», «Київ – Козак-фест», «Гайдамаки», «Коляда», «Древлянські джерела»), що є привабливими з точки зору відродження й популяризації української культури. «Цим компонентам обрядової, святкової культури притаманний високий рівень імпровізації, динамічність, емоційна розкутість, адекватне відображення явищ соціальної дійсності» (Гоцалюк, 2022, с.97). Водночас, фестиваль вирішує й ряд інших завдань – політичних, ідеологічних, соціального єднання. Фольклористичні практики свідчать про те, що, не зважаючи на політичні конфлікти в певній країні, війни чи економічний занепад, расові, інші дискримінаційні ознаки, кожен народ, кожна нація цікаві світові саме своєю культурною самобутністю та народною культурною спадщиною. Тому значимість народознавчого чинника в культурних практиках українців є незаперечною (Виткалов, 2016).

Для започаткування систематичних фестивальних практик (так званого «фестивального кола» (Виткалов, 2016) у територіальні громади, потрібно усвідомлювати:

- значущість культуротворчого потенціалу фестивалю;
- здатність культурних практик впливати на економічне становище населеного пункту;
- неможливість реалізації фестивального потенціалу без підтримки влади й розуміння її представниками значимості культури як соціального капіталу;
- узгодженість між культурно-мистецьким середовищем та місцевою спільнотою спільних інтересів, наявність спільного розуміння соціокультурних проблем та шляхів їх вирішення.

Фестивалі, організація яких супроводжується залученням різних стейкхолдерів процесу (представників бізнесу, мистецьких кіл, освітянської спільноти, засобів масової інформації, громадських активістів) не просто досягають первинної мети – вони привертають увагу громадськості до культурних та соціальних ресурсів громади, дозволяють врахувати регіональну самобутність та культурну специфіку, сприяють налагодженню взаєморозуміння в громаді. У результаті, «від спільної роботи над культурним проектом громада може не мати прямих доходів, але вона завжди здобуде позитивний досвід взаємодії та співпраці, розуміння важливості спільних дій, а також зміцнення довіри» (Склярська, 2022). У протилежному ж випадку, творення культурного продукту, що не підтримується або не знаходить розуміння у бенефіціарів фестивальної практики буде, можливо й яскравим, але одномоментним, короткостроковим, без позитивного стратегічного впливу.

Висновки. Спроба осмислення феномену фестивалю як культурної практики дозволяє дійти таких висновків.

Фестиваль, формуючи відкритий знаково-культурний простір для діалогу, є «культурним посередником» та «своєрідним пульсуючим симбіозом смислів» (Бабушка, 2019) між різними соціальними групами суспільства, що відкриває можливості для взаєморозуміння представників різних культур, націй, національностей. Досягнення цієї мети забезпечується реалізацією комунікативної, просвітницької, розважальної функцій та функції безпосередньої участі.

Структура фестивалю як культурної практики дозволяє стверджувати, що його провідними ознаками є святковість, поліфункціональність, симбіоз, змаганність, комерційна складова. У сучасному суспільстві фестиваль є не лише потужним чинником зміцнення соціального капіталу як такого, що стимулює економічний, культурний, освітній розвиток місцевої громади; фестиваль репрезентує і, водночас, продукує закономірності розвитку культури на найближче майбутнє. Він творить власний культурний продукт, актуалізуючи сучасну культуру, оскільки поєднує в єдиному проєкті репрезентативні культурні практики (музичні та літературні програми, театралізовані вистави, художні експозиції, перформанси та інсталяції).

Перспективи дослідження. Фестиваль як культурна практика вимагає ґрунтовного дослідження у межах культурологічної теорії. Це дозволить поглибити теоретичні розробки й репрезентувати фестивальні практики в сучасному світі. Так, потребує належного висвітлення специфіка й можливості фестивалів мистецтв; історична ретроспекція фестивальних практик у контексті української культури; усвідомлення фестивалю як особливого культурного простору.

Бібліографічний список

- Бабушка Л., 2019. Фестивація та карнавалізація: проблема дискурсивності в сучасній культурі. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 1. с.113-122.
- Бабушка Л., 2017. Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі. *Вісник Маріупольського державного університету*. 14. с.32-40.
- Виткалов С., 2011. Фестивальна практика Рівненщини як культурний феномен доби. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. РДГУ*. 17. Т. 1. с. 92
- Виткалов С., 2016. Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектора. *Культура України*. 52. с.82-190.
- Гоцалюк А., 2022. Українська обрядовість початку ХХІ століття. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2022 р.)* Київ : КНУКіМ, 2022. с.95-99.
- Давидовський К., 2010. Мистецькі проєкти – Міжнародний фестиваль «Київські літні музичні вечори» та «Міжнародна літня музична академія» – у культурно-мистецькому середовищі Києва 2000-2010 рр. *Актуальні питання культурології : альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології РДГУ*. Вип. 10, у 2 тт. Т. 2. Рівне : РДГУ. С. 135-140.
- Зубенко Д., 2011. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право*. 4 (12). с. 110-114.
- Зуєв С., 2007. *Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю*. Кандидат наук. Дисертація. Харківська державна академія культури.
- Кучина Н., 2019. Фестиваль як феномен культури. *Культура України*. Випуск 65. с.57-67.
- Любченко С., 2017. Сучасні рок-фестивалі в Україні. *Культура України*. Вип. 56. с. 19-32.
- Пономаренко Ю., 2018. Гетерохронія та гетеротопія сучасних практик культури. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I. с. 94-100.
- Пономаренко Ю., 2018. Маргіналізація та універсалізація як засади артизації культури. *Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць*. 2018. Вип. 2. с. 197-200.

- Пономаренко Ю., 2018. Системогенез сучасних арт-практик. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 33. с. 72–79.
- Рева Т., 2022. Поняття «агент культури»: основні підходи до визначення. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2022 р.)*. с.277-279.
- Склярська Н., 2022. Подієвий маркетинг як засіб ревіталізації музею. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2022 р.)*. Київ : КНУКіМ. с.302-305.
- Щербій С., 2022. Фестиваль-конкурс «Весняні голоси» як форма реалізації дитячих хорових традицій подієвої культури. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2022 р.)*. Київ : КНУКіМ. с.277-279.
- Офіційний сайт фестивалю Sziget, 2022. [онлайн]. 20 липня. Доступно: <https://szigetfestival.com/ru/love-revolution>. [Дата звернення 10 серпня 2020].
- Офіційний сайт Українського культурного фонду, 2021. [онлайн]. 5 липня. Доступно: https://ucf.in.ua/m_lots/5fb78a4d7bfd46585e676772. [Дата звернення 10 травня 2020].

References

- Babushka L., 2019. Festivation and carnivalization: the problem of discursiveness in modern culture. [Festyvatsiia ta karnavalizatsiia: problema diskursyvnosti v suchasni kulturi]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 1. s.113-122. (in Ukrainian).
- Babushka L., 2017. Festivation as a communicative appropriator of globalization interests in the cultural space. [Festyvatsiia yak komunikatyvnyi apropiator hlobalizatsiinykh interesiv u kulturotvorchomu prostori]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*. 14. s.32-40. (in Ukrainian).
- Vytkalov S., 2011. The festival practice of the Rivne region as a cultural phenomenon of the time. [Festyvalna praktyka Rivnenshchyny yak kulturnyi fenomen doby]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. RDHU*. 17. T. 1. s. 92-98. (in Ukrainian).
- Vytkalov S., 2016. The festival movement as a cultural phenomenon of modernity: an analysis of the regional vector. [Festyvalnyi rukh yak kulturnyi fenomen suchasnosti: analiz rehionalnoho vektora]. *Kultura Ukrainy*. 52. s.82-190. (in Ukrainian).
- Hotsaliuk A., 2022. Ukrainian rituals of the beginning of the XXI century. [Ukrainska obriadovist pochatku XXI stolittia]. *Transformatsiini protsesy sotsialnoi kultury v Ukraini: materialy Vseukr. nauk.-prakt. конф. (Kyiv, 26-27 bereznia 2022 r.)* Kyiv : KNUKіM, 2022. s. 95-99. (in Ukrainian).
- Davydovskyi K., 2010. Art projects - International Festival «Kyiv Summer Music Evenings» and «International Summer Music Academy» - in the cultural and artistic environment of Kyiv 2000-2010. [Mystetski proekty – Mizhnarodnyi festyval «Kyivski litni muzychni vechory» ta «Mizhnarodna litnia muzychna akademiia» – u kulturno-mystetskomu seredovyshchi Kyieva 2000-2010 rr.]. *Aktualni pytannia kulturolohii : alm. nauk. t-va «Afina» kafedry kulturolohii RDHU*. Vyp. 10, u 2 tt. T. 2. Rivne : RDHU. S. 135-140. (in Ukrainian).
- Zubenko D., 2011. Development of the festival movement in modern Ukraine. [Rozvytok festyvalnoho rukhu v suchasni Ukraini]. *Visnyk NTUU «KPI». Politolohiia. Sotsiolohiia. Pravo*. 4 (12). s. 110-114. (in Ukrainian).

- Zuiev S., 2007. Modern cultural space and semiotics of the music festival. [Suchasnyi kulturnyi prostir ta semiotyka muzychnoho festyvaliu. Kandydat nauk. Dysertatsiia. Kharkivska derzhavna akademiia kultury]. (in Ukrainian).
- Kuchyna N., 2019. The festival as a cultural phenomenon. [Festyval yak fenomen kultury]. *Kultura Ukrainy*. Vypusk 65. s. 57-67. (in Ukrainian).
- Liubchenko S., 2017. Modern rock festivals in Ukraine. [Suchasni rok-festyvali v Ukraini]. *Kultura Ukrainy*. Vyp. 56. s. 19-32. (in Ukrainian).
- Ponomarenko Yu., 2018. Heterochrony and heterotopia of modern cultural practices. [Heterokhroniia ta heterotopiia suchasnykh praktyk kultury]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*. Kyiv : Milenium, 2018. Vyp. I. s. 94-100. (in Ukrainian).
- Ponomarenko Yu., 2018. Marginalization and universalization as the basis of artification of culture. [Marhinalizatsiia ta universalizatsiia yak zasady artyzatsii kultury]. *Hileia: naukovyi visnyk: zbirnyk naukovykh prats*. 2018. Vyp. 2. s. 197-200. (in Ukrainian).
- Ponomarenko Yu., 2018. Systemogenesis of modern art practices. [Systemohenez suchasnykh art-praktyk]. *Mystetstvoznavchi zapysky : zb. nauk. prats*. Vyp. 33. s. 72-79. (in Ukrainian).
- Reva T., 2022. The concept of «cultural agent»: the main approaches to the definition. [Poniattia «ahent kultury»: osnovni pidkhody do vyznachennia]. *Transformatsiini protsesy sotsialnoi kultury v Ukraini: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf.* (Kyiv, 26-27 bereznia 2022 r.). s. 277-279. (in Ukrainian).
- Ckliarska N., 2022. Event marketing as a means of museum revitalization. [Podiievyi marketynh yak zasib revitalizatsii muzeiu]. *Transformatsiini protsesy sotsialnoi kultury v Ukraini: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf.* (Kyiv, 26-27 bereznia 2022 r.). Kyiv : KNUKiM. s. 302-305. (in Ukrainian).
- Shcherbii S., 2022. Festival-competition «Spring Voices» as a form of implementation of children's choral traditions of event culture. [Festyval-konkurs «Vesniani holosy» yak forma realizatsii dytiachykh khorovykh tradytsii podiievoi kultury]. *Transformatsiini protsesy sotsialnoi kultury v Ukraini: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf.* (Kyiv, 26-27 bereznia 2022 r.). Kyiv : KNUKiM. s. 277-279. (in Ukrainian).
- Ofitsiyni sait festyvaliu Sziget, 2022. [onlain]. 20 lypnia. Dostupno: <https://szigetfestival.com/ru/love-revolution>. [Data zvernennia 10 serpnia 2020]. (in Ukrainian).
- Ofitsiyni sait Ukrainskoho kulturnoho fondu, 2021. [onlain]. 5 lypnia. Dostupno: https://ucf.in.ua/m_lots/5fb78a4d7bfd46585e676772. [Data zvernennia 10 travnia 2020]. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 25.05.2022.

К. Haidukevych

THE FESTIVAL AS A CONVIVIAL CULTURAL PRACTICE

The suggested scientific research revealed the specifics of the festival as a cultural form, defined its structure, functions and social purpose. The general and special features of the festival as a festive practice are characterized (its purpose, ontological foundations, cultural potential). The research methodology is focused on a systematic approach, which allowed the application of comparative, historical and cultural, typological and analytical methods. The ability of the festival to correct social relations, to level sharp corners and misunderstandings caused by intercultural diversity, to create a single cultural space,

indicate that in the modern world the leading function of the festival is integration and differentiation.

It is justified that in order to initiate systematic festival practices in territorial communities, it is necessary to realize: the significance of the cultural potential of the festival; the ability of cultural practices to influence the economic situation of the settlement; the impossibility of realizing the festival potential without the support of the government and understanding by its representatives of the significance of culture as social capital; consistency between the cultural and artistic environment and the local community of common interests, the presence of a common understanding of social and cultural problems and ways to solve them. It is proved that the festival, forming an open symbolic and cultural space for dialogue, acts as a «cultural mediator» between different social groups of society. Achieving this goal is ensured by the implementation of communicative, educational, entertainment functions and the function of a direct participation. In modern society, the festival is not only a powerful factor in strengthening social capital as such, which stimulates the economic, cultural, and educational development of the local community; the festival represents and, at the same time, produces patterns of cultural development for the near future. It creates its own cultural product, actualizing modern culture, as it combines different cultural practices in a single project.

Keywords: *holiday, festive culture, culture, festival, cultural practice, festivation, social capital.*

УДК 343.337.4

ORCID ID: [ORG/0000-0003-2605-5934](https://orcid.org/0000-0003-2605-5934)

О.О. Демідко

ЗЛОЧИНИ РОСІЙСЬКИХ ОКУПАНТІВ ПРОТИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ МАРІУПОЛЯ

У статті окреслено злочини російських окупантів проти культурної спадщини Маріуполя. Проаналізовано норми міжнародного гуманітарного права, які захищають культурні цінності під час ведення воєнних дій. Виявлено, що сторони конфлікту зобов'язані поважати та захищати їх, забороняти, попереджати та припиняти будь-які акти крадіжки, грабежу або незаконного присвоєння культурних цінностей в будь-якій формі, а також будь-які акти вандалізму. Надано характеристику найбільш постраждалим чи повністю знищеним архітектурним пам'яткам Маріуполя. Наголошено, що в місті вдалося зберегти лише одну культурну установу. Це знаменита Маріупольська камерна філармонія, яка стала прихистком для маріупольців завдяки самовідданості та повсякденній праці її директора, заслуженого діяча мистецтв України, головного диригента Маріупольського муніципального камерного оркестру «РЕНЕССАНС» Василя Крячка.

Встановлено, що до основних засобів компенсації шкоди, заподіяної культурній спадщині та культурним цінностям внаслідок порушення міжнародних норм у період збройного конфлікту є реституції. Завданням реституції є не просто повернути окремі культурні цінності та компенсувати заподіяну шкоду, але й відновити спадщину як цілісне культурне надбання нації та держави.

Підкреслено, що відновлення культурної спадщини та повернення культурних цінностей стане важливим завданням держави і суспільства після перемоги України.

Ключові слова: культурна спадщина України, архітектурні пам'ятки, культурні цінності, Маріуполь, воєнні злочини, російські окупанти.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-36-45

Постановка проблеми. За декілька місяців від початку повномасштабного вторгнення росії в Україну місто Маріуполь перетворилося на суцільні руїни. Російські «визволителі» не тільки знищили найбільше приморське місто Донеччини, але й вбили близько 25 тисяч його жителів. «Місто Марії» сьогодні стало символом стійкості українського народу. Завдяки незламним захисникам полку «Азов» місто Маріуполь стало одним із синонімів мужності, а його мешканці на собі відчули всю силу кремлівської жорстокості. Наразі про Маріуполь знає весь світ, адже гурт Kalush Orchestra після виступу на Євробаченні закликав врятувати зруйноване російською армією місто Маріуполь і «Азовсталь». Після цієї події в багатьох європейських містах пройшли мітинги і культурні заходи із закликом врятувати Маріуполь та українських захисників в «Азовсталі». Ще більше про місто заговорили, після того, як документальний фільм «Маріуполіс 2», що коштував життя його режисеру Мантасу Кведаравічюсу, отримав спеціальний приз журі Каннського кінофестивалю «Золоте око». Завдяки самовідданості військових та стійкості мирних жителів Маріуполь отримав статус міста-героя. Однак архітектурний та культурний фонди Маріуполя майже повністю знищені. Загалом у місті пошкоджено 90% будівель. Більша частина пам'яток архітектури не підлягають реконструкції, але всі воєнні злочини росії, спрямовані проти культурної спадщини України мають бути зафіксовані і ретельно досліджені.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблемі охорони культурної спадщини за різних часів приділяли увагу у своїх дослідженнях українські та зарубіжні вчені. Варто відзначити, що вперше лише у 2002 році українськими науковцями, було зібрано, систематизовано й проведено архітектурознавчий аналіз матеріалів щодо визначних архітектурних об'єктів, які з різних причин не дійшли до нашого часу (Вечерський, 2002). Історико-правові основи пам'яткоохоронної роботи і практичне застосування відповідних законодавчих актів державними установами та громадськими організаціями в Україні всебічно висвітлюються у дослідженнях цілої плеяди дослідників саме в цій галузі. Вагомий внесок в справі вивчення, популяризації, аналізу проблем і перспектив пам'яткоохоронної справи України склали публікації наукових досліджень Центру пам'яткознавства НАН України та Українського товариства охорони пам'яток історії і культури. В «Працях Центру пам'яткознавства» та альманасі «Відлуння віків» публікується широка низка теоретичних та прикладних матеріалів фахівців із пам'яткознавства, музеєзнавства, історії. Проблемі знищення української культурної спадщини російськими окупантами присвячено розвідки істориків та культурологів (О. Демідко), юристів (Т. Короткий, Я. Савченко) та журналістів (К. Білаш, М. Гема, Н. Попович, А. Стець, О. Черкасець).

Мета статті – проаналізувати воєнні злочини російських окупантів, спрямовані проти культурної спадщини Маріуполя.

Виклад основного матеріалу. Напередодні повномасштабного вторгнення як українські, так і європейські туристи відкривали для себе індустріальний, прифронтовий Маріуполь – з нового, несподіваного ракурсу, адже місто у 2021 році отримало статус Великої культурної столиці: вітрини відродженого українського Донбасу. Завдяки великій кількості унікальних фестивалів та міжнародних резиденцій Маріуполь зміг розкрити свій культурний потенціал і стати візитівкою країни.

Театральні, музичні, гастрономічні фестивалі, мистецькі резиденції, художні виставки та перформанси, що відбувалися протягом 2021 року розповідали про місто Марії всій Україні. Зокрема, завдяки Марафону міжнародних резиденцій 2021 до міста приїжджали запрошені режисери з Європи і спільно з місцевими акторами створювали театральні проекти. Цей Марафон мав на меті завдяки сучасній театральній лабораторії мистецького діалогу відкрити новий культурний Маріуполь для України та всього світу. У серпні 2021 року у Маріуполі проходив фестиваль класичної музики «Mariupol Classic», який об'єднав музикантів і виконавців зі світовим ім'ям. Водночас у місті відбулися такі масштабні культурно-мистецькі, розважальні події, як: «Ніч музеїв», «Дорога додому», MRPL City Fest, POST-міст, iStage, Mariupol Open Book, Goby Fest, Generation House та скульптурний проєкт «Простір мрій». Влітку вже традиційно на містян та гостей міста чекали три яскраві дні фестивалю, три сцени та 50 артистів, серед яких такі зірки, як Jerry Neil, Макс Барських, Артем Пивоваров, Alyona Alyona, CREAM CODA, Ляпіс, Мумій Троль, MONATIK, Maruv, NILETTO, Noize MC, Ivan Dorn та інші. 2021 року фестиваль зібрав рекордні 45 тисяч відвідувачів, більш як половина з яких – гості з усіх куточків України: Києва, Харкова, Дніпра, Запоріжжя, Львова, приїжджали на захід навіть іноземні туристи (Прокопенко, 2021).

Вже втретє у 2021 році в Маріуполі був проведений фестиваль сучасного мистецтва ГогольFest, що включив понад 70 музичних, освітніх, театральних подій та зібрав близько 5 тисяч гостей з усієї країни. Яскравою та незабутньою подією стало грецьке свято Мега Йорти, яке проходить у Приазов'ї раз на два роки. На заході, присвяченому історії, культурі та традиціям греків Приазов'я, були організовані тематичні майстер-класи, театралізовані вистави, виконувались пісні урумською та румейською мовами, гості могли скуштувати традиційні грецькі страви: шмуш, чебуреки та хурубі. Такого потужного розвитку місто ще ніколи не знало.

Однак за місяці облоги культурну та історичну спадщину Маріуполя невпинно знищували, що за нормами міжнародного гуманітарного права є воєнним злочином з боку російських окупантів. Під час війни, тобто міжнародного збройного конфлікту, між воюючими сторонами діє міжнародне гуманітарне право, норми якого обмежують сторони конфлікту у засобах та методах ведення війни. На жаль, ми бачимо жахливі приклади порушення цих норм російськими військовослужбовцями, військовим та політичним керівництвом. Це – серйозні порушення Женевських конвенцій про захист жертв війни, які є воєнними злочинами. Але важливо, що крім людей (поранені та хворі комбатанти, військовополонені, цивільне населення), міжнародне гуманітарне право захищає також культурні цінності. Будь-яке захоплення, знищення чи навмисне пошкодження релігійних, благодійних, освітніх, мистецьких і наукових установ, історичних пам'яток, творів мистецтва та науки забороняється та повинно підлягати судовому переслідуванню. Про це говорить стаття 56 Положення про закони і звичаї війни на суходолі, яке є додатком до IV Конвенції про закони і звичаї війни на суходолі 1907 року. Зазначена конвенція є досі чинною та обов'язковою для України та рф (Савченко та Короткий, 2022). Обов'язковими для сторін також є спеціальна Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту з Протоколом 1954 року (існує ще протокол 1999 року, до якого приєдналася Україна, але не росія). Більш загальними, але дуже важливими є окремі положення Додаткового протоколу до Женевських конвенцій від 12 серпня 1949 року щодо захисту жертв міжнародних збройних конфліктів від 8 червня 1977 року. Це договори, які стосуються захисту культурних цінностей в період збройного конфлікту, перш за все міжнародного. Окрім них, існують звичаєві норми міжнародного гуманітарного права, які також забезпечують захист культурних цінностей у період збройного конфлікту. Загалом за

нормами міжнародного гуманітарного права культурна спадщина та культурні цінності у період збройного конфлікту мають підвищений рівень захисту серед цивільних об'єктів. Сторони конфлікту зобов'язані поважати та захищати їх, забороняти, попереджати та припиняти будь-які акти крадіжки, грабежу або незаконного присвоєння культурних цінностей в будь-якій формі, а також будь-які акти вандалізму.

У ході військових операцій сторони повинні вживати особливих заходів обережності, щоб уникнути заподіяння шкоди культурній спадщині та культурним цінностям, за винятком випадків, коли вони перетворені на військові об'єкти. Знищення культурної спадщини та культурних цінностей, яке відбувається навмисно, кваліфікується міжнародним правом як воєнний злочин. У Маріуполі постраждали 53 пам'ятки архітектури та культури. Деякі з них повністю зруйновані. Наслідки обстрілів та бомбардувань, завданих російськими окупантами, можна побачити у всіх районах Маріуполя. Зокрема, зазнала руйнації найвідоміша церква міста – Собор Архістратига Божого Михаїла, що розташована на вулиці Воїнів-Визволителів у Лівобережному районі міста, повністю знищений пам'ятник митрополиту Ігнатію, що був розміщений біля собору. Зруйновано і палаци культури міста – ПК «Український дім» та ПК «Іскра» у Кальміуському районі. Потрапила під обстріл і Маріупольська мечеть в честь султана Сулеймана Чудового і Роксолани в Приморському районі (Білаш, 2022).

Також сильно постраждали найстаріші вулиці міста, які ведуть свою історію від дня заснування міста. Зокрема, на центральній вулиці міста – проспекті Миру – зруйновано архітектурне серце міста – будівлю Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь). Історія будівництва непроста, адже приміщення театру за радянських часів зводили лише в обласних центрах. Втім маріупольці щодня надсилали клопотання на область, підкреслюючи, що вони не уявляють свого подальшого культурного життя без театру. І місту пішли на зустріч. Проект будівлі був розроблений архітекторами Київського ДІПромісту О. Малишенком та О. Криловою на зразок Полтавського обласного театру. Будівництво театру розпочалось навесні 1956 року. 2 листопада 1960 року відбулося урочисте відкриття театру. Гарне, добре обладнане приміщення для театру в стилі радянського монументального класицизму з великою кількістю ліпних декоративних елементів було прикрасою міста. Об'єм будівлі – 37 тис. м³. Центральна фасадна частина будівлі з портиком коринфського ордеру на квадратних колонах і віконними прорізами з напіварочним завершенням злітає вгору кілеподібним фронтоном на консолях із гармонійною скульптурною композицією, де чільне місце відводиться металургам і хліборобам як основним працівникам Приазов'я, хвалебну оду яким виконували покровительки мистецтва (Демідко, 2017, с.76). Глядацька зала розрахована на 800 місць. Освітлення сцени забезпечували 5 софітових ферм, якими можна зарядити одночасно 42 декорації, тобто резерву вистачало на дві вистави. Саме біля театру відбувалися найважливіші та яскраві культурні події у житті міста. На початку березня, коли Маріуполь перебував під постійним артилерійським обстрілом, окупанти методично знищували домівки містян. Унаслідок цього десятки й сотні маріупольців залишились без даху над головою і потребували прихистку. Ним і став Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь). Під його дахом зібралось більше 1000 людей, які не мали більше дому і змушені були шукати інше безпечне місце. Вони спали на сцені, в гримерках, фойє, а гардероб перетворився на їдальню, а актори, які раніше розважали глядачів, стали волонтерами та допомагали всім вижити. Комендантом театру у воєнний час стала художниця з освітлення Євгенія Забогонська. Найбільше допомагав її чоловік, артист Сергій Забогонський. Їм вдалося сформувати команду, яка згуртовано діяла до 16 березня. Саме вони вирішили перед театром зробити напис «ДІТИ». На

четвертому поверсі театру, під самим дахом, був цех художників. Вахтери відкрили приміщення, там знайшли банки з білою фарбою та валик. Втім окупанти завдали удару по драмтеатру, попри те, що поряд був цей велетенський напис. Загибло близько 300 осіб. Євгенія до останнього не вірила, що до театру може прилетіти снаряд. Діти навіть жартували: «От закінчиться війна, а гуртожиток під назвою «Театр» продовжуватиме свою роботу, поки ми відновлюватимемо місто» (Курцановська, 2022). Важливо відзначити, що приміщення драматичного театру було єдиним у Маріуполі, що отримало статус пам'ятки архітектури державного значення і одним з 6 пам'яток архітектури місцевого значення. Маріупольський театр став символом гуманітарної катастрофи, заподіяної росією. Відновити будівлю після закінчення війни пообіцяв уряд Італії (Білаш, 2022).

Ще однією з цінних пам'яток архітектури в Маріуполі, яка була повністю зруйнована російськими окупантами, є будівля Центру сучасного мистецтва «Готель Континенталь» (Палац культури «Молодіжний»), розташована на найстарішій вулиці міста – Харлампіївській. Спочатку будівля, яка по праву вважалася архітектурною окрасою міста, була збудована як готель «Континенталь». Будівництво завершили 1897 р., на жаль, автор проєкту невідомий, документи втрачені. У першокласному готелі «Континенталь» проводили свій вільний час маріупольське купецтво та місцеве міщанство. Господарем особняка був В. Томазо. На першому поверсі розташовувалися елітні магазини та модні салони, зала купецьких зборів. Важливо, що, як і приміщенні драмтеатру, в Центрі сучасного мистецтва «Готель Континенталь», в якому до війни працювали театральні та танцювальні колективи, не було військових, це були місця для мирних жителів Маріуполя. Маріупольці спали у старих підвалах, гримерках, танцювальних залах та холах. Їжу готували на подвір'ї. А окупанти незважаючи на написи «Діти», і розуміння, що в будівлях перебувають сотні мирних мешканців, бомбили ці цінні архітектурні будівлі.

І все ж у місті вдалося зберегти лише одну культурну установу. Це знаменита Маріупольська камерна філармонія, яка стала прихистком для маріупольців завдяки самовідданості та повсякденній праці її директора, заслуженого діяча мистецтв України, головного диригента Маріупольського муніципального камерного оркестру «РЕНЕСАНС» Василя Михайловича Крячка.

За словами керівниці вокального колективу ДК «Український дім» Анастасії Шведової-Ширінової, завдяки Василю Михайловичу не лише вціліла Маріупольська камерна філармонія, а й вижило близько 800 людей, серед яких багато дітей, зокрема і новонароджених, а також різні тварини. Для кожного, у той жахливий час, директор установи зробив усе для захисту, і навіть для комфорту. Ніхто не спав на голому бетоні (враховуючи, що за вікном – 10), не було крадіжки, пияцтва (Демідко, 2022).

«Він зробив усе можливе, щоб запобігти антисанітарії. Директор філармонії (спочатку мотивував інших чоловіків, він це вмів і дуже голосно), а потім сам допомагав будувати туалети на вулиці, під обстрілами та вибухами!» – розповіла Анастасія. Василь Крячок не допускав вандалізму: двері у філармонії були акуратно демонтовані. Завдяки своїм керівницьким здібностям він змушував кожного бути корисним.

«Ми завжди хвилювалися, а потім раділи, коли вранці він з'являвся, наш «талісман», і тоді була якась така надія... надія на те, що ми залишимося живі! І, до речі, як грамотно, Василь Михайлович побудував там ієрархію. Було дуже нелегко, але насправді нам вдалося потрапити до найкращого прихистку Маріуполя», – додала Анастасія. Наразі директор філармонії перебуває у Німеччині, його вивезла донька 20 квітня. Василь Михайлович розповів, що напередодні виїзду до нього приходили

представники «ДНР» та вмовляли його співпрацювати. Вони приносили фотографії для впізнання, на яких були представники міської влади Маріуполя. Василь Михайлович не називав жодних імен. Також він навідріз відмовився грати «гімн днр»: «Я не знаю таких держав та таких гімнів!».

Він щодня ходив під обстрілами у філармонію і не боявся нічого. Знав, що там чекають люди, яким потрібна допомога. Будь-яку гуманітарку від окупантів Василь Михайлович відмовлявся отримувати. Директор філармонії бачив, наскільки зруйноване місто, його намагалися підштовхнути до співпраці, але він не зрадив своїх цінностей і є справжнім прикладом відваги, мужності та любові до своєї Батьківщини – України (Демідко, 2022).

На вулиці Земській – одній з найстаріших вулиць Маріуполя – отримав значні пошкодження єдиний неоготичний замок Маріуполя – будинок Гампера (Гема, 2022). Невеликий будинок у стилі неоготики, побудований у 1907 році із червоної цегли, розташований в районі Слобідки. Відмінні риси архітектури: стрілчасті вікна, цегляні візерунки та прибудова у вигляді вежі середньовічного замку. На рубежі XIX – XX ст. тут жив і працював відомий маріупольський лікар Сергій Федорович Гампер, який мав велику популярність і серед жителів міста. Будівля схожа на замок, чим привертає увагу до себе. За своє відносно коротке життя Сергій Гампер дуже багато зробив для Маріуполя як високоосвічений лікар, і як громадський діяч.

Було зруйновано і Маріупольський краєзнавчий музей, заснований 6 лютого 1920 року і розташований на вулиці Георгіївській. У фондах музею зберігалось понад 53 000 музейних предметів, зокрема речові, образотворчі, письмові (рукописні та друковані), нумізматичні, археологічні, фотодокументальні, природні та інші (Стець, 2022).

На жаль, було зруйновано і будівлю Художнього музею імені Архипа Куїнджі. Цей старовинний особняк 1902 року, виконаний у стилі північний модерн був весільним подарунком голови Маріупольської земської управи Газадінова з нагоди одруження його дочки Валентини з Гіацинтовым Василем Івановичем, засновником Маріупольського реального училища. Колекція Художнього музею ім. Куїнджі налічувала близько 2 тисяч творів живопису, графіки, декоративно-ужиткового мистецтва та скульптури. Серед них – роботи Івана Айвазовського, Миколи Глуценка, Тетяни Яблонської, Михайла Дерегуса, Андрія Коцки, Миколи Бендрика, Леоніда Гаді.

Внаслідок масових обстрілів було зруйновано Музей історії та археології Маріупольського державного університету, який знаходився на другому поверсі ВНЗ. У ньому зберігалось близько 500 цінних артефактів. Наразі окупанти грабують архівний та культурний фонди Маріупольських музеїв. Вже відомо, що вони повністю вивезли всі цінні експонати з Маріупольського краєзнавчого музею та Художнього музею ім. Куїнджі. В Маріуполі зберігалось сім оригінальних шедеврів, які, були передані росіянам директоркою Маріупольського краєзнавчого музею Наталею Капусниковою, яка знала точне місце таємного зберігання шедеврів та особисто все передала окупантам. Зокрема, вона віддала оригінали трьох картин Куїнджі «Червоний захід», «Осінь», «Ельбрус»; оригінал картини Айвазовського «Біля берегів Кавказу»; два оригінали картини Дубовського – «Море» і «Ніч на Балтійському морі»; оригінал Калмикова «А.І.Куїнджі». А також вона передала бюст Куїнджі роботи скульптора Беклемішева та три унікальні ікони – Ісус Христос Вседержитель, Богоматір з Немовлям; Іоан Хреститель (Попович, 2022). Водночас російські окупанти вивезли з Маріуполя до Донецька унікальну колекцію медальєрного мистецтва Юхима Харабета, чоловіка єдиної народної артистки України в Маріуполі Світлани Отченашенко-Харабет. Вона загинула у блокадному Маріуполі 7 квітня 2022 року (Черкасець, 2022).

Основним засобом компенсації шкоди, заподіяної культурній спадщині та культурним цінностям внаслідок порушення міжнародних норм у період збройного конфлікту, є реституція. Реституція – це, перш за все, повернення культурних цінностей або передача замість них аналогічних за вартістю та цінністю об'єктів. Зобов'язання щодо реституції – це не тільки відповідні норми мирних договорів. Це ще й положення Конвенцій ЮНЕСКО, відтворені в резолюціях Генеральної асамблеї ООН, та звичаєва норма міжнародного права. Завданням реституції є не просто повернути окремі культурні цінності та компенсувати заподіяну шкоду, але й відновити спадщину як цілісне культурне надбання нації та держави. Найчастіше реституція відбувається саме у формі повернення вивезених у період окупації культурних цінностей, як це мало місце на основі мирних договорів після Першої та Другої світових воєн.

Друга форма реституції пов'язана із заміною культурних цінностей на аналогічні об'єкти, втрачені у результаті бойових дій. Так, 21 березня 2022 року прямим попаданням авіабомби російських окупантів було знищено будівлю Художнього музею імені Архипа Куїнджі у Маріуполі. Відповідальність за це несе держава-агресор. Саме тому РФ повинна передати Україні аналогічні втраченим шедеври зі своїх колекцій та відшкодувати вартість зруйнованого приміщення музею або побудувати нове (Савченко та Короткий, 2022).

Висновки та перспективи подальших досліджень. До 24 лютого 2022 року Маріуполь розкрив свій культурний потенціал і зміг стати візитівкою країни, оскільки у 2021 році отримав статус Великої культурної столиці. Однак протягом декількох місяців облоги в місті були знищені чи частково зруйновані найголовніші архітектурні пам'ятки, які до повномасштабного вторгнення росії вважалися туристичними магнітами Маріуполя. Серед них будівлі Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь), Художнього музею імені Архипа Куїнджі, Маріупольського краєзнавчого музею, будинок Гампера, приміщення ЦСМ «Готель Континенталь».

Знищення і вивіз цінних пам'яток культури та історії є злочином, скоєним російськими військовими, які спрямовані проти культурної спадщини Маріуполя і загалом України. Відновлення культурної спадщини та повернення культурних цінностей стане важливим завданням держави та суспільства після перемоги України. Українська культурна спадщина є частиною світової культурної спадщини, тому всі держави світу мають зобов'язання щодо її збереження та повернення.

Виявлені в результаті дослідження факти і закономірності можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення воєнних злочинів армії рф проти культурної спадщини України.

Бібліографічний список

- Білаш, К., 2022. Втрати історичної та культурної спадщини України під час війни. *Район. Історія*, [онлайн] 31 березня. Доступно: <<https://history.rayon.in.ua/news/501852-vtrati-istorichnoi-ta-kulturnoi-spadshchini-ukraini-pid-chas-viyuni>> [Дата звернення 17 травня 2022].
- Вечерський, В.В., 2002. *Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України*. Київ: НДІТІАМ.
- Гема, М., 2022. У Маріуполі окупанти зруйнували унікальну пам'ятку архітектури – будинок Гампера. *24tv*, [онлайн] 13 квітня. Доступно: <https://24tv.ua/mariupoli-okupanti-zruynuvali-unikalnu-pamyatku-arhitekturi-budinok_n1948818> [Дата звернення 21 травня 2022].

- Демідко, О.О., 2017. *Ілюстрована історія театральної культури Маріуполя*. Київ: КИТ.
- Демідко, О.О., 2022. Під обстрілами продовжував допомагати людям: героїчна історія директора Маріупольської камерної філармонії. *mrpl.city*, [онлайн] 28 квітня. Доступно: <<https://mrpl.city/news/view/pid-obstrilami-prodovzhuvav-dopomagati-lyudyam-geroichna-istoriya-direktora-mariupolskoi-kamernoj-filarmonii>> [Дата звернення 13 травня 2022].
- Курцановська, Г.Я., 2022. Я была комендантом убежища в драмтеатре Мариуполя. Это мы написали «ДЕТИ» краской перед входами. *svoi.city*, [онлайн] 20 травня. Доступно: <<https://svoi.city/articles/213201/komendant-ubezhischa-v-dramteatre-mariupolya>> [Дата звернення 25 липня 2022].
- Попович, Н., 2022. У Маріуполі директорка краєзнавчого музею передала окупантам картини Куїнджі та Айвазовського. *Yourart*, [онлайн] 27 квітня. Доступно: <<https://supportyourart.com/news/u-mariupoli-dyrektorka-krayeznavchogo-muzeyu-peredala-okupantam-kartyny-kuyindzhi-ta-ajvazovskogo/>> [Дата звернення 25 липня 2022].
- Прокопенко, Г., 2021. Маріуполь фестивальний. Як у місті приваблюватимуть туристів з України і з-за кордону. *omore.city*, [онлайн] 3 червня. Доступно: <<https://omore.city/articles/147646/yaki-festivali-vidbudutsya-v-mariupoli-vlitku-2021>> [Дата звернення 16 липня 2022].
- Савченко, Я. та Короткий, Т., 2022. Злочини проти культури: що каже міжнародне право про відповідальність Росії за знищену спадщину? *lb.ua*, [онлайн] 29 липня. Доступно: <https://lb.ua/culture/2022/07/29/524561_zlochini_proti_kulturi_shcho_kazhe.html> [Дата звернення 30 липня 2022].
- Стець, А., 2022. Росіяни спалили краєзнавчий музей у Маріуполі. *zaxid.net*, [онлайн] 19 квітня. Доступно: <<https://zaxid.net/rosiyani-spalili-krayeznavchiy-muzey-u-mariupoli-n1541271>> [Дата звернення 12 травня 2022].
- Черкасець, О., 2022. Колекція Юхима Харабета викрадена та вивезена окупантами з музею. *Україна молода*, [онлайн] 21 квітня. Доступно: <<https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/165777>> [Дата звернення 10 травня 2022].

References

- Bilash, K., 2022. Vtraty istorychnoi ta kulturnoi spadshchyny Ukrainy pid chas viiny [Losses of the historical and cultural heritage of Ukraine during the war]. *History.rayon*, [online] 31 March. Available at: <<https://history.rayon.in.ua/news/501852-vtrati-istorichnoi-ta-kulturnoi-spadshchini-ukraini-pid-chas-viyni>> [Accessed 17 May 2022]. (in Ukrainian).
- Cherkasets, O., 2022. Kolektsiia Yukhyma Kharabeta vykradena ta vyvezena okupantamy z muzeiu [Yukhym Harabet's collection was stolen and taken out of the museum by the occupiers]. *Ukraina moloda*, [online] 21 April. Available at: <<https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/165777>> [Accessed: 10 May 2022]. (in Ukrainian).
- Demidko, O.O., 2017. *Iliustrovana istoriia teatralnoi kultury Mariupolia [Illustrated history of theater culture of Mariupol]*. Kyiv: KYT. (in Ukrainian).
- Demidko, O.O., 2022. Pid obstrilamy prodovzhuvav dopomahaty liudiam: heroichna istoriia dyrektora Mariupolskoi kamernoj filarmonii [He continued to help people under fire: the heroic story of the director of the Mariupol Chamber Philharmonic]. *mrpl.city*, [online] 28 April. Available at:

- <<https://mrpl.city/news/view/pid-obstrilami-prodovzhuvav-dopomagati-lyudyam-geroichna-istoriya-direktora-mariupolskoi-kamernoi-filarmonii>> [Accessed 13 May 2022]. (in Ukrainian).
- Ghema, M., 2022. U Mariupoli okupanty zruinuvaly unikalnu pamiatku arkhitektury – budynok Hampera [In Mariupol, the occupiers destroyed a unique architectural monument – Gamper's house]. *24 tv*. [online] 13 April. Available at: <https://24tv.ua/mariupoli-okupanti-zruynuvali-unikalnu-pamyatku-arhitekturibudinok_n1948818> [Accessed 21 May 2022]. (in Ukrainian).
- Kurtsanovska, G.Ya., 2022. Ya byla komendantom ubezhisha v dramteatre Mariupolya. Eto my napisali «DETI» kraskoj pered vhodami [I was the commandant of the shelter in the drama theater of Mariupol. We wrote «CHILDREN» with paint in front of the entrances]. *svoi.city*, [online] 20 May. Available at: <<https://svoi.city/articles/213201/komendant-ubezhischa-v-dramteatre-mariupolya>> [Accessed 25 July 2022]. (in Russian).
- Popovych, N., 2022. U Mariupoli dyrektorka kraieznavchoho muzeiu peredala okupantam kartyny Kuindzhi ta Aivazovskoho [In Mariupol, the director of the local history museum handed over paintings by Kuindzhi and Aivazovsky to the occupiers]. *Yourart*, [online] 27 April. Available at: <<https://supportyourart.com/news/u-mariupoli-dyrektorka-kraieznavchogo-muzeyu-peredala-okupantam-kartyny-kuyindzhi-ta-ajvazovskogo/>> [Accessed 25 July 2022]. (in Ukrainian).
- Prokopenko, G., 2021. Mariupol festyvalnyi. Yak u misti pryvabliuvatymut turystiv z Ukrainy i z-za kordonu [Festival Mariupol. How the city will attract tourists from Ukraine and abroad]. *omore.city*, [online] 3 June. Available at: <<https://omore.city/articles/147646/yaki-festivali-vidbudutsya-v-mariupoli-vlitku-2021>> [Accessed 16 July 2022]. (in Ukrainian).
- Savchenko, Ya. and Korotky, T., 2022. Zlochyny proty kultury: shcho kazhe mizhnarodne pravo pro vidpovidalnist Rosii za znyshchenu spadshchynu? [Crimes against culture: what does international law say about Russia's responsibility for destroyed heritage?]. *lb.ua*, [online] 29 July. Available at: <https://lb.ua/culture/2022/07/29/524561_zlochiny_protiv_kulturi_shcho_kazhe.html> [Accessed 30 July 2022]. (in Ukrainian).
- Stets, A., 2022. Rosiiany spalily kraieznavchyi muzei u Mariupoli [Russians burned down the local history museum in Mariupol]. *zaxid.net*, [online] 19 April. Available at: <https://zaxid.net/rosiiany_spalili_kraieznavchiy_muzei_u_mariupoli_n1541271> [Accessed 12 May 2022]. (in Ukrainian).
- Vecherskyi, V. V., 2002. Vtracheni obiekty arkhitekturnoi spadshchyny Ukrainy [The lost objects of the architectural heritage in Ukraine]. Kyiv: NDITIAM. 592 p. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 01.04.2022.

O. Demidko

CRIMES OF THE RUSSIAN OCCUPIERS AGAINST THE CULTURAL HERITAGE OF MARIUPOL

The article outlines the crimes of the Russian occupiers against the cultural heritage of Mariupol. The norms of international humanitarian law, which protect cultural values during military operations, are analyzed. It was found that the parties to the conflict are obliged to respect and protect them, prohibit, warn and stop any acts of theft, robbery or misappropriation of cultural values in any form, as well as any acts of vandalism.

The characteristics of the most damaged or completely destroyed architectural monuments of Mariupol are given. It was emphasized that only one cultural institution was preserved in the city. This is the famous Mariupol Chamber Philharmonic, which has become a refuge for Mariupol residents thanks to the dedication and daily work of its director, Honored Artist of Ukraine, chief conductor of the Mariupol Municipal Chamber Orchestra «RENASSIN» Vasyly Kryachko.

It has been established that restitution is the main means of compensation for damage caused to cultural heritage and cultural values as a result of violation of international norms during the armed conflict. The task of restitution is not just to return individual cultural values and compensate for the damage, but also to restore the heritage as an integral cultural asset of the nation and the state. The second form of restitution is related to the replacement of cultural values with similar objects lost as a result of hostilities. Thus, on March 21, 2022, the building of the Arkhip Kuindzhi Art Museum in Mariupol was destroyed by a direct hit from an air bomb of the Russian occupiers. The aggressor state is responsible for this. That is why the Russian Federation should hand over masterpieces similar to the lost ones from its collections to Ukraine and reimburse the cost of the destroyed museum premises or build a new one

It is emphasized that restoration of cultural heritage and return of cultural values will become an important task of the state and society after the victory of Ukraine. Ukrainian cultural heritage is part of the world cultural heritage, therefore all the states of the world have an obligation to preserve and return it.

The facts and patterns revealed as a result of the research can become the basis for further study of the war crimes of the Russian army against the cultural heritage of Ukraine.

Key words: *cultural heritage of Ukraine, architectural monuments, cultural values, Mariupol, war crimes, Russian occupiers.*

УДК 7.091.4: 394.23

ORCID ID: 0000-0003-3470-3153

Жаворонков М. М.

КОНФІГУРАЦІЯ ФЕСТИВАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ МИСТЕЦТВА ІЛЮЗІОНІЗМУ В ДІАЛОГАХ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

У статті проаналізовано специфіку фестивального руху ілюзійного мистецтва, вплив даного феномену на поле міжкультурної взаємодії. Наголошено на трансформаційних процесах зазначеного явища, шляхом порівняння визначена проблематика виділеного соціокультурного процесу. Метою дослідження є розкриття чіткого механізму в послідовності функціонування фестивалів ілюзійного мистецтва для відтворення самостійної динаміки в середині країни, що надає безсумнівні перспективи соціокультурного, економічного характеру. Обґрунтована значущість даного процесу, який вбирає в себе основні сучасні спрямування арт-ринку, об'єднавшись в загальну систему як вербальної так і не вербальної комунікації всього світу. Методологічними засадами дослідження є історичний, герменевтичний та структурно-функціональний. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в проблемному полі культурології, проаналізовано фестивалі мистецтва ілюзійного мистецтва. Методами дослідження є: компаративний, який дав змогу шляхом порівняння встановити відмінність історичних явищ в фестивальному процесі ілюзійного мистецтва; аналітичний сприяв

висвітленню характерної специфіки та особливостей фестивалів ілюзійного мистецтва; типологічний допоміг визначити основні під типи фестивалів ілюзійонізму, а також сформував динаміку зазначеного фестивального руху в проблемному полі України. Висвітлено українську школу мистецтва «Ілюзії та маніпуляції» її особливість та роль в інтеграційному шляху до співпраці з міжнародним простором зазначеного інституту, який надає чіткі можливості кооперації та симбіозу міжкультурного обміну крізь призму фестивального процесу мистецтва ілюзійонізму. У висновках автор підкреслює, що фестивальна дія націленого явища, створює перспективи для розвитку країни, утворює ряд діалогової систематичності міжкультурного виміру Такий процес істотно відкриває нове поле міжкультурної взаємодії, зможе ідентифікувати та поширити українську культуру в багатовимірному аспекті.

Ключові слова: естрада, мистецтво, театр, цирк, фестиваль, міжкультурна комунікація, культура.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-45-57

Постановка проблеми, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми. При наявності професійної освіти мистецтва ілюзійонізму, методика якої визнають у всьому світі, самостійний фестивальний простір зазначеного явища не є сформованим в Україні. На, що відповідають певні історичні, демографічні обставини, закупуваючи актуальний міжкультурний вимір для держави.

Висвітлена криза дозволяє говорити про необхідність радикальної трансформації фестивального процесу мистецтва ілюзійонізму, як провідного проекту міжнародних комунікацій де не малу роль грає багатовимірною динамікою видовищної діяльності, що формує певну зацікавленість суспільством в донесенні інформаційного коду, який в свою чергу відкриває великі можливості діалогової системи між представниками різних країн світу.

Фестивальний процес мистецтва ілюзійонізму, безмежно доповнює дане соціокультурне явище, яке спроможне якісно відтворювати певний взаємовплив системи міжнародних та національних відносин. Відтворення динаміки фестивального руху ілюзійонізму, в наш час створює шалені перспективи для розвитку країни, призвівши певну низку економічних інвестицій, прогресивної зміни соціального становища суспільства всередині самої держави, відкриває ряд діалогової систематичності в міжкультурному вимірі. Поринувши в саму структуру наведеного міжкультурного феномену, особливо відштовхуючись від певної специфіки в мистецтві ілюзійонізму, можна виділити суттєву характерність яка значно відрізняється від формату інших фестивальних процесів, чітко акцентувати певні особливості та переваги фестивальної динаміки виділеного соціокультурного явища, що допоможе скласти унікальний концепт в трансформуванні самостійного фестивального руху мистецтва ілюзійонізму в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У своєму дослідженні ми спиралися на огляд фестивалю як форми культури, що характеризується науковою тенденцією в дослідженнях культури і духовного життя суспільства в таких гуманітарних галузях знання, як філософія культури (М. Бахтін, С. Іконнікова, та ін.); соціологія і соціальна антропологія (Б. Єрасов та ін.), етнографія (Л. Івлева та ін.), мистецтвознавство (А. Авдєєв та ін.) і, власне, культурологія (А. Флієр, В. Розін). А саме головне, опираючись на аналіз (О.Ю. Пожарська) стосовно цілісного формування фестивальної

динаміки циркових мистецтв в Україні, відштовхуючись від загальної проблематики та структуризації фестивального процесу нашої держави, ми можемо окреслити суспільно-прийнятні форми фестивального простору нашої країни. Але на жаль лише як колективно-цільове поняття зазначеного культурного явища. Оскільки сама специфіка мистецтва ілюзіонізму, характерно відрізняється від циркового, або естрадного формату, феноменально маючи в собі ці два інститути в цілому. Така чітка та ярко виражена універсальність утворює певну проблематику в підході до комплексного дослідження, присвяченого фестивалям ілюзійного мистецтва в Україні. Водночас можливо згенерувати прозорий дослід та аналіз саме щодо відповідного соціокультурного явища, не змішуючи фестивальну динаміку з іншими видами мистецтв. Дозволить доречно та ідентично продукувати тенденції, характерологічний розбір та принципи фестивального руху мистецтва ілюзіонізму.

Мета статті – розкриття чіткого механізму в послідовності функціонування фестивалів ілюзіонізму для відтворення самостійної динаміки в середині країни, трансформування систематичності даного соціокультурного явища в форму міжкультурного діалогу.

Виклад матеріалу дослідження

1. Історіографічна складова фестивалів ілюзіонізму

Динаміка фестивального руху була присутня, ще з XVIII століття, здебільш лише в прояві багатожанрової системи, яка вмщувала в себе цирковий, або естрадний простір в цілому, де також була чітко виражена присутність ілюзіонізму яка доповнювала даний процес. З середини XVIII століття, утворюється новий художньо-мистецький формат, відокремлений від карнавалізації, головною відміною – є присутність саме митців, як плін добровільного об'єднання громади з урахуванням єдності мети, завдань, інтересів. Центральною ознакою – є наявність певної категорії людей чи аудиторії, з якою протягом деякого періоду ведеться робота.

Фестиваль (від французького festival – свято, від латинського festivus – веселий, святковий) – масове свято, що включає показ досягнень у галузі музики, театру, кіно та цирку. Перші фестивалі з'явилися у Франції та Британії, пізніше – у Німеччині: Майнці, Дюссельдорфі та Кельні.

Мистецтво ілюзіонізму в своїй специфіці має самостійну відокремленість від естрадного та циркового виміру, представники зазначеного художньо-мистецького феномену, не зразу спроможні асимілюватися з простором інших циркових та естрадних видовищ. Але, історично згадуючи ярмарки середньовіччя, де проходила презентаційна динаміка артистів різного напрямку, також можна помітити, і діячів ілюзіонізму, що безумовно склали та доповнювали мистецький простір в цілому. Переважно для артистів-фокусників, відтворення самостійної фестивального простору було важливим фактором існування самого явища як виду мистецтва в боротьбі проти інакшого, догматичного сприйняття даного аспекту суспільством, яке характерно склалося протягом декілька віків поспіль, завдяки особливим історичним чинникам таким як: церква, омана з боку аферистів, переважно в культурі Західної Європи та Сполучених Штатів Америки .

Одним з таких соціальних чинників на глобальне втручання в процес розвитку мистецтва ілюзіонізму – є «Спіритизм» як форма ідеалістичної течії яка охоплює майже весь сегмент психологічного стану суспільства з 1920 років, що навіть у наш час має певні відголоси в динаміці культурного росту громади всього світу. Спіритизм, як система соціального впливу, формувала хибне уявлення зазначеного мистецького явища «ілюзіонізм» хоч і має в собі одне й теж саме походження, процесові складові, стверджувала, що є релігійною основою пізнання світу, та пов'язана з потойбічним.

Тим самим, спіритизм стає одним із важливіших мотивів для утворення фестивальної динаміки в форматі мистецтва ілюзіонізму. Дане угруповання яке визивало соціопсихологічну залежність та повне божевілля більшості країн світу 1920–1950 роках, ненароком сприяло в відтворенні самостійного процесу фестивального простору мистецтва ілюзіонізму. Саме з 1948 року, артисти-ілюзіоністи утворюють свій вектор розвитку фестивального процесу головною метою якого є боротьба представників мистецтва ілюзіонізм, з фокусниками аферистами, які за допомогою спіритизму як форми психологічного нав'язування, що трансформується в певну систему світогляду та контролю над населенням, вводять в оману та використовують громаду для особистих комерційних цілей, а також перетворюють сприйняття культурного явища ілюзіонізм в помилкове розуміння та уявлення як про вид мистецтва.

Отже протистояння митців фокусників з аферистами спіритистами, сформувало своєрідний специфічний простір користуючись тенденціями арт виміру 1946 років серед різноманітних представників інших видів мистецтв. Фестивальна дія ілюзіонізму – як форма донесення до суспільства певного інформаційного коду стосовно сприйняття зазначеного культурного явища лише в прояві мистецтва.

Офіційно першим, справжнім поштовхом до створення фестивального процесу в мистецтві ілюзіонізму, стає перший в світі «клуб фокусників», що пізніше утворюється головним прикладом для представників даного концепту всього світу, а також утворює першу динаміку фестивального процесу, що в наш час стає головним простором серед митців ілюзіоністів.

Завдяки видавництву «МАНАТМА» суспільство фокусників Детройту (США), було засноване в 1896 році (S. A. M), але лише як клуб по інтересам, що викликає шаленого розголосу серед ілюзіоністів Західної Європи, Азії та Сполучених Штатів Америки. 1937 роки, Керіл Флемінг з асоціацією ілюзіоністів тихоокеанського узбережжя спробувала об'єднати організації ілюзії та маніпуляції всього світу в Міжнародний альянс фокусників «IMS», так утворюється перший та міжнародний фестивальний процес під назвою «FISM» який розпочинає свою діяльність як структура з 1948 року, головною метою та ідеєю «FISM» стає донесення до суспільства, що ілюзіонізм це не магія, а вид мистецтва який тісно пов'язаний з точними науками та особистим вмінням артиста. У 1948 році «Congrès Magique International» зібрав 500 учасників з 18 країн і 70 учасників фестивалю. В наш час «FISM Fédération Internationale des Sociétés Magiques (FISM або ФІСМ – Міжнародна федерація ілюзіоністів)» є однією з найбільш шанованих та найвпливовіших організацій у галузі ілюзіонізму — це міжнародна організація, що об'єднує понад 97 національних та міжнародних фокусних товариств всього світу, які представляють приблизно 70 000 тис. фокусників із 49 країн. (Міжнародний фестиваль ілюзії «FISM» URL : <https://fism.org/>).

FISM (ФІСМ) проводить одну з найпрестижніших конвенцій з ілюзії та маніпуляції у світі – триєнальний «Чемпіонат світу з магії». Останній FISM, 26-й чемпіонат світу з ілюзіонізму, відбувся в Ріміні, Італія, у 2016 році. Наступний міжнародний фестиваль FISM планується в 2022 році, як головна подія виміру ілюзії та маніпуляції, що безумовно внесе свої тенденції на розвиток даного виду мистецтва багатьох країн світу.

Таким чином ми помічаємо перший світовий хід фестивального процесу мистецтва ілюзіонізм в міжкультурному діалозі, спричинений суспільною взаємодією представників ілюзіонізму в меті якої є важливий ідентифікаційний код « ілюзіонізм – це мистецтво».

Феноменальною частиною виділеної структури та дії, є моментально вирішена проблематика стосовно ментальності певної соціокультурної складової. В більшості фестивальних процесів інших видах мистецтв, присутня особлива наявність виділених соціальних та культурних факторів, що складають винятковий підхід, або своєрідне трансформування фестивального руху, залежно від наявного знаку певної культури країни. В особливості головним з таких нюансів являється релігія, що безумовно змінює сам процес фестивальної дії. Свідченням такої проблематики в інших видах мистецтва є: хореографія, та деякі естрадні та циркові оригінальні жанри, що також мають самостійну фестивальну репрезентацію.

Наприклад проблема хореографічних фестивалів обумовлена деякими видами танцювальних видовищ, що безумовно порушують принципи певного світогляду та традицій серед носіїв більш консервативних поглядів, характерно виділених догм суспільства. Така наявна особливість систематично змінює динаміку міжкультурного діалогу в призмі хореографічного фестивального процесу, його можливостях та перспективах, утворюючи перетрубацію зазначеного руху до своєрідного регресу в деяких країнах світу. Ілюзіонізм в свою чергу, оминає таку характерно важливу особливість культурного розвитку тої чи інакшої країни, користуючись головним та типовим сенсом донесення певної інформації до суспільства в цілому.

Справа в тому, що принцип мистецтва ілюзіонізму фіксується в зовсім інакшому сприйнятті, а саме в піднесенні певного повідомлення до суспільства крізь прояв презентаційного видовища артиста-фокусника. Головним сенсом являється сам процес дійства, а не виокремлення артиста, його зовнішності.

Якщо в більшості видів мистецтв, сам артист та його зовнішні фактори грають не малу роль в піднесенні певного сенсу до суспільства, тим самим утворюючи тотожний образ та смислове навантаження крізь призму зовнішнього вигляду, то артист фокусник більше зосереджений на самому дійстві, явищі, яке і є головним сенсом в основі донесення інформації до споживача.

Найкращим прикладом стає просте порівняння будь-якого митця іншого напрямку. Якщо у хореографа тіло та його зовнішній вигляд є головною фігурою поля зору, самим дійством, то ілюзіоніст являється лише як інструмент до певного процесу, вся увага на явище. Така основна специфіка ілюзіонізму, значно змінює процес фестивального руху, утворюючи самостійний підхід до арт простору : класифікація, жанри, а саме головне, розуміння в наданні певних умов в просторі для самого виконавця.

Отже, маючи формат фестивального руху, засновники FISM зіштовхуються з проблематикою самої структуризації фестивального процесу серед представників зазначеного оригінального жанру. Сама проблема утворюється в специфіці ілюзійного мистецтва, а точніше кажучи, в презентаційних можливостях самого артиста, які значно відрізняються від інших видів мистецтв, тим самим відсторонює фестивальний процес ілюзійного дійства від фестивалів цирку, або естради. Головною проблематикою такого відторгнення, та самостійної позиції, стає найпростіша складова ілюзіонізму, а саме «секретність». Секрет самого явища являє собою найголовнішу мету самого процесу, складає собою основну динаміку зазначеного культурного феномену, а певний симбіоз з фестивальним рухом будь-кого іншого мистецтва, не дає можливість демонстрації деяких жанрів в ілюзіонізмі, суто в проблемі самого простору, або арт-майdanчику, не в змозі донести до глядача важливу думку крізь призму самої дії фокусника. Саме тому, самостійне утворення фестивалів ілюзіонізму дає можливість повноцінно продукувати усі витоки даного мистецтва.

2. Структуризація фестивалів ілюзіонізму крізь призму міжкультурного діалогу

Основна складова фестивального процесу ілюзіонізму залишається незмінною, це така ж залежність від конкурсної основи, складу учасників, але на відміну від деяких циркових та естрадних оригінальних жанрів, має свої підтипи презентацій: мікро-магія (close up); маніпуляція (manipulation); комік-магія (comedy magic); ілюзія з живими істотами (natural magic); ілюзіон (grand magic); менталізм-інтерактив (mental magic interactive); атракціон (circus magic).

Користуючись типологічним методом аналізу, ми розуміємо, що даний вид мистецтва має свою багатоаспектну залежність від певних умов в фізичному просторі, а це суттєво змінює процес фестивального руху на відміну від фестивалів цирку, та естради. Наприклад мікро-магія/мікро-ілюзія (close up), не можлива на манежі, і навіть з появою дигітальних технологій, не може відобразити цінність трюкової частини, на відміну від атракціону (великий, масштабний реквізит який працюється в чотири частини глядацької видимості), здебільш пристосований для великої площі, що безпосередньо формує певну залежність від цирку, самої сцени.

Від значної проблеми специфіки мистецтва ілюзіонізму, представники даного аспекту, утворюють свій простір для фестивального руху, в якому артист незалежно від свого підтипу ілюзійної презентації, може бути учасником фестивалю.

Самостійна презентація фестивалю не обумовлює артиста-ілюзіоніста, бути учасником лише фестивалів цього концепту, тому артист-фокусник залежно від своїх навичок та підтипу в даному виді мистецтва, спокійно може пристосовуватися до будь-якого арт-простору, на відміну від деяких циркових та естрадних оригінальних жанрів, які суттєво залежать лише від манежу, або сцени. Особливо це стосується до невербальних підтипів в мистецтві ілюзіонізму.

Така особлива частина в пристосування до зовсім різного простору, грає не малу роль і на спільний процес розвитку даного мистецтва в цілому, специфічно доповнюючи динамічний процес росту соціальної культури різноманітних країн, підживлюючи даний рух міжкультурним обміном.

Якщо проводити аналогію з міжнародним пісенним фестивалем «Eurovision», можна помітити характерну схожість в структурному процесі з «FISM», а саме процес проведення національного відбору в рамках якого, українські, або фокусники інших країн, спочатку проходять національний конкурс особисто в своїй країні, де представник асоціації ілюзіоністів, дає певні рекомендації майбутньому учаснику фестивалю для участі в FISM. (Міжнародний пісенний фестиваль-конкурс «Eurovision» URL : <https://eurovision.tv/>)

Також майбутній учасник головного, міжнародного фестивалю з ілюзії та маніпуляції, повинен відповідати ще декілька певним критеріям, що безумовно несуть в собі певні елементи розвитку даного виду мистецтва.

Такими основними критеріями є: новизна трюкової, або психологічної частини презентаційного номеру артиста; участь в 3-х, або більше національних, міжнародних фестивалях з ілюзії та маніпуляції. Досягнення артиста фокусника в асиміляції з іншими цирковими, або естрадними фестивалями, не є виконанням одного з таких критеріїв.

Справа в тому, що зі структурної точки зору міжнародної асоціації ілюзіоністів, саме представники ілюзіонізму, повинні оцінювати можливості, ідентичність, та професіоналізм артиста-фокусника на відміну від представників інших видів мистецтві.

Така певна особливість є логічною точкою зору саме в розвитку даного аспекту, де професіонали певного концепту, розуміючи всю специфіку ілюзіонізму, можуть адекватно, систематично оцінювати майбутнього переможця головного міжнародного фестивалю, підтримувати ілюзіонізм саме в сприйнятті суспільством як за вид

мистецтва.

Завдяки утворенню FISM ілюзіонізм набуває певної класифікації, що була присутня і раніше в історії цивілізації людства, але поєднувалася в сумбурне розуміння самими представниками даного соціокультурного явища.

Класифікаційні аспекти, безумовно впливають на сам рух фестивалю, що змінює підхід в динаміці даного процесу, а отже утворює характерну категорію, сортування, ранг та вид ілюзіонізму які пізніше складають певну тенденцію, загальний відгос якій поширюється також на сфери туризму, індустрії розваг та соц-медія, які неабияк впливають на розвиток світового арт-ринку, та хостінгу, представляючи собою коло цирків, театрів, арт-платформ, телебачення та інтернет комунікацій, вміщують багатоаспектну комерційну основу, тим самим впливають на соціокультурний розвиток та динаміку як і населення внутрішнього характеру так і зовнішнього (весь світ).

Якщо розподіляти сам процес та класифікацію фестивального руху, можна виділити особливі підтипи ілюзійного мистецтва, що структурно доповнюють саме фестиваль ілюзіонізму : маніпуляція; сценічний ілюзіон; мікро-магія або мікро-ілюзія; менталізм.

Такі певні категорії розподіляють саму динаміку в структурі фестивального руху, вміщують багатоаспектну основу, що так чи інакше дає та відкриває великі можливості для представників того чи іншого підтипу в даному аспекті, доповнюючи та розвиваючи певний напрямок до свого абсолюту, що пізніше впливає на часткову асиміляцію ілюзіонізму з іншими проявами діяльності та впливом на культуру. Такими проявами є: кіно; гральний бізнес; театральні вистави; танцювальні, або співочі проекти з візуальними елементами фокусів; театральні, або циркові вистави; тощо.

Чималу функцію грає саме комерційна основа фестивалів ілюзії та маніпуляції, що поєднує в собі важливу роль економічної діяльності утворюючи певний бренд товарів та послуг ілюзіонізму, що в свою чергу утворює значне джерело податкових надходжень до бюджету країни, регіону.

Прикладом такого процесу в середині фестивального руху безумовно являється торгівля реквізитом для фокусників, платні семінари, стрімінгова трансляція, що в свою чергу дає колосальні можливості для підприємців та самих артистів.

Зразком такого процесу є один з світових, інтернаціональних магазинів для реквізиту фокусника, від професійного навантаження та певної класифікації в даному мистецтві, до дитячого сегменту який має в собі як і розважальний характер, так і більш освітній підхід. Саме бренд «Magic 52», що знаходиться в Китаї, але також має офіси які розташовані в більшості країн світу (Інтернет магазин реквізиту «Magic 52» URL : <https://www.52magic.com/>).

Україна не відстає в комерційній динаміці ілюзіонізму, в нашій країні присутня аналогічна структура, що вбирає в себе низку магазинів для реквізиту та семінарів з ілюзіонізму, відштовхуючись від тенденцій та нововведень які кожен рік доповнюються або змінюються виходячи з фестивальних процесів ілюзії та маніпуляції різних країн світу (Український інтернет магазин реквізиту та семінарів «Dragshop» URL : <http://shop.dragshop.com.ua/ru/>) .

Вагомим є і той факт, що фестивальний процес як соціокультурна структура, допомагає артистам фокусникам знаходити роботу, та мати кар'єрний зріст, що тим самим складає основу робочих місць, доповнюючи важливий соціальний осередок, який також має солідний характер в динаміці економічного міжнародного процесу.

Основний приклад складає концертна діяльність мистецьких майданчиків всього світу, які вбирають в себе концепт: кабаре; вар'єте; театралізованих шоу в стилі «Broadway»; самостійних контрактів-турне; тощо. Одними з найвідоміших арт-

платформ в наш час є: «Lido», «Cirque du soleil», «Royal Albert Hall of Arts and Sciences», «Moulin Rouge».

Артист фокусник, незалежно від своєї країни, завдяки фестивальному процесу ілюзії та маніпуляції, може розпочати свою концертну діяльність в будь-якій країні світу. Такою динамікою представник ілюзіонізму, утворює та доповнює міжнародний культурний обмін, що сприяє прогресивності руху саме в певному розвитку країни, призводить до інтернаціональних інвестицій в різні сфери економічного, культурного, стану.

3. Проблематика фестивального руху в просторі сучасної України

Аналізуючи розвиток фестивального простору ілюзіонізму України, використовуючи компаративний метод дослідження, ми можемо чітко сформулювати головні принципи зростання даного процесу нашої країни, його феноменальне явище яке значно відрізняється від інших країн. Починаючи з важливих історичних нюансів, що безпосередньо вплинули на прогресивність даного аспекту, та факторів які залиши свій відбиток на формуванні ілюзіонізму в Україні, ми спроможні провести аналогію даного явища в форматі фестивального процесу.

Отже, за радянських часів (Україна в складі СРСР) також проводилися фестивалі ілюзії та маніпуляції, але на превеликий жаль, структура самого процесу була лише національною. Проблема тоталітаризму, заборона в міжкультурному обміні окрім країн СРСР, призводила до своєрідної «деградації» в новизні та модернізації концепту в цілому, але і створювала проблематику даного виду мистецтва для артистів, спонукаючи їх як митців та науковців, відтворювати свою ідентичну характерність в естрадному та цирковому оригінальному жанрі, що значно впливало на тематичну атмосферу фестивального процесу.

Створення «МКФ» (СРСР) як всесоюзного об'єднання фокусників, становлення та розвиток клубу. 29–30 травня 1982 року у Палаці культури ім. В.П. Чкалова (Москва, вул. Правади, буд. 1) відбувся Перший з'їзд МКФ. У ньому взяли участь 197 фокусників із різних кінців країни, було затверджено статут МКФ, обрано президію, президентом клубу обрано В.П. Руднев, віце-президентом - А.С. Карташкін. Масштабність і представництво заходу дозволяє стверджувати, що вже на зорі свого розвитку МКФ зробив стрімкий стрибок з регіонального рівня на федеральний і де-факто став всесоюзним об'єднанням фокусників.

Наприкінці 1982 року МКФ розмістився у будівлі Центрального ордена Дружби народів Будинку працівників мистецтв СРСР – «ЦДРІ» (Москва, вул. Гарматна, д. 9/6, стор. 1). Зустрічі фокусників стали проводитись у Кам'яній залі по суботам (.

Одним з важливих факторів на розвиток процесу фестивального руху ілюзіонізму в Україні, стає головний історичний факт, а саме розкол СРСР та утворення самостійної держави як Україна, 1991 рік. Феноменальною точкою опори в даному дослідженні є унікальність певної властивості, а саме руху та результату в засвоєнні особистістю певної системи наукових знань, практичних вмінь, навичок.

Тобто ілюзіонізм як певна система в динаміці культурного та соціального розвитку, отримує статус освіти, що на офіційному рівні, є підтвердженою складовою навчальної устрою, яке визнано Міністерством освіти і науки України, а також доповнено Міністерством культури та інформаційної політики України, як важлива складова в динаміці розвитку культурного, економічного, соціального, прогресу країни.

Тим самим, Україна як перша держава в світі, утворює офіційний процес освітньої динаміки, кожного року випускаючи спеціалістів мистецтва ілюзія та маніпуляція, акредитація яких визнана міжнародною спільнотою освіти та науки багатьох країн світу. Аналогічної системи офіційної освіти, більше не має в жодній країні світу.

При такій безумовній перевазі та унікальності, процес фестивалів, ілюзіонізму, частково знаходиться в регресивному стані. За певних внутрішніх та зовнішніх факторів, самостійного руху фестивальної динаміки в Україні немає.

Можемо виділити характерні особливості такої проблематики, що утворює певний застій в доповненні незалежного розвитку даного виду мистецтва: Першою такою складовою являється велика втрата саме спеціалістів даного мистецтва. Справа в тому, що не мала низка професіональних представників ілюзіонізму, залишає країну в пошуках більших можливостей в процесі арт-ринку та соціальної реалізації самого артиста.

Кожного року, переважна частина випускників, професіональних артистів-фокусників, розпочинає свою діяльність за кордоном.

Завдяки великому попиту міжнародних артистичних спілок та компаній, в ілюзіоністах України, опираючись на велику професійну «школу» кафедри: пантоміми, клоунади, ілюзії та маніпуляції, що розташована в Київській Муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва в місті Київ, самостійний фестивальний процес, обирає вектор застою, лише в певній та головній нестачі саме професійних артистів, що вже випустилися та сформувалися як ілюзіоністи, залишаючи Україну.

Другою ознакою такої проблематики, стає певний натиск з боку Росії. В Російській Федерації, Казахстані, та республіці Білорусь, в наш час присутня дієва, динамічна система фестивального руху ілюзійного мистецтва, що історично сформувалася за часів СРСР, склад якої поповнювали і фокусники з України. В часи розколу СРСР, єдина асоціація ілюзіоністів, перейшла до РФ, тим самим як система, утворила головний формат фестивального руху між колишніми країнами СНД, та увійшла до складу міжнародної асоціації ілюзіоністів «S. A. M.».

Представникам ілюзії та маніпуляції України з боку Російської асоціації ілюзіоністів, запропоновано та відтворено під розряд та своя класифікація в форматі фестивального процесу «МФІ» та інших фестивальних систем РФ. А тобто під тип «Київська школа», що обумовлює певну категорію артистів фокусників з України в фестивальній динаміці Російської асоціації ілюзіоністів. Така певна класифікація призводить до деградації самостійного фестивального руху ілюзії в Україні, хоча представники даного виду мистецтва з нашої країни, вже котрий рік стають переможцями різноманітних фестивалів в Росії.

Можна виділити не типову аналогію стосовно ілюзії та маніпуляції, її фестивального руху в Україні. Дана аналогія складається з порівнянням релігії та конфесії «Православ'я» українського народу, а саме формуванням незалежності від Російської Федерації та утворення самостійного Томасу.

Якщо розглядати фестивальний рух ілюзії та маніпуляції в Росії, лише як в міжнародному процесі, то така аналогія стає недоречною та помилковою, але якщо подивитись на даний процес з боку асиміляції в системі фестивалів ілюзії та маніпуляції між Російською Федерацією та Україною, у нас чітко формується певна характерність та ярко виділений процес регресивності самостійного розвитку фестивального процесу нашої країни. Що у такий спосіб, від частини призводить до певного застою в міжкультурному обміні, можливостях інвестиційного арт-бізнесу, представників різних країн світу, завдяки ілюзійному мистецтву України.

В свою чергу американська міжнародна асоціація ілюзіоністів «S.A.M.», ґрунтуючись на такій проблемі з боку України, запрошує до об'єднання представників ілюзіонізму в Україні, з ілюзіоністами Сполучених Штатів Америки, тим самим утворює так званий симбіоз в фестивальному процесі мистецтва ілюзії та маніпуляцій.

Розглядаючи таку асиміляцію, можливо виділити особливо важливу частину, що

безумовно несе прогресивні наслідки на соціокультурний розвиток нашої країни, завдяки винятковому міжкультурному діалогу, який динамічно утворюється в наслідок професійного обміну ілюзіоністів України та США.

Отже, ми розбірливо помічаємо основні, та головні недоліки системи фестивального процесу ілюзії та маніпуляції в Україні, яка безсумнівно впливає на розвиток даного аспекту, своєрідну ідентичність української культури серед представництв ілюзійного мистецтва, самостійну репродуктивну систему структуризації фестивального

процесу, що не в малій мірі несе важливі наслідки на розвиток самого оригінального жанру, реалізацію масштабного, інтернаціонального освітнього обміну, розвиток, а також доповнення економічного стану країни завдяки інвестиційним аспектам арт-бізнесу, системи торгівлі, та відкриття інтернаціональної освітньої програми з підготовки спеціалістів ілюзійного мистецтва всього світу, завдяки фестивальному руху української спілки ілюзіоністів.

4. Аналітична основа існуючих методів вирішення проблеми та формулювання завдання для оптимального розвитку фестивального процесу ілюзії та маніпуляції в просторі України.

Аналіз наявних дослідницьких інструментів розкрив саму динаміку в процесі фестивального руху ілюзійного мистецтва, його особливі можливості та певний вплив на розвиток культурного діалогу, як в наявності національного, так і міжнародного функціонування, що безумовно несе свої позитивні наслідки на соціальний, економічний та культурний стан багатьох країн світу.

Завдяки корпоративному методу дослідження, ми чітко сформуваємо процес розвитку та основну динаміку фестивальної дії, відлили головні тенденції виду мистецтва, порівнявши багатоаспектні можливості фестивального руху ілюзії та маніпуляції, ми розуміємо певні недоліки даного культурно-мистецького формату в Україні, за певними факторами впливу. Усвідомлюючи безсумнівну проблематику, ми спроможні коригувати основні методи вирішення цієї проблеми, а саме фестивального процесу ілюзіонізму в Україні.

Певна низка формування завдань для відтворення прогресивної динаміки фестивального руху, сформує систему, що дозволить відновити функціонування самостійної фестивальної дії, яка безпосередньо надасть низку переваг в міжнародному прогресивному обміні соціокультурного простору. Одним з основних методів вирішення даної проблеми, являється емпіричний метод дослідження, що безумовно є головною, продуктивною методикою даного дослідження, він дозволяє нам чітко сформувати послідовність певних дій в відтворенні самостійної системи фестивального процесу ілюзії та маніпуляції в Україні.

Завдяки компаративному та типологічному методах дослідження, ми проводимо певний аналіз, зрівнюємо процес фестивального руху в інших країнах світу, його наслідки на соціокультурну динаміку суспільства, економічні переваги. Виходячи з даного аналізу, ми спроможні сформувати завдання для оптимального розвитку фестивального процесу ілюзії та маніпуляції в просторі України. Розподіляючи чітко виявлену проблематику, можна розділити певний процес в корегуванні, а також в формуванні даної проблеми на певну низку поетапності, та послідовності дій, для відтворення характерної системи фестивального руху в форматі прогресивного розвитку соціокультурної динаміки України. Користуючись наданою інформацією стосовно фестивального процесу ілюзіонізму, спостерігаючи дане явище яке утворює певний простір в міжкультурному діалозі, що безпосередньо надає низку можливостей в прогресивній динаміці суспільства, можна розробити теорію, що пояснює феномен,

фестивальної дії ілюзійності, заснований на припущеннях, у ширшому плані, який безумовно конкретизує саме явище, його переваги та недоліки, допоможе систематизувати самостійний національний процес фестивального руху ілюзійності в нашій країні, що звичайно надасть основні та головні переваги і для міжнародного простору. При використанні системного аналізу, ми формуємо вирішення добре структурованої проблеми фестивального процесу в просторі України, який конкретизує низку певної послідовності дій та процесів для відтворення прогресивної динаміки фестивальної системи ілюзійності та маніпуляції в нашій країні. Цей план дій, що безсумнівно зможе запустити процес фестивального руху ілюзійності України, а саме відтворення самостійної асоціації ілюзійністів в міжнародному форматі – завдяки основним та висококваліфікованим представникам ілюзійного мистецтва в Україні, а саме: «Войтко Віктор Йозович», «Титаренко Олексій Олексійович», «Жаворонков Михайло Борисович», «Воронін Євген Вікторович», «Савка Степан Степанович», та низка інших представників даного мистецтва, що неабияк вплинули на розвиток жанру в Україні. Завдяки Жаворонкову М.Б. та Титаренку О.О. культурний феномен, а також мистецтво, ілюзія та маніпуляція, систематизувалося як навчально-освітній процес нашої країни, що безпосередньо є унікальним явищем всього світу, яке відкриває нам набагато ширші перспективи для формування певної системи фестивального процесу нашої країни, а саме користуючись наданими можливостями нашої держави, ми спроможні асимілювати фестивальну динаміку ілюзійності з освітнім процесом, що відтворить винятковий та особливий процес фестивального руху в міжкультурному форматі. (Історіографія Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв URL: <https://kmaecm.edu.ua/>) В такий спосіб фестивальна динаміка ілюзійності України, отримає не малі перспективи освітнього процесу для більшості країн світу, що понесе за собою прогресивні соціально-економічні наслідки, відтворить унікальний соціокультурний простір, запустить особливий рух в міжнародному культурному обміні, утворить особливий формат освітньої динаміки для більшості країн світу.

Висновки. За результатами дослідження конфігурації фестивального процесу мистецтв ілюзійності, розглянуто, що фестиваль ілюзійності є культурним явищем, яке має самостійну автономію, може змінюватися залежно від певної ментальності країни, переходити з однієї соціальної динаміки в іншу. Фестивальна дія ілюзійності, легко асимілюється з різними видами естрадних, циркових, та медіа видовищ, але також утворює свій арт-простір. Фестивалі мистецтва ілюзійності – це значний контур культурного та міжкультурного обміну, який особливо вбирає в себе основні сучасні спрямування даного виду мистецтва, об'єднується в культурний процес всього світу, несе в собі загальний відголос який поширюється також на сфери туризму, індустрії розваг та соц.медіа, які неабияк впливають на розвиток світового арт-ринку, та хостінгу. В ході дослідження, виявлена головна проблематика фестивального процесу ілюзійності в Україні, проаналізовано її внутрішній стан як систематизований рух, в рамках якого була проведена аналітична основа існуючих методів вирішення проблеми. Сформована певна послідовність завдань для вирішення оптимального розвитку фестивального процесу ілюзійності в просторі України, його можливості та унікальні тенденції. Зазначена характерна особливість даного виду мистецтва в форматі фестивального процесу, що безумовно трансформується в між-вимірний соціокультурний простір, який як механізм, відтворює багатоаспектну міжкультурну дію, в діалогах якої, утворюється прогресивна динаміка соціального та культурного становища в суспільстві багатьох країн світу.

Перспективи подальшого вивчення. Аналіз фестивалів сучасного ілюзійного

мистецтва дає підстави розглядати їх як невід'ємну форму культурної і міжкультурної взаємодії, яка динамічно реагує на основні тенденції в цьому виді мистецтв, сприяє його інтеграції в світовий культурний процес. Отже фестивальний рух ілюзіонізму є важливим культууроутворюючим феноменом, що вимагає більш глибокого і всебічного вивчення на предмет встановлення специфіки фестивального руху зазначеного мистецтва України в міжнародному контексті, здійснення порівняльного аналізу фестивалів мистецтва ілюзіонізму в різних регіонах країни, а також розгляду кураторської стратегії як ідейно-концептуальної основи фестивалів даного мистецтва як великих культурно-мистецьких проєктів.

Бібліографічний список

- Акопян, А.А., 2000. *Лучшие фокусы*. Санкт-Петербург: Диамант : Золотой век, с.15–23.
- Быкова, Э. В., 2002. Культура народная, элитарная и массовая. В: Е.П. Корякина, Э. В. Быкова, Н. П. Шевцова. *Культурология как общая теория культуры*. Москва: Моск. гос. ин-т электроники и математики, с.15–64.
- Берг, М., 1998. Рейтинг искусства в зеркале современной прессы и стратегии критики. В: Е. Коловская, ред. *Современное искусство и средства массовой информации : Материалы семинара, 26-28 сент. 1997 г., Дача Кочубея, г. Пушкин*. Санкт-Петербург, с.28–34.
- Вадимов А.А. и Тривас. М.А., 1966. *От магов древности до иллюзионистов наших дней: Очерки истории иллюз. искусства*. Москва: Искусство, с.3–25.
- Полонский, Д. Ф., 1971. Всемирные фестивали молодёжи и студентов. В: А.М. Прохоров, ред. *Большая Советская Энциклопедия*. 3-е изд. Москва: Советская Энциклопедия, Т.5. с. 449–450.
- Jones, G.M., 2008. The Family Romance of Modern Magic: Contesting Robert-Houdin's Cultural Legacy in Contemporary France. In: F. Coppa, L. Hass, J. Peck, eds. *Performing Magic on the Western Stage. Palgrave Studies in Theatre and Performance History*. New York: Palgrave Macmillan, pp.33-63. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230617124_3
- Thorndike L., 1923. *A history of magic and experimental science*. New York, Macmillan, Volume 1. pp.28–34.

References

- Akopyan, A.A., 2000. *Luchshiyе fokusy [The best tricks]*. SankT–Peterburg: Diamant : Zolotoy vek, pp. 15-23..
- Berg, M., 1998. Reytng iskusstva v zerkale sovremennoy pressy i strategii kritiki [Rating of art in the mirror of the modern press and strategy of criticism]. In: YE. Kolovskaya, ed. *Contemporary art and media : Seminar Proceedings, 26-28 Sept. 1997, Kochubey's Dacha, Pushkin*. St. Petersburg, pp.28–34.
- Bykova, E. V., 2002. Kultura narodnaya, elitarnaya i massovaya [*Folk, elite and mass culture*]. In: YE.P. Koryakina, E. V. Bykova, N. P. Shevtsova. *Culturology as a general theory of culture*. Moscow: Mosk. gos. in-t elektroniki i matematiki, pp.15–64.
- Jones, G.M., 2008. The Family Romance of Modern Magic: Contesting Robert-Houdin's Cultural Legacy in Contemporary France. In: F. Coppa, L. Hass, J. Peck, eds. *Performing Magic on the Western Stage. Palgrave Studies in Theatre and Performance History*. New York: Palgrave Macmillan, pp.33-63. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230617124_3
- Polonskiy, D. F., 1971. Vsemirnyye festivali molodezhi i studentov [World festivals of youth and students]. In: A.M. Prokhorov, ed. *The Great Soviet Encyclopedia*. 3rd ed. Moscow: Soviet Encyclopedia, Vol.5, pp.449–450.

Thorndike L., 1923. *A history of magic and experimental science*. New York, Macmillan, pp.28–34.

Vadimov A.A. and Trivas. M.A., 1966. *Ot magov drevnosti do illyuzionistov nashikh dney: Ocherki istorii illyuzionnogo iskusstva [From ancient magicians to modern day illusionists: Essays on the history of illusionary art]*. Moskva: Iskusstvo, Volume 1. pp.3–25.

Стаття надійшла до редакції 13.05.2022.

M. Zhavoronkov

CONFIGURATION OF THE FESTIVAL PROCESS OF THE ARTS OF ILLUSIONISM IN THE DIALOGUES OF INTERCULTURAL INTERACTION

The article analyzes the specifics of the festival movement of illusion art, the impact of this phenomenon on the field of intercultural interaction. Emphasis is placed on the transformational processes of this phenomenon, by comparison the problems of the selected socio-cultural process are determined. The aim of the study is to reveal a clear mechanism in the sequence of functioning of festivals of illusionism to reproduce the independent dynamics in the middle of the country, which provides undoubted prospects for socio-cultural, economic nature. The significance of this process, which incorporates the main modern trends of the art market, is united in a common system of both verbal and non-verbal communication around the world. The methodological principles of the study are historical, hermeneutic and structural-functional. The scientific novelty of the study is that for the first time in the problematic field of culturology, the festivals of the art of illusionism are analyzed. The research methods are: comparative, which made it possible by comparison to establish the difference between historical phenomena in the festival process of illusionism; analytical contributed to the coverage of the specifics and features of festivals of illusion art; typological helped to determine the main types of festivals of illusionism, as well as formed the dynamics of this festival movement in the problem field of Ukraine. The Ukrainian School of Art "Illusions and Manipulations" highlights its feature and role in the integration path to cooperation with the international space of the institute, which provides clear opportunities for cooperation and symbiosis of intercultural exchange through the prism of the festival process of illusionism. In conclusion, the author emphasizes that the festival action is a targeted phenomenon, creates prospects for the country's development, creates a number of dialogic systematic intercultural dimension.

Key words: variety, art, theater, circus, festival, intercultural communication, culture.

УДК 75.054(477.87)

О.Д. Зайцев

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ 20–40 -х РОКІВ ХХ СТОРІЧЧЯ

Статтю присвячено розгляду театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття періоду 20–40-х років ХХ століття.

Визначаються витоки та тенденції розвитку театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття.

У дослідженні застосований історико-культурний аналіз процесів у закарпатському театрі, які сприяють поглибленому вивченню цих та інших питань.

Розгляд театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття є першою спробою здійснити узагальнення та ввести до наукового обігу це поняття, розкриваючи його генезу та зв'язок із художньо-культурними процесами та новими концепціями сучасного візуального мистецтва на Закарпатті.

Ключові слова: театральньо-декораційне мистецтво, сцена, костюм, художник, театр, Ужгород, Хуст, Закарпаття.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-57-66

Постановка проблеми. Вивчення регіональних особливостей театральньо-декораційного мистецтва залишається невичерпним об'єктом для дослідження духовної культури суспільства. На сьогоднішній день театральньо-декораційне мистецтво Закарпаття не висвітлено як мистецький феномен, який потребує осмислення з позицій розуміння його як культурної цілісності. Протягом ХХ ст. відбулося формування, творче становлення та пошук власного шляху театральньо-декораційного мистецтва краю. Спроба вперше висвітлити витoki та розвиток театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття 20–40-х роках ХХ століття, залучаючи при цьому відомості про аматорські колективи та професійні театри в місті Ужгород та Хуст.

Актуальність статті полягає в актуалізації вивчення театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття, яке ніколи не було об'єктом дослідження в культурологічному та мистецтвознавчому дискурсах. Розгляд культурологічних особливостей закарпатського театральньо-декораційного мистецтва є першою спробою здійснити узагальнення та ввести до наукового обігу це поняття, розкриваючи його генезу та зв'язок із художньо-культурними процесами на Закарпатті, новими концепціями сучасного візуального мистецтва.

Мета статті – проаналізувати зародження та становлення театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття в період 20–40-х роках ХХ століття. Розглянути питання сценічного оформлення перших театральних вистав існуючих театрів, які стали явищем у тогочасному культурному та мистецькому житті Закарпаття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У процесі підготовки статті вивчені праці вітчизняних дослідників, у яких безпосередньо або опосередковано розглядається театральньо-декораційне мистецтво (І. Вереківська, І. Врона, Д. Горбачев, О. Баньковська, А. Драк, З. Климко, О. Ковальчук, О. Красильникова, Є. Недзельський, О. Островерх, Р. Пилипчук, О. Роготченко, Н. Руденко-Краєвська, С. Триколенко, П. Цибенко, Н. Чечель, І. Ян). Літературних джерел з визначеної проблеми надзвичайно мало: існують лише окремі статті, присвячені розвитку театрального мистецтва на теренах Закарпаття.

Історіографія Закарпатського театру розпочинається з праці літературного критика Є. Недзельського «Угро-руський театр» (1941), яка розкриває витoki та розвиток театру на Закарпатті та знайомить з історію театру «Нова сцена». Відомий український театрознавець Р. Пилипчук у своїй статті «Український аматорський театр на Закарпатті» 50–60-і роки ХІХ ст.» (1966) робить узагальнені відомості щодо витоків та розвитку аматорського театру на Закарпатті. Зокрема, дослідник аналізує основні завдання, які стояли перед театром в той час, його роль у житті верховинців. Найбільшу кількість матеріалів, присвячених історії театру на Закарпатті, залишив театральний діяч, директор та режисер театру «Нова сцена» Ю.-А. Шерегії. Його

праця «Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року» (Шерегій, 1993) демонструє шлях театру від «Бетлегемів», мандрівних акторських труп, аматорських театральних гуртків і до створення першого професійного українського театру на Закарпатті.

Формування і становлення театрів Закарпаття досліджували В. Андрійцьо, Й. Баглай, В. Габорець, Г. Ігнатович, В. Кобаль, С. Федака, Ю.-А. Шерегій. По при наявності праць, присвячених розвитку закарпатського театального мистецтва, до цього часу відсутнє спеціальне історично-культурологічне дослідження, присвячене означеній проблематиці. Більшість публікацій представлена рецензіями на театральні вистави у місцевій пресі. Увесь матеріал потребує систематизації, осмислення і введення до наукового обігу в якості фактологічної бази. Також, важливими джерелами є спогади художників, режисерів різних театрів, тих, хто мав змогу бачити оформлення вистав або ескізи декорацій.

Виклад основного матеріалу. Театально-декораційне мистецтво Закарпаття виникає на початку ХХ ст., саме в той час, коли на теренах краю все більше починає розвиватися аматорське театральне мистецтво. До появи професійного театру багатонаціональне населення краю віддавало свою любов народному мистецтву: коломийкам, баладам, казкам, весіллям, колядуванням та бетлегему. За словами театального діяча Ю.-А. Шерегія, саме «бетлегем» можна вважати своєрідними театральними виставами аматорів на Закарпатті (Шерегій, 1993, с. 30), а український письменник Г. Хоткевич, вважав, «закарпатський бетлегем стоїть близько до галицького вертепу <...> характер той же самий, внутрішня робота психологічна та сама, зовнішній комізм той самий, але повно своєрідного гірського колориту, пастушого побуту, пахне колибою <...> чути шум карпатських смеречок» (Хоткевич, 1924, с.31). Бетлегем – це театральне дійство, учасники якого розігрують різні сценки на біблійну тематику та сповіщають про народження Ісуса Христа. «Перші відомості про існування «Бетлегему» на селах Закарпаття, зокрема в Вільхівцях, відноситься ще до 1870 року» (Казимиров, 1965, с. 83). Театральне дійство розігрують сільська молодь та школярі. Вони утворюють хор, оркестр і мандрують по селу даючи міні вистави по хатах. Характерною особливістю бетлегему було те, що скринька з ляльками здебільшого була моделлю церкви того населеного пункту, звідки були родом самі артисти-бетлегемці. Зароблені гроші за виступ колядники віддають в місцеву церкву. За словами Є. Недзельського, «народжений побутом та звичаями, театр був чужий до сторонніх впливів. Театр у житті селянина перейшов на сцену і саме тут впевнено продовжував ту саму гру, яку він грав у повсякденному житті: на весіллі, колядуванні, або при похованні» (Недзельський, 1940, с.45).

Речі, які були задіяні у вертепі або бетлегемі були принесені на виступ прямо з навколишньої дійсності, з людського побуту (сокира, тарілки). Костюм героїв дійства відповідав усім законам: по-перше, він був засобом ігрового перетворення актора, носив соціальне, матеріальне, суспільне становище, а головне він був побутовий. Інколи костюм доповнювала маска. Маска – засіб ігрового перетворення актора, а по-друге, вона спосіб надання природної побутової характерності актору. Розглядаючи костюми акторів «живого» бетлегему бачимо, що «Ангели» – одягнуті в довгий білий одяг, обтягнутий через плечі та в поясі довгими червоними стрічками, у кожного на голові повинна бути корона (великі шапки на яких зроблена аплікація хрестика та білі бантики); «Пастирі» (вівчарі) – мали білі гатя (штани), білу сорочку з лайбиком, на голові у кожного чорна шапка – «крисаня», а в руках вівчарські палиці; «Дідо» – одягнутий у чорну гуню, штани з овечої шерсті, а на голові у нього овеча шапка, який

носив сокиру; «Єврей» – чорний капелюх (калап), піджак чорний в руках палиця. Доповнювала костюм перука (пейси, чорна борода); «Чорт» – мав на собі коминарське убрання, черевики червоні, на голові мав чорну шапку з двома рогами, ззаду був довгий хвіст; «Царі» (які носили макет церкви) – мали довгі палиці з білим або кольоровим папером.

На підставі наведених вище міркувань, бачимо що у вертепних дійствах присутні не лише елементи театру (танець, спів, усний фольклор), а також елементи театральньо-декораційного мистецтва (лялька, костюм, грим, реквізит). Розглядаючи усі речі, які використовувалися виконавцями народного дійства з високою вірогідністю можна стверджувати, що все є витокami театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття ХХ сторіччя.

Створення професійного театру на Закарпатті викликало в свою чергу до життя численні аматорські драматичні гуртки. Ініціатором аматорських вистав стала інтелігенція – вчителі, адвокати, урядовці та ін. «Їх керівниками здебільшого були закохані в театр, але недосвідчені дилетанти» (Казимиров, 1965, с.81).

У травні 1867 року єпископ С. Панкович, який прийшов до влади на Закарпатській парафії, забороняє будь-які видовища. Ця заборона триває майже до 1920 року коли в краї починає працювати товариство «Просвіта».

Унікальним явищем в історії театрального мистецтва стає Руський театр Товариства «Просвіта» (1920). Театральним майданчиком нового театру став міський театр в Ужгороді (арх. Л. Фейєр, І. Ріттер, 1907). Відразу після відкриття театру з'явилися проблеми, які були пов'язанні з декораційним оформленням вистав (худ. М. Коник). По перше, в театрі не було декорацій та костюмів, гардероб костюмів налічував декілька українських шароварів, вишиванок та чоловічих шапок. З декорацій були лише фрагменти оформлення, що залишилися після гастролей європейських театральних труп. Перші вистави театру були зроблені з підбору, які зовсім не відповідали сценічній дії. З приїздом до Ужгороду у 1921 році М. Садовського відношення до оформлення театральних вистав змінилося на краще. Разом з режисером до театру приїздить невеличка група акторів та молодий художник М. Кричевський, який стане першим декоратором Руського театру. Початкову художню освіту Микола Кричевський (1898–1961) отримав від батька художника В. Г. Кричевського. Саме батько, ще у 1919 році попросив М. Садовського взяти сина Миколу до театру на посаду актора-маляра.

Першою виставою декоратора М. Кричевський стає опера «Запорожець за Дунаєм» – Гулака-Артемівського (реж. М. Садовський). Завдяки рецензії бачимо декораційне оформлення вистави: «Сцена зображує зелений краєвид, що зникає вдалині з озерцем, з мініатюрними сільськими хатами, з низенькими хатками по обидва боки авансцени...» (Ігнатович, 2008, с.181). В подальшому кожна нова вистава: «Мартин Боруля» – І. Тобілевича, «Чорноморці» – М. Старицького, «У Гайхан-бея» – В. Самійленка, «Дай серцю волю, заведе у неволю» – М. Кропивницького, «Наталка-Полтавка» – І.Котляревського завдяки майстерності декоратора М.Кричевського стає більш професійною та театральною. Художник уміло застосовує декораційні елементи, що створюють вражаючі сценічні ефекти. Проте жодний з ескізів декорацій і костюмів декоратора Кричевського не збереглися. На допомогу приходять декілька світлин з вистав того часу, які випадково збереглися в архівах Закарпаття. Переглядаючи світлини з вистав Руського театру в Ужгороді одразу видно, що декорації до вистав робились за театральним канонам: писаний задник та куліси, елементи жорсткої декорації (піч, стріха, тин). Завдяки писаному заднику глядач одразу бачив і розумів місце дії вистави.

Щоб знати культуру та мистецтво краю М. Кричевський ще по приїзду до Ужгорода починає знайомитися з творчістю місцевих художників: Ю. Вірага, К. Ізая, Ю. Іяс-Яцика, А. Ерделі, та Й. Бокшая. В подальшому саме у Й. Бокшая молодий Кричевський буде брати приватні уроки малювання та знайомитися з закарпатським мистецтвом. Творчість корифея закарпатського живопису Й. Бокшая буде надихати не одне покоління художників: «Життя, праця та побут закарпатців стали провідними темами у творах Й. Бокшая. Художник прагнув відобразити душу народу, відкидаючи при цьому локальний провінціалізм, що переконує в його широті поглядів на завдання мистецтва» (Гаврош, 2017, с. 96). Талант колориста допоміг художнику Й. Бокшая зробити барвисте оформлення до музичних вистав: «Пан професор в пеклі» К. Моора, «Королева чардашу» І. Кальмана, «Продана наречена» Б. Сметани (реж. К. Моор, 1924). Колоритний закарпатський живопис, який прийшов на ужгородську сцену в подальшому допоміг декораторам театру створювати яскраве оформлення українських вистав.

У 1922 році М. Кричевський малює декорації до вистави «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» преса писала, «<...> видиш приміром красне село в зимі на Різдво, видиш як ходять пізно вечором колядники із зіздуо та колядують по селі од хати до хати. Здається тобі, що ти не в театрі, але десь в нашім селі на Верховині, ходиш з колядниками. Одна ява за другою і все нові прекрасні, правдиві руські образи» (Руська нива, 1923).

Влітку 1923 року М. Садовський звільняється з театру та їде до Праги. Декоратор М. Кричевський приймає рішення їхати на навчання в Українську студію пластичних мистецтв (Прага). Після закінчення навчання М. Кричевський повернеться до Ужгорода і працює у жанрі живопису та книжкової графіки.

Театрознавець О. Ковальчук вважає: «У виставах 1920-х років сценографічний простір отримував новий зміст, нову функцію; робота художника перегукувалась із роботою режисера, втручаючись в акторську гру. Знання історичної практики допомагало молодим художникам зламати вкорінені стереотипи мислення, по-новому оцінити функції оформлення у виставі» (Ковальчук, 2019, с.32).

Театрально-декораційне мистецтво Руського театру найтісніше пов'язана з режисурою (М. Садовський, М. Загаров, М. Певний, О. Левицький, Я. Барнич, Ф. Базилевич, Г. Совачева, М. Аркас).

Після звільнення М. Садовського керівником театру стає О. Загаров. Прихильник світової драматургії О. Загаров приїхав до театру (1923) разом зі своєю дружиною актрисою та художницею М. Морською. З приходом нового режисера побутова українська п'еса поступилася місцем творам світової драматургії. Нові постановки вимагали відповідного гардеробу, реквізиту, перук, нових декорацій. «Сцена міського театру не мала доброго обладнання. За таких обставин О. Загаров використовував сірі полотна, своєрідні конструкції та кольорове світло – так, як це робили в театрі Л. Курбаса» (Андрійцьо, 2013, с.231). Велику допомогу в оформленні європейських вистав («Мірандоліна» К. Гольдоні, «Колотнеча» А. Коцебу) приймала Марія Морська (1895–1933), яка ще в період 1919–1922 рр. робила оформлення до вистав Державного драматичного театру (Київ).

Отже, завдяки праці декораторів Руського театру (М. Коника, М. Кричевського, Й. Бокшая, М. Морської, М. Филика) на сцені Ужгородського театру з'явилися твори Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, М. Кропивницького, І. Тобілевича, І. Франка, М. Гоголя, В. Винниченка, А. Чехова, К. Гольдоні, Ж. Б. Мольєра та ін.

Після закриття у 1930 році Руського театру в Ужгороді театральне життя стає менш активним. У 1936 році на закарпатській театральній мапі з'являється новий

театральний колектив – театр «Нова сцена» у Хусті (кер. брати Ю.- А. та Є. Шерегії).

Мистецтво театру «Нова сцена» можна назвати мистецтвом «пересувного» театру, адже театр не мав власного театального приміщення, а грав свої вистави на різних площадках. Оформлення вистав театру робили художники М. Тушицька та М. Михалевич. Репертуар театру був не дуже великий, більшу половину займали твори української та закарпатської драматургії тому на сцені завжди був живописний задник та архітектурно-об'ємні деталі (хата під стріхою, тини, стіл, лавка, піч).

Ім'я Михайла Михалевича (1906–1984) – патріота України, художника театру, головного художника Карпатської України на сьогоднішній день залишається білою плямою в історії культури України. Завдяки автобіографічній книзі «Круті віражі до волі» знаємо, що він народився в селі Березнегувате Херсонської губернії. У 1928 році за перехід державного кордону був арештований. 1931 рік у житті художника стає переломним: після вдалої спроби перетину державного кордону (Румунія) він їде до Праги де поступає в Український Вільний університет. Пізніше закінчує Вищу художньо-промислову школу та Академію мистецтв (курс Ф. Шимона). Під час навчання стає активним членом українського національного руху. У 1938 році художник отримує політичне завдання стати керівником малярської майстерні головної команди Карпатської Січі (Хуст).

Першою театральною роботою художника стало оформлення вистави «13-тий кілометр» (кер. А. Довгопільський) у агітаційному театрі-студії «Летюча естрада» (Хуст). Вистави «13-тий кілометр» – М. Чирського була побудована на величких драматичних лицедійствах, в основі сюжету життя людей на землях Підкарпатської Русі. Головними дійовими особами були молоді дівчата та хлопці січовики, які були одягнуті в народне вбрання. Художник згадував, «Січова малярська майстерня мусила най швидко змайструвати порталні куліси, щоб з ними можна було Січовій летючій естраді виступати в залах будь-якого розміру, або і просто в приміщеннях, які можна було отримати для вистав. «Кілометровий стовп» з «тринадцяткою» на ньому – у нас був рівночасно суфлерською будкою і головною кулісою, навколо якої розгорталась дія і гостросюжетні діалоги героїв про ворожнечі диверсії на кордоні Карпатської України» (Михалевич, 1997, с.92, 93).

Навесні 1939 року художник робить оформлення до вистави-казки «Над Дніпром» О. Олесья (реж. В. Лібовицький). Казкова феєрія «Над Дніпром» дещо подібна до «Лісової пісні» Л. Українки. За свідченням В. Гренджа-Донського, «Фантазія режисера Лібовицького витворила зі своїми вкладками балету, пісень та ультрамодерного удекорування таку прегарну цілість, що я ще раз перечитав поему, і тільки тепер почав цінити режисерів. На сцену виведено звичайну, нездраматизовану поему, даючи вільну руку режисерові, щоб мав змогу показати своє мистецтво» (Гренджа-Донський, 1987, с.115). У цьому ж році художник поновлює оперету «Місяць і Зоря» лібрето М. Чирського, музика М. Аркаса. Розглядаючи світлини вистави з архіву Є. Шерегія бачимо, що художник використовував художні акценти в оформленні: на задньому плані з паперу та тканини були зроблені хмарки на небі, які в подальших сценах виглядали, як промінці на воді. В костюмах чітко був присутній закарпатський колорит, адже художник використовував справжні народні костюми.

Художниця Марія Тушицька (Руда) (1897–1943) розпочала співпрацю з театром «Нова сцена» у 1938 року коли дирекція театру запросила її на свої театральні-драматичні курси до Великого Бичкова (Закарпаття). Після закінчення курсів М. Тушицька малює декорації до вистав: «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя (реж. М. Аркас), казку «Місяць і Зоря» М. Чирського, М. Аркаса (реж. М. Аркас), пізніше поновляє виставу «Пані і її похресник» П. Вебера, М. Геннікена.

У 1939 році театр приступає до драми «Гайдамаки» Т. Шевченка (реж. В. Лібовицький) декорації та костюми М. Тушицької. Театрознавець Й. Баглай у своїх спогадах описує ескіз оформлення вистави: «На сцені Чигиринська церква, перед якою стоять чумацькі вози, біля яких метушиться юрба народу. Благочинний виголошує: «Нехай ворог гине! Беріть ножі». Освятили з обох боків здіймаються вверх столітні дуби, безладно сплетене верхів'я, яке символізує навислу бурю народного гніву і великої народної помсти. З боку стоїть кобзар із бандурою, зі струн його спливають слова пісні «Літа орел, літа сизий <...> ескіз був виконаний у чорно-коричневих барвах, і тільки верхівіття дерев та вікна церкви виділялись якоюсь синюватою білизнаю. Таке оформлення сцени сприймалося, як символ безпросвітної темряви, яку ось-ось мають розвіяти блискавка і грім великого народного повстання...» (Баглай, 1997, с.113). Прем'єра вистави не відбулася – до Хуста зайшли угорські військові, театр «Нова сцена», як український був заборонений. «Щодо майна театру – декорації, костюми, бібліотека, реквізит окупанти все skonфіскували, а що не спалили згодом передали Угро-Руському театру» (Зайцев, 2019, с.110).

Угро-Руський національний театр в місті Ужгород, як і усі театри періоду 1920–1940 років мав невелику творчу історію. Основу театру склали колишні актори Руського театру товариства «Просвіта» та Земського народного Підкарпатурського театру. Режисери (Ф. Главаті, П. Алексєєв, О. Куфтїна, В. Іванова, М. Лугаш, В. Грабарь) робили все можливе, щоб театр мав власний репертуар. Вистави гралися на місцевому діалекті (русинська мова), яка була наближена до російської та української. Театральна бідність давала знаки, як на сцені так поза сценою. Художнім оформленням вистав займалися самі актори, але деяке оформлення до вистав робив художник-живописець Ф. Манайло.

Художник Федір Манайло (1910–1978) назавжди залишиться в історії театрального та образотворчого мистецтва краю. Саме народне мистецтво було головною темою у творчості великого художника. Знаючи та вивчаючи культуру рідного краю, митець стає поступово головним фахівцем у питанні народної культури Закарпаття. Знання побуту верховинців допомогло художнику зробити оформлення до вистав: «Овчар» – М. Лугоша, В. Грабаря, «Тиса тече» – Е. Калабішки. На жаль, театральних ескізів Ф. Манайла не збереглося, але завдяки світлинам з вистав того часу можна побачити, що художник приділяв велику увагу закарпатському побуту та національному костюму. Світлини з вистави «Овчар» (реж. П. Алексєєв, 1940) дозволяє побачити, що художник Ф. Манайло використовував лаконічне оформлення: задник який розташований в глибині сцени і на якому зображено блакитно-сині гори та неповторний смарагдово-зелений ліс. Традиційність та колоритність закарпатського костюму доповнювало художнє оформлення вистави. Усі виконавці були одягнуті в національний одяг та грали лише на авансцені, глибина сцени не використовувалася.

Таким чином, на сьогодні майже не збереглося авторських зразків театральньо-декораційного мистецтва (ескізи костюмів, декорацій, афіш) цього періоду, тому важко уявити цілісну картину становлення та розвитку декораційного мистецтва на теренах краю, але завдяки майстерності декораторів театрів: М. Конику, М. Кричевському, М. Морської, М. Філику, Й. Бокшаю, М. Тушицької, М. Михалевичу, Ф. Манайла театральньо-декораційне мистецтво Закарпаття 20–40-х років поступово стає професійним та театральним.

Висновок. Історично-культурологічними особливості становлення театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття в просторі української культури є те, що, незважаючи на фінансову обмеженість театральної сфери та нестачу професійних

фахівців декоративного мистецтва, воно повільно розвивалось так само, як і сам український театр.

Специфіка дослідження полягає в переосмисленні цінності театрального декоративного мистецтва, подоланні розриву зв'язків між нині існуючими індивідами та їх етнокультурними традиціями.

Розглядаючи театральний декоративний мистецтво Закарпаття бачимо, що у виставах притаманні народні мотиви в поєднанні з декоративними елементами в оформленні вистав різних театрів Закарпаття.

Перспективи подальшого вивчення. Враховуючи сучасні тенденції розвитку театрального мистецтва у сфері збагачення візуальних засобів, передбачаємо перспективність подальших досліджень закарпатського театрального декоративного мистецтва у всесвітньому форматі з подальшим вивченням творчого розвитку сучасного візуального мистецтва в культурі України. Повна історична ретроспекція дозволить по-новому поглянути на розвиток театрального декоративного мистецтва Закарпаття.

Бібліографічний список

- Андрійцьо, В., 2013. Олександр Загаров – директор і мистецький керівник руського театру товариства «Просвіти» в Ужгороді. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. І.Карпенка-Карого*, 13, с.226–253.
- Баглай, Й., 1997. *Із театром – сорок років*. Ужгород.
- Гаврош, О., 2017. *Побутовий живопис Закарпаття 1945–1991 років: Еволюція жанру, тематика, персоналії*. Кандидат наук. Дисертація. Львівська національна академія мистецтв.
- Гренджа-Донський, В., 1987. *Щастя і горе Карпатської України: спогади*. Вашингтон: видання Карпатського Союзу.
- Зайцев, О., 2019. *Декоратори театрів Підкарпатської Русі: Нариси*. Ужгород: Шарк-Аутдор.
- Ігнатович, Г., 2008. *Від гасниці до рампи: Нариси з історії українського театру на Закарпатті*. Кн. 1. Ужгород: Ліра.
- Казимиров, О., 1965. *Український аматорський театр: (дожовтневий період)*. Київ: Мистецтво.
- Ковальчук, О., 2019. *Сценографічна практика у просторі ХХ сторіччя: Київські реалії*. Київ: Фенікс.
- Михалевич, М., 1997. *Круті віражі до волі*. Нью-Йорк, Київ, Торонто: вид. О. Телегі.
- Недзельський, Є., 1940. О селском театре. *Огоньки*. Ужгород: вид. комітету Червоного хреста, Грудень, с. 45–50.
- Недзельський, Є., 1941. *Угро-русскій театр*. Ужгород: вид. І. Керча.
- Пилипчук, Р., 1966. *Український аматорський театр на Закарпатті (50-60 – і роки ХІХ століття)* // Народна творчість та етнографія. № 1. С. 18–27.
- Руська нива*, 1922. 26 січня.
- Хоткевич, Г., 1924. *Народний і середньовічний театр Галичини*. Харків: Державне видавництво України, с. 30–31.
- Шерегій, Ю., 1993. *Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року*. Братислава: Словацьке педагогічне видавництво.

References

- Andriitso, V., 2013. Oleksandr Zaharov – dyrektor i mystetskyi kerivnyk ruskoho teatru tovarystva «Prosvity» v Uzhhorodi [Oleksandr Zaharov – director and artistic leader of

- Ruthenian theatre of «Prosvita» company in Uzhhorod (1923–1925)]. *Academic Bulletin of Karpenko-Karyi KNUTCT*, 13, pp.226–253. (in Ukrainian).
- Bahlai, Y., 1997. *Iz teatrom – sorok rokiv [With the theater - forty years]*. Uzhhorod. (in Ukrainian).
- Havrosh, O., 2017. *Pobutovyi zhyvopys Zakarpattia 1945–1991 rokiv: Evoliutsiia zhanru, tematyka, personalii [Transcarpathian genre painting in 1945–1991: evolution of the genre, themes, personalities]*. Ph.D. Dissertation. Lviv National Academy of Arts. (in Ukrainian).
- Hrendzha-Donskyi, V., 1987. *Shchastia i hore Karpatskoi Ukrainy: spohady [Happiness and sorrow of Carpathian Ukraine: memories]*. Washington: Edition of the Carpathian Union. (in Ukrainian).
- Ihnatovych, H., 2008. *Vid hasnytsi do rampy: Narysy z istorii ukrainskoho teatru na Zakarpatti [From extinguisher to ramp: Essays on the history of Ukrainian theater in Transcarpathia]*. Book 1. Uzhhorod: Lira. (in Ukrainian).
- Kazymyrov, O., 1965. *Ukrainskyi amatorskyi teatr: (dozhovtnevyi period) [Ukrainian Amateur Theater (until October period)]*. Kyiv: Art. (in Ukrainian).
- Khotkevych, H., 1924. *Narodnyi i serednovichnyi teatr Halychyni [People's and Medieval Theater of Galicia]*. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, c.30–31. (in Ukrainian).
- Kovalchuk, O., 2019. *Stsenohrafichna praktyka u prostori XX storichchia: Kyivski realii [Scenographic practice in the space of the twentieth century: Kyiv realities]*. Kyiv: Phoenix. (in Ukrainian).
- Mykhalevych, M., 1997. *Kruti virazhi do voli [Steep turns to freedom]*. New York, Kyiv, Toronto: ed. O. Telegi. (in Ukrainian).
- Nedzelskiy, E., 1940. *O selskom teatre [About the rural theater]*. *Lights*. Uzhhorod, type. Committee of the Red Cross, December, pp.45–50. (in Ukrainian).
- Nedzelskiy, E., 1941. *Ugro-Russian Theater*. Uzhgorod: ed. I. Kerch. (in Ukrainian).
- Pylypchuk R., 1966. *Ukrainian amateur theater in Transcarpathia (50-60s and 19th century) // Folk art and ethnography*. N. 1. P. 18–27. (in Ukrainian).
- Ruska nyva*, 1922. 26 January. (in Ukrainian).
- Sherehii, Yu., 1993. *Narys istorii ukrainskykh teatriv Zakarpatskoi Ukrainy do 1945 roku [Essay on the history of Ukrainian theaters in Transcarpathian Ukraine until 1945]*. Bratislava: Slovak Pedagogical Publishing House. (in Ukrainian).
- Zaitsev, O., 2019. *Dekoratory teatriv Pidkarpatskoi Rusi: Narysy [Decorators of theaters of Subcarpathian Russia: Essays]*. Uzhhorod: Shark-Outdoor. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 14.04.2022.

O. Zaitsev

HISTORICAL AND CULTURAL ANALYSIS THEATER AND DECORATIVE ART OF TRANSCARPATHIA 20s – 40s of the XX CENTURY

The article is devoted to the consideration of theatrical and decorative art of Transcarpathia in the period of 20–40s of the XX century.

Determining the origins and trends of theatrical and decorative arts of Transcarpathia. The study uses historical and cultural analysis of the processes in the Transcarpathian theater, which contribute to the in-depth study of these and other issues.

Consideration of theatrical and decorative art of Transcarpathia is the first attempt

~~to generalize and introduce this concept into scientific circulation, revealing its genesis and connection with artistic and cultural processes in Transcarpathia, new concepts of modern visual art.~~

Key words: *theatrical and decorative art, stage, costume, artist, theater, Uzhhorod, Khust, Transcarpathia.*

УДК 159.942:78.071.2

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>

Макарова Н.В.

ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОГО БАР'ЄРУ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ПІАНІСТА-ВИКОНАВЦЯ

У науковій роботі проаналізовано та висвітлено проблематику поняття сценічного бар'єру в науковій літературі. Дано визначення поняття сценічний бар'єр та з'ясовано причини виникнення його під час виступу на сцені. Доведено, що психіка виконавця на сцені знаходиться під подвійним гнітом, а саме підсумковості та невпевненості в кінцевому результаті. Проблема сценічного бар'єру подана в статті в світлі філософсько-культурологічного дискурсу; з'ясовані можливі причини виникнення сценічного бар'єру як у «починаючих» піаністів, так і у виконавців «зі стажем»; розрізнено поняття «страху» та «фобії»; дано опис станів дистресу та еустресу, розглянуто поняття «стрес» на основі робіт таких вчених як З.Фрейд, К.Хорні, А.Адлер, Ф.Перлза, А.Маслоу, П.Зільберман, Г.Ришко та багато інших. Обґрунтовано тезу, що чим краще самопочуття виконавця на сцені, тим переконливішим та цікавішим буде виступ. Тому перспективою подальших розвідок вважаємо пошук методів та прийомів для забезпечення гарного сценічного самопочуття.

Ключові слова: *сценічний бар'єр, страх, стресостійкість, виконавець, концертний виступ.*

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-66-75

Постановка проблеми. Проблема сценічного бар'єру виконавців інструменталістів була завжди актуальною. Адже надзвичайно відповідально виходити на публіку і виносити свої інтерпретації того чи іншого твору. Особливо актуальною ця проблема постала с настанням ери «оцифрування» інформації, коли виступ може побачити велика кількість слухачів. Проблемою є ще й те, що виступ можна прослухати та проаналізувати дуже ретельно. Тому надзвичайно важливо окрім практичної підготовки мати гарну психологічну підготовку, мати в своєму арсеналі методи та прийоми, щоб привести свою нервову систему в нормальний робочий стан перед виступом та зуміти підтримувати спокій та впевненість під час виступу.

Відомо, що сценічна ситуація переживається різними виконавцями по різному. На даний час є багато досліджень щодо сценічного бар'єру: Саннікова А., Загуменних Н., Масанова А. В різні часи стан сценічного хвилювання вивчали наступні дослідники Л.Бочкарьов, А.Готсдинер, В.Петрушин, Г.Ципін, І.Гарр, Х.Мюллер.

Мета статті – дати визначення поняттю «сценічний бар'єр», здійснити аналіз психологічної, культурологічної та педагогічної літератури з означеної теми.

Виклад основного матеріалу. З проблемою страху публічного виступу стикаються багато відомих та визначних акторів, політиків, спортсменів, виконавців. Частіше за все, навіть дуже самовпевнена людина відчуває страх перед великою аудиторією слухачів. Страх – цілком нормальне почуття і навіть потрібне. Воно допомагає боротись із повсякденним труднощами, викликами життя в сучасному світі, долати непередбачувані складні ситуації. Проте, як відомо, в житті людини є багато ситуацій, що не загрожують ані життю, ані, безпосередньо, життєдіяльності. Хоч головою ми це дець і розуміємо, але дуже рідко коли можемо справитись психологічно з цією проблемою. Не рідко можуть виникати навіть фобії.

Різниця між страхом та між фобією в насиченості, інтенсивності емоцій, що відчуває людина. Якщо страх ще можна подолати завдяки самонавіюванню, як приклад, то з фобією доведеться попрацювати трохи довше. І, можливо, зі спеціалістом.

Відомо, що сцена – це основний простір актуалізації творчого потенціалу особистості виконавця. У сценічній діяльності виконавець виявляє свої знання, навички, вміння, які свідчать про рівень його професійної підготовки. Навіть існує думка, що хвилювання на сцені, його ступінь і частота залежить саме від підготовленості виконавця до виступу.

Проте, не завжди рівень психологічної спроможності виконавця визначається тільки його підготовленістю до виступу. Як показує практика, навіть у добре підготовлених виконавців при наявності високих результатів на репетиціях у процесі відповідального виступу можуть бути зриви, збої, які охоплюють емоційну, когнітивну, поведінкову, вольову сфери особистості. Такі збої виникають при випробуванні психологічних бар'єрів, що виникають у процесі сценічної діяльності. Успішність сценічної діяльності, окрім високоякісного оволодіння матеріалом і досконалим технічним оснащенням, ґрунтується на досягненні психологічної готовності до виступу. До негативних факторів впливу на емоційну стійкість піаніста належить наявність сформованої системи саморегуляції самопочуття. Це в свою чергу порушує оптимальну сценічну поведінку та автоматизацію виконавських дій. Саморегуляція визначає самоконтроль, самооцінку та самокорекцію інструменталістів-виконавців.

Самооцінка власного самопочуття може надзвичайно негативно впливати на емоційну стійкість під час виступу. Навпроти, адекватна самооцінка своїх творчих можливостей щодо успішного виконання є джерелом впевненості, сценічної віри та спокою. Вплив емоцій на адекватність власного самопочуття викликаний виконавським досвідом особистості, а також наявність патернів «успіх-неуспіх» здійсненої раніше виконавської діяльності. І тут завжди негативні емоції будуть трактуватись як безлад, збентеження, небезпека, непевність. Це незадовільна оцінка власного самопочуття, поки ситуація не виправиться, або значення емоцій не зміниться. А позитивні будуть вказувати на благополуччя, впевненість у власній силах.

У мистецтві емоції мають виняткове значення, адже робота над створенням музичного образу здійснюється через вкладення певних почуттів та емоцій. К.Станіславський справедливо зазначав, що «неможна механічно любити, страждати, ненавидіти і виконувати людські завдання без переживань» (Станіславський, 1985). Відомо, що винятково важко розширити діапазон емоцій, а інколи і зовсім неможливо. Набагато легше легше виховати розум, розширити діапазон знань та навичок. Б.Теплов (Теплов, 1985) в свій час також звернув увагу, що «недостатньо лише почути музику, потрібно її ще емоційно пережити, відчути її емоційну виразність». Саме емоційність є основою музикальності. Ядро особистості музиканта – це емоційний та інтелектуальний розвиток.

Ю. Цагареллі був впевнений, що саме завдяки емоційності відбувається надійне концертне виконання (Цагареллі, 1989). І. Львовичкіна відзначила, що «успішність концертної діяльності музиканта-виконавця, що виходить один на один із публікою, ймовірно, повинна забезпечуватись не тільки його музичною обдарованістю, а й певною здатністю переборювати хвилювання, стресостійкістю, тобто здатністю переживати психо-фізіологічне напруження, уміння контролювати й регулювати свій стан» (Львовичкіна, 1988).

Професійна виконавська діяльність пов'язана з постійною наявністю стрес-факторів, особливо під час концертних виступів. З одного боку це шліфує виконавську майстерність піаніста, напрацьовується психологічна витримка, підтримується постійний азарт бути в тонусі, формі, щоб в будь-який час вийти до публіки і виконати без підготовки щось з свого основного репертуару, все глибшого розуміння кодів, закладених композитором в тому чи іншому творі. Але є й інша сторона медалі. А саме, деструктивні стани тривоги, паніки, страху, а інколи й апатії. Бувають випадки, коли під час виконання піаніст не відчуває нічого особливого, але після виступу обов'язково прийде втома (як фізична, так і емоційна), інколи дратівливість, агресія, невпевненість в результаті своєї діяльності, навіть за наявності оплесків, в особливих випадках – сльози, стан фрустрації..

В. Семиченко (Семиченко, 1998) відзначає, що є ознаки поведінки, що свідчать про погану саморегуляцію особистості. Сюди можна віднести впертість, швидку зміну настроїв, конфліктність, гіпертрофована сором'язливість та ін. Реалізація виконавця потребує розвитку емоцій на високому рівні, розвиненої здатності саморегуляції. Низький рівень саморегуляції може призвести до невдач в концертній діяльності, робить практично неможливим творче самовираження та прояв індивідуальності та неповторності.

Якщо у виконавця відсутні достатні знання з психології, він не розуміє і не хоче досліджувати власну психологічну природу, створювати свою власну систему саморегуляції, експериментувати та закладати хорошу основу для виникнення позитивного настрою під час виступів, може сформуватись стійкий сценічний бар'єр, який буде заважати розкритись його індивідуальності.

В літературі психологічні бар'єри (франц. *barriere*) розглядаються як «перешкода для чого-небудь»; стійкі настанови, психологічний настрої, процеси, властивості, стани особистості, які консервують скритий емоційно- інтелектуальний потенціал його активності (Перлз, 1996); стійкі особистісні утворення, які за певних обставин призводять до збою процесу взаємодії з іншими людьми (Львовичкіна, 1988); мотив, що перешкоджає виконанню певної діяльності або дій, певні труднощі, а саме, переживання, іноді і розуміння невідповідності, що виникає між вимогами діяльності та можливостями особистості; незриме зміцнення, яке споруджує кожна людина з метою захисту свого внутрішнього світу, комплекси буферних зон, які заважають іншим наблизитися до неї (Зимбардо, 1991); своєрідний соціально-психологічний феномен, що проявляється як певний результат переживання особистістю труднощів спілкування (Риман, 1998).

Психологічний бар'єр – це «психічний стан, що проявляється у неадекватній пасивності суб'єкта, що перешкоджає виконанню ним тих або інших дій. Емоційний механізм психологічного бар'єру полягає в посиленні негативних переживань і настанов – сорому, відчуття провини, страху, тривоги, низької самооцінки, асоційованих із завданням (наприклад, «*страх сцени*»)» (Кулагин, 1984, с.30).

Існують два види бар'єрів: зовнішні – не надають можливість суб'єкту вийти із конкретної ситуації, змінити її; внутрішні – стоять на заваді досягненню мети

(Бурганова, 1999). Психологічні бар'єри завжди короткочасні психічні прояви свідомості особистості. Катастрофічною їх рисою є те, що з часом, при частому їх виникненні, вони забирають впевненість навіть у найвідважніших. З часом такому виконавцю буде виходити на сцену все більш не комфортніше до моменту, коли це стане непереборною перешкодою, що і ляже в основу відмови концертної діяльності.

На сцені на виконавця діє подвійний стрес, а саме, чинник підсумковості та публічності в екстремальних умовах. Дуже часто в сценічній діяльності виникає стан «зіткнення з публікою», надпередзбудження. Причиною є сильне збудження в системах кори та підкірок ГМ, хоча доступ до них в нормальних умовах закритий процесами гальмування. Тому і виникає зайве пожвавлення в нервовій системі, що спотворює всі результати, міняє темпи, динаміку, плутає інтонації, може «стерти» на короткий проміжок часу доступ до потрібних музичних фрагментів. Це і є однією з причин естрадного хвилювання (Белоусова, 2004).

Проблему сценічного стресу висвітлила в свій час концепція психоемоційного стресу. Емоційний стрес – стан психоемоційного переживання людиною конфліктних життєвих ситуацій, які обмежують задоволення його соціальних або біологічних потреб. Стрес – феномен, що виникає при усвідомленні невідповідності пред'явленим вимогам до особистості та можливості впоратися з ними. Відсутність балансу в цьому механізмі викликає стрес і реакцію у відповідь на нього.

Поняття стресу ввів в медичну літературу Г. Сельє (H.Selye) в 1936 р. і описав адаптаційний синдром, що спостерігається при цьому (Сельє, 1993). Цей синдром може пройти три етапи у своєму розвитку:

- стадію тривоги, під час якої здійснюється мобілізація ресурсів організму;
- стадію резистентності, при якій організм чинить опір стресору; стадію виснаження;
- під час якої скорочуються запаси адаптаційної енергії.

Г. Сальє виділив два види адаптаційних ресурсів організму під час стресу: поверхневу та глибинну адаптаційних енергії. Поверхневі активізуються при першій вимозі організму і відновлюються досить легко. Якщо організм постійно відновлюється після стресів, то передхворобливого стану не наступає. Активізація глибинних ресурсів відбувається коли людина досить довго знаходиться в стресі, поверхневі ресурси виснажені, організм не має достатньо відпочинку та живлення. Виснаження глибинних ресурсів призводить до проблем зі здоров'ям, передчасного старіння, в крайніх випадках – до смерті.

Хронічний стрес – це постійне порушення внутрішньої рівноваги. Це результат постійного перебування в обстановці, повній небезпек і напруги, постійного повторення травмуючої ситуації. Симптомами є порушення пам'яті, концентрації уваги, агресивність, дратівливість, тривожність, безсоння, депресія, відчуття провини та невдоволеності собою та життям і так далі. Особливості розвитку музикантів є такими, що в житті вже юних літ присутня особлива мотивація, надцінність професії, рання професіоналізація, а також підвищена інфантилізація студентів музичних ВНЗ, найвища ступінь вимог від зовнішніх авторитетів (батьки, викладачі, відомі виконавці), так і нереально височенний внутрішній рівень вимог. Внаслідок цього, у значної кількості професійних музикантів формується неадекватна, хвороблива самооцінка, що призводить до стану постійної підвищеної напруги, стресової реакції на будь-яку ситуацію, пов'язану з професійною оцінкою діяльності – найчастіше це проявляється в сценічному стресі. Боротися з ним можна лише частково. За відсутності цілеспрямованої роботи над причинами виникнення стресової реакції, будь-які

симптоми можуть виникати знов, а що ще страшніше – трансформуватись та посилюватись.

Стрес не небезпечний, якщо він знаходить доцільний вихід, якщо він потрібний для успішного задоволення важливих потреб людини, якщо врешті решт він компенсується розслабленням. Більше того, він може бути корисним. Адже невеликий рівень стресу є активізуючим чинником життя і діяльності людини. Більшість виконавців засвідчують плідну роль дозованого, керованого хвилювання, що надає гостроту та емоційну виразність їх виступу.

Г. Сельє (Сельє, 1993) описав два основні типи стресу по мірі позитивного впливу на здоров'я і функціонування організму :

Еустрес – синдром, що сприяє підвищенню активації організму і збереження здоров'я. Його синдроми: покращення протікання дільності, почервоніння шкіри, пульс 90-100 у/хв., відчуття тепла);

Дистрес – шкідливий синдром виснаження захисних сил організму. Синдроми: пульс понад 100 у/хв., прискрпене дихання, холодний піт, провали в пам'яті, залипання.

Людський мозок не відрізняє реальної загрози від тієї, що здається (навіть у такій, здавалося б, «безпечною» з огляду виживання, ситуації, як сценічний виступ). Кожен раз, коли ситуація здається нам небезпечною, усе відбувається так само, як і при реальній загрозі. Чим частіше навколишнє оточення здається нам ворожим, тим більше часу наш організм перебуває в стані бойової готовності під впливом реакції «бий або біжи» – в ситуації хронічного стресу.

З.Фрейд (Фрейд, 1980) розглядав поняття «ситуація конфлікту» в своїй психодинамічній моделі. Поняття З.Фрейда дуже близьке до того, яке ввів Г.Сальє. В ситуації стресу спрацьовують механізми, що захищають людину від болю, страху, сорому. Але в такому стані реальність індивіда спотворюється, а це згодом може привести до нового стресу. Ситуація стресу є прихованою. Індивід завжди витрачає багато психічної енергії на захист, згодом зростає тривожність, збільшується внутрішня напруга, знижується стресостійкість, спрацьовують механізми «придушення», «витіснення». Коли ситуація стресу пропрацьовано, придушувати більше немає що, людина перестає відчувати тривогу і направляє енергію, що вивільнилась на досягнення поставленої мети, творчість.

А. Адлер (Адлер, 2002) пішов ще далі. Він вводить поняття «шкідлива компенсація» – реально пережите почуття неповноцінності згодом переростає в «комплекс неповноцінності». Індивід набуває його в разі постійного переживання невдач при вирішенні проблем, а також відсутності підтримки від оточення. Такий стан дуже болісно сприймається людиною, вона стає вразливою до подальших ситуацій і не лише стресових, постійно переживається агресія, яку не дуже вдається контролювати. Компенсаторна діяльність звичайно ж може привести до хороших результатів, з новими підходами та рішеннями, адже бажання домінувати підштовхує особистість йти новими шляхами вирішення різноманітних життєвих ситуацій. Почуття неповноцінності веде до компенсації, коли людина хоче відновити баланс з метою знайти ті інструменти, які б дали їй переваги в житті, панування над своїм оточенням.

Карен Хорні (Хорні, 2000) в своїй психоаналітичній теорії невротичних конфліктів дійшла висновку, що особливо вразливими до стресу є особистості жіночої статі, оскільки в світі, яким правлять чоловіки, постійно є конфлікт і відбувається придушення «жіночого Я». Постійно виникають ситуації, коли жінкам потрібно конкурувати з чоловіками, відповідати якимсь умовам, що висунуті саме чоловіками. А це надзвичайно важко, адже ми зовсім різні не тільки фізіологічно. Через це жіноча частина населення надзвичайно часто страждають перепадами настрою, мають синдром

заниженої самооцінки, хочуть звернути на себе увагу будь-якою ціною. Слід ще зазначити, що в дитинстві надзвичайно велику роль відіграють взаємовідносини з батьками (для дівчинки – особливо з батьком), коли проходить процес формування поведінкових штаблів, оцінкової системи, а також стресостійкості.

Гештальт-терапевт Ф. Перлз (Перлз, 1996) вважає причиною стресів обмеження громадськими умовностями. Якщо постійно придушувати власні бажання, піддаватись суспільним нав'язуванням – це приводить до емоційного конфлікту, порушується психологічна стабільність, руйнується особистість і соціальне життя. Якщо все ж таки конфлікт вдається вирішити, стресостійкість зростає.

А. Маслоу (Маслоу, 2008) наголошує, що людина неподільна цілісна структура. В особистості формується чітке уявлення про своє «Я», сенс свого життя, ідентичність, автентичність, реалізацію, свободу. Це все пов'язане з формуванням стресостійкості особистості. Успіх дає усвідомленість та вмотивованість дій та потреб, що знаходяться вище в так званій «піраміді потреб». Піднімаючись все вище по ній, людина отримує чудову можливість саморозвитку та реалізації. В такому випадку зростає, і самовпевненість, і стресостійкість.

П. Зільберман (Зильберман, 1970) вважав, стресостійкість – здатність людини бути емоційно стійкою та стабільною психічно, успішно здійснювати необхідну діяльність у стресогенних умовах. Вона лише частково залежить від типу нервової системи та темпераменту.

За А.Л. Свенцицьким, психологічний бар'єр частіше всього штучно надуманий особистістю, що точно буде заважати досягненню мети. В свою чергу це може стати причиною внутрішніх конфліктів, а згодом привести до повної відмови від діяльності (Свенцицкий, 2013, с.42).

Психологічний бар'єр Р. Немова характеризує як внутрішню психологічну перешкоду що буде заважати людині в житті та професійній діяльності (Немов, 2003).

Б.Д. Паригін відзначив, що на психологічний бар'єр впливає характер людини. Вчений виділив внутрішні і зовнішні бар'єри (Парыгин, 1974).

Р.Х. Шакуров вважав, що бар'єри виконують в житті людини декілька функцій. Вони стабілізують, регулюють процеси праці та життєдіяльності, сприяють мобілізації енергетичних ресурсів, дають поштовх до професійного розвитку, загартовують характер (Шакуров, 2001).

Л.С. Виготський виділяв слідуєчі функції. Серед них особливо цікавою для виконавця буде творча, що підвищує творчу активність, допомагає долати перешкоди. Завдяки розвиваючій функції створюється поштовх для розвитку та формуванню творчої особистості. Стимулююча функція активізує діяльність виконавця на сцені, а захисна захищає нашу свідомість від непотрібних травм, допомагає справитись з страхом та хвилюванням (Выготский, 1984, с.528).

Стрес виникає в процесі життєдіяльності людини на основі індивідуальних характеристик, в конкретному соціумі, на основі типу темпераменту, життєвого та професійного досвіду, характеру, самооцінки та здібностей. Саме у стресовій ситуації сценічного виступу особливо гостро постає проблема співвідношення двох основних позицій свідомості музиканта: ототожненою і розтотожненою (нами застосовується термінологія, розроблена Р. Ассаджиоли (Ассаджиоли, 2002) у рамках теорії психосинтезу). Виходячи з аналізу літератури, відгуків музикантів і особистого сценічного досвіду, ми можемо говорити про два найбільш типові варіанти впливу сценічного стресу на стан свідомості виконавця:

1. зайва дистанційність від того, що відбувається, втрата повного контакту з м'язовими відчуттями, послаблення слухового контролю, ситуація бачиться

як би з висоти пташиного польоту, з боку, виконавець не володіє нею внаслідок своєї внутрішньої відчуженості, втрачається потрібний емоційний стан, природність музичного розвитку;

2. ототожненість з тривожним емоційним станом, що призводить до порушення слухового контролю, надлишкової м'язової напруги, звуження поля сприйняття (як зорового, так і слухового), метушливості. У свідомості з'являються тривожні думки, страх забути текст, самозвинувачення і так далі.

Дихотомія ототожненості – розтотожнення створює основні полюси станів свідомість музиканта, що визначає специфіку сценічної рефлексії, – баланс між емоційно-зануреною і відстороненою для рефлексії позицією в сценічній діяльності.

Частково проблема подібного балансу поєднується з проблемою творчої і сценічної переконаності, що забезпечує оптимальну міру занурення свідомості виконавця в емоційно-художній контекст. Ясна орієнтація на уявний музичний образ обумовлює сценічну переконаність артиста, тобто переконаність в правильності того, що він робить на сцені. У разі відсутності образу справжньої сценічної переконаності бути не може, бо відсутність мети діяльності закономірно породжує ситуацію невизначеності та невпевненості. Варто додати, що істинної сценічної переконаності бути не може не лише за відсутності усвідомлення музичного образу, але і за відсутності свого сценічного емоційного стану, детальної і послідовної суб'єктивної емоційної програми виконавця. На наш погляд створення оптимального сценічного стану є такою ж невід'ємною метою концертного виконання, як і втілення музичного образу.

Розвиток сценічної рефлексії призводить до навички усвідомлення свого психофізичного стану в екстремальній обстановці концертного виступу, що дозволяє виконавцеві контролювати себе і скеровувати увагу не на опір страху і тривожності, а на елементи позитивного професійного само переживання, що має опорою почуття впевненості та свободи. Таким чином, через розвиток сценічної рефлексії можливе індивідуальне моделювання оптимального сценічного емоційного стану. Важливість створення позитивної психологічної установки в професійній діяльності виконавця важко переоцінити!

Не можна не погодитися з Л.А. Баренбоймом, який пише: «Якщо під впливом хвилювання музикант думає про те, «як би не забути», «як би не помилитися» і «як би швидше піти з естради», хіба може йтися про виконавську творчість? При такому самопочутті виконавець у кращому разі зовні продемонструє те, чого він не відчуває, в гіршому – начисто провалить інтерпретацію музичного твору» (Баренбойм, 1969).

Отже, музикант повинен послідовно і методично виробляти навичку конструктивного, творчо-позитивного відношення до екстремальної ситуації. Адже одні і ті ж чинники – такі як нова сцена, незнайома публіка, незвично великий зал і так далі - можуть послужити як позитивним, так і негативним стимулом для розвитку емоційного стану, а, отже, і виконання в цілому.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, наявність сценічного бар'єру дуже шкодить якості виконання. Окрім цього, негативний вплив, що може заподіяти синдром сценічного хвилювання на психіку виконавця може на довгий час паралізувати бажання до подальшого розвитку виконавських навичок, вибити з колії та стати причиною відмови подальшої концертної діяльності. Розуміння сутності сценічного бар'єру може дуже допомогти як викладачам в спеціальних класах виконавських факультетів академій, так і починаючих самостійних виконавців. Володіючи знаннями про психологічну основу сценічного бар'єру можна попередити

його виникнення. А скільки виконавців зі «стажем» зможуть значно полегшити страх перед виходом на сцену, доцільно буде застосовувати методи подолання сценічного бар'єру!

Перспективою подальших розвідок пропонуємо знаходження психологічних методів роботи з попередження виникнення стану сценічного бар'єру, а також методів подолання та колекційної роботи з даної проблеми.

Бібліографічний список

- Адлер, А., 2002. Стиль жизни. В: Ю.Б. Гиппенрейтер и В.Я. Романова, ред. *Психология индивидуальных различий*. Москва: ЧеРо, с.98–106.
- Ассаджиоли, Р., 2002. *Психосинтез*. Москва: ЭКСМО-Пресс.
- Баренбойм, Л.А., 1969. *Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства*. Ленинград: Музыка.
- Белоусова, Р.В., 2004. *Индивидуально-типические особенности коммуникативной креативности*. Кандидат наук. Диссертация. Южноукраинский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского. Одесса.
- Бурганова, И.Ф., 1999. *Психологические барьеры в интеллектуальном творчестве*. Кандидат наук. Диссертация. Институт среднего профессионального образования РАО. Казань.
- Выготский, Л.С., 1984. *Собрание сочинений в 6 т. Т. 4: Детская психология* Москва: Педагогика.
- Зильберман, П.Б., 1970. *Эмоциональная устойчивость оператора*. Кандидат наук. Автореферат. АПН СССР. Научно-исследовательский Институт общей и педагогической психологии. Москва.
- Зимбардо, Ф., 1991. *Застенчивость*. Москва: Педагогика.
- Кондаш, О., 1981. *Хвилювання: страх перед випробуванням*. Київ: Радянська школа.
- Кулагин, Б.В., 1984. *Основы профессиональной психодиагностики*. Ленинград: Медицина.
- Левочкина, И.А., 1988. Психологические особенности музыкально одаренных подростков. *Вопросы психологии*, 4, с.149–154.
- Маслоу, А., 2008. *Мотивация и личность*. Санкт-Петербург: Питер.
- Немов, Р., 2003. *Психология*. Москва: Гуманит.изд. центр ВЛАДОС.
- Парыгин, Б.Д., 1974. Социально-психологический барьер и его функции. В: Б.Д. Парыгин, ред. *Философия и социальная психология*. Ленинград, Вып. 3, с.78-79.
- Перлз, Ф., 1996. *Гештальт-подход и свидетель терапии*. Москва: Либрис.
- Риман, Ф., 1998. *Основные формы страха*. Пер. с нем. Э.Л. Гушанского. Москва: Алетейя.
- Свенцицкий, А.Л., 2013. *Краткий психологический словарь*. Москва: Проспект.
- Селье, Г., 1993. *Стресс без дистресса*. Пер. с англ. А. Лука. Москва: Эксмо.
- Семиченко, В.А., 1998. *Психічні стани*. Київ: Магістр-S.
- Станиславский, К.С., 1985. *Работа актера над собой. Ч. 1*. Москва: Искусство.
- Теплов, Б.М., 1985. *Избранные труды в 2 т. Т. 1*. Москва: Педагогика.
- Фрейд, З., 1980. Введение в психоанализ. Тридцать пять лекций. В: П.Я. Гальперин, А.Н. Ждан, ред. *Хрестоматия по истории психологии* Период открытого кризиса (начало 10-х годов - середина 30-х годов XX в.). Москва: МГУ, 343 с.
- Хорни, К., 2000. *Наши внутренние конфликты*. Москва: Апрель-Пресс, Изд-во ЭКСМО-Пресс.

- Цагарелли, Ю.А., 1989. *Психология музыкально-исполнительской деятельности*. Доктор наук. Диссертация. Казанская государственная консерватория.
- Шакуров, Р.Х., 2001. Барьер как категория и его роль в деятельности. *Вопросы психологии*, 1, с.3–18.

References

- Adler, A., 2002. Stil zhizni. In: Yu.B. Gippenreyter and V.Ya. Romanova, eds. *Psikhologiya individualnykh razlichiy [Psychology of individual differences]*. Moskva: ChERo, pp.98–106. (in Russian).
- Assadzioli, R., 2002. *Psikhosinte [Psychosynthesis]*. Moskva: EKSMO-Press. (in Russian).
- Barenboym, L.A., 1969. *Voprosy fortepiannoy pedagogiki i ispolnitelstva [Issues of piano pedagogy and performance]*. Leningrad: Muzyka. (in Russian).
- Belousova, R.V., 2004. *Individualno-tipicheskiye osobennosti kommunikativnoy kreativnosti [Individual-typical features of communicative creativity]*. Ph.D. Dissertation. The State institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky". Odessa. (in Russian).
- Burganova, I.F., 1999. *Psikhologicheskiye baryery v intellektualnom tvorchestve [Psychological barriers in intellectual creativity]*. Ph.D. Dissertation. Institute of Secondary Vocational Education of the Russian Academy of Education. Kazan. (in Russian).
- Freyd, Z., 1980. Vvedeniye v psikhoanaliz. Tridsat pyat lektsiy [Introduction to psychoanalysis Thirty-five lectures]. In: P.Ya. Galperin, A.N. Zhdan, eds. *Reader on the history of psychology. The period of open crisis (the beginning of the 10s - the middle of the 30s of the twentieth century)*. Moskva: Moscow State University, pp.343. (in Russian).
- Khorni, K., 2000. *Nashi vnutrenniye konflikty [Our internal conflicts]*. Moskva: Aprel-Press, EKSMO-Press. (in Russian).
- Kondash, O., 1981. *Khvyliuvannia: strakh pered vyprovuvanniam [Excitement: fear of the test]*. Kyiv: Radianska shkola. (in Ukrainian).
- Kulagin, B.V., 1984. *Osnovy professionalnoy psikhodiagnostiki [Fundamentals of professional psychodiagnostics]*. Leningrad: Meditsina. (in Russian).
- Levochkina, I.A., 1988. Psikhologicheskiye osobennosti muzykalno odarennykh podrostkov [Psychological characteristics of musically gifted adolescents]. *Voprosy psikhologii*, 4, pp.149–154. (in Russian).
- Maslou, A., 2008. *Motivatsiya i lichnost [Motivation and personality]*. Sankt-Peterburg: Piter. (in Russian).
- Nemov, R., 2003. *Psikhologiya [Psychology]*. Moskva: Gumanit.izd. tsentr VLADOS. (in Russian).
- Parygin, B.D., 1974. Sotsialno-psikhologicheskiy baryer i yego funktsii [Socio-psychological barrier and its functions]. In: B.D. Parygin, ed. *Philosophy and social psychology*. Leningrad, issue3, pp.78-79. (in Russian).
- Perlz, F., 1996. *Geshtalt-podkhod i svidetel terapii [Gestalt Approach and Witness Therapy]*. Moskva: Libris. (in Russian).
- Riman, F., 1998. *Osnovnyye formy strakha [Basic forms of fear]*. Translated from Deutsch by E.L. Gushansky. Moskva: Aleteyya. (in Russian).
- Selye, G., 1993. *Stress bez distressa [Stress without distress]*. Translated from English by A. Luka. Moskva: Eksmo. (in Russian).
- Semychenko, V.A., 1998. *Psikhichni stany [Mental states]*. Kyiv: Mahistr-S. (in Ukrainian).
- Shakurov, R.Kh., 2001. Baryer kak kategoriya i yego rol v deyatelnosti [Barrier as a category and its role in activity]. *Voprosy psikhologii*, 1, pp.3–18. (in Russian).

- Stanislavskiy, K.S., 1985. *Rabota aktera nad soboy* [The work of the actor on himself]. Part 1. Moskva: Iskusstvo. (in Russian).
- Sventsitskiy, A.L., 2013. *Kratkiy psikhologicheskiy slovar* [A Brief Psychological Dictionary]. Moskva: Prospekt. (in Russian).
- Teplov, B.M., 1985. *Izbrannyye Trudy* [Selected Works] in 2 vols. Vol. 1. Moskva: Pedagogika. (in Russian).
- Tsagarelli, Yu.A., 1989. *Psikhologiya muzykalno-ispolnitelskoy deyatelnosti* [Psychology of musical performance]. Ph.D. Dissertation. Kazan State Conservatory. (in Russian).
- Vygotskiy, L.S., 1984. *Sobraniye sochineniy v 6 t. T. 4: Detskaya psikhologiya* [Collected works in 6 volumes. Vol. 4: Child psychology]. Moskva: Pedagogika. (in Russian).
- Zilberman, P.B., 1970. *Emotsionalnaya ustoychivost operatora* [Emotional stability of the operator]. Ph.D. Abstract. APN USSR. Research Institute of General and Pedagogical Psychology. Moscow. (in Russian).
- Zimbardo, F., 1991. *Zastenchivost* [Shyness] Moskva: Pedagogika. (in Russian).

Стаття надійшла до редакції 20.03.2022.

N. Makarova

THE PHENOMENON OF STAGE BARRIER IN PERFORMING PRACTICE PIANIST-PERFORMER

Main objective of the study is to analyze the coverage of the concept of the stage barrier in the scientific literature. Define the concept of stage barrier and find out the reasons for it during a performance on stage. Research methodology: analysis of the literature on this topic. Scientific novelty. The problem of the stage barrier is presented in the article of philosophical and cultural discourse; the possible causes of the stage barrier for both "beginner" pianists and "experienced" performers are clarified; the concepts of "fear" and "phobia" are distinguished, a description of states of distress and eustress is given.

Conclusions. The article substantiates that the better the performer feels on stage, the more convincing and interesting the performance will be. Therefore, we consider the prospect of further exploration to find methods and techniques to ensure good stage health.

Keywords: stage barrier, fear, stress resistance, performer, concert performance.

УДК 783: 378.18

N. Marakhovska

THE ROLE OF UKRAINIAN CONTEMPORARY SACRED MUSIC FOR CONSTRUCTING TRANSFORMATIVE COMPETENCIES OF STUDENTS FROM WAR-AFFECTED AREAS

The present study aims to explore the educational potential of Ukrainian contemporary sacred music which has its unique development trajectory in the Ukrainian culture. Being incorporated into academic curriculum Ukrainian contemporary sacred music is an essential component of the transformative learning. The phased implementation of the transformative learning process within the STAR Framework (Sensitising, Taking Action, and Reflection) designed by M. Mcallister, has been carried out for Humanities Majors of Mariupol State University. The results of qualitative research show positive effect of such integration on

constructing transformative competencies (creating new value, reconciling tensions and dilemmas, taking responsibility) of students with war-related experience.

Key words: *Ukrainian contemporary sacred music, transformative competencies, HEI students.*

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-75-85

Problem Statement. It is well-recognised that the youth are vital contributors to shaping the future of human society. As Kofi Annan, a Nobel Peace Prize laureate and Secretary-General of the United Nations (1997-2006) duly noted, “Young people should be at the forefront of global change and innovation. Empowered, they can be key agents for development and peace. If, however, they are left on society’s margins, all of us will be impoverished. Let us ensure that all young people have every opportunity to participate fully in the lives of their societies” (Breen, 2017). Yet, young people who have been through war represent a vulnerable group since “living in an environment witnessing war and conflict directly affects feelings of fear, anxiety, and orientation towards the future due to the traumatic events that young people may witness or may be directly exposed to” (Alotaib, 2021). Hence, it is important to raise young peoples’ awareness of their own strengths, maximise their inner resources and develop “individual’s superior adaptability” (Chen, Xu, Liu, Zhang and Guo, 2021) in order to overcome their traumatic experiences, involve them in shaping a safe and sustainable future and enable them to become spiritually and culturally developed personalities. The Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD) developed the Learning Compass 2030 as “an evolving learning framework that sets out an aspirational vision of education in 2030” intended to respond to the following issues: 1) knowledge, skills, attitudes and values that today’s students need to thrive in and shape their world; 2) instructional systems to provide students with these knowledge, skills, attitudes and values. The document identifies three transformative competencies for students to acquire, inter alia, creating new value, reconciling tensions and dilemmas, and taking responsibility (OECD, 2019, p.4).

The system of higher education should provide a sufficient basis for developing students’ transformative competencies, therefore it is necessary to design and implement a respective learning framework. Transformative learning is understood as the process of questioning the fixed frames of reference, or habits of mind, and making them more inclusive, open, and reflective, stimulating awareness of other ways of acquiring knowledge and cultivating critical, creative and constructive students’ skills (McCallister, 2011, p.43). It is worth noting that transformative learning “creates a substantial change in the habits, ideas and/or outlook of an individual” who acquires the ability to make interpretations from his/her own beliefs, judgments and feelings and appreciate the value of experience (Rahman and Hoque, 2017, p.128).

Analysis of recent research and publications. The transformative potential of sacred music has been a research focus of Ukrainian and foreign scholars (N. Aleksandrova, A. Bolharskyi, M. Bradshaw, V. Chepiha, S. Chuhai, M. Duley, Ch. G. Ellison, Q. Fangand, L. Kornii, L. Krajčiková, R. Kundt, M. Lang, P. Mitkidis, C. Mueller, A. Nichols, A. Tkachenko, D. Xygalatas, et al.). It is stated that sacred music makes a transformative (life changing) influence on society in general and closer communities, e.g. educational ones, in particular. In a wider sense, sacred music as an expression of the world and a highly generalised language, shifts the emphasis from the outside world to the spiritual, inner one, and stimulates the imagination of the listener, who in the process of its perception tries to

transform sounds into meaningful contents (Shopenhauer, 1966). In a narrower sense, it is pointed out that including religious music into the educational context is necessary for the provision of comprehensive education and can improve the quality of knowledge acquisition by cultivating and activating students' inner human resources.

Modern researchers studied effects of audial religious symbols (instrumental music) on moral behaviour and substantiated that associative learning based on using religious music enrich the educational process with specific meanings and create sacred cues that influence normative behaviour since music may serve the function of representing norms and influencing behavioural schemas (Lang, et al., 2016). Furthermore, other studies have found that the frequency of listening to religious music can decrease death anxiety and increase life satisfaction, self-esteem, and a sense of control (Bradshaw, et al., 2015). Besides, it is stressed that the instructional context into which religious music is incorporated can significantly influence students' understanding of music. In order to avoid coercion when teaching religious music and including it as part of the curriculum educators should get their students familiarised with its historical and cultural context, be aware of the problems religious texts present to individual students and create a classroom environment that respects a diversity of beliefs and viewpoints (Perrine, 2017, p.192). Scholars state that sacred music enables to fill gaps in person's spiritual development. It is emphasised that the educational potential of Ukrainian sacred music represents a unity of moral and patriotic text content as well as emotional and aesthetic melody, bears a sacred meaning and promotes moral, aesthetic, civic and patriotic education of the youth, and has a positive complex impact on person's psychophysiological, emotional, intellectual and physiological spheres (Чепіра та Чурай, 2013, p.278).

The analysis of literature enables to conclude that Ukrainian contemporary sacred music is based on the instructive truths of Christian morality and at the same time enables to project emotions through melodies and harmonies. Although positive effects of sacred music on person's spiritual development have been comprehensively described in the literature, there is a need to develop practices for integration of sacred music in academic curriculum, in particular, in the process of teaching Humanities and training Humanities majors in higher education, especially those who are considered vulnerable.

Research purpose. The study is aimed at exploring the educational potential of Ukrainian contemporary sacred music as a combination of national, cultural, moral, ethical, artistic and aesthetic peculiarities, and its incorporation into academic curriculum to develop transformative competencies of students from war-affected areas.

Outline of the main research material. Social and political realities of the late 20th and early 21st centuries led to priorities change in the Ukrainian society and return to spiritual values, besides, Ukraine's national revival promoted creative freedom and representation. During that period the work of authentic composers in the field of sacred music became increasingly more active. Archbishop Ionafat (Yeletskyi), V. Guba, L. Dychko, Y. Ishchenko, M. Skoryk, V. Silvestrov, V. Stepurko, E. Stankovych, B. Filts, I. Shcherbakov, O. Shchetynskyi, M. Shukh, O. Yakovchuk, etc. formed a new stratum of Ukrainian sacred music that went beyond the national culture and established itself as a world value. On the one hand, the contemporary music composers preserve the ancient Ukrainian church traditions and on the other hand, use innovative techniques of concert and choral virtuoso playing. Researchers (Александрова, 2008; Болгарський, 2009; Корній, 2010, Ткаченко, 2010) accentuate exquisiteness of Ukrainian contemporary sacred music since it enriches spiritual themes with new musical symbols. The characteristics of Ukrainian contemporary sacred music are summarised below:

- referring to a variety of genres (song-romances, party concerts, ancient chants, recitations) and functionality: works for liturgical purposes composed by L. Dychko ("Liturgy of St. John

·Chrysostom” № 1, 2, “Solemn Liturgy”), M. Skoryk (“Liturgy of St. John Chrysostom”,— Psalm 53 “God Save Me”), and concert purposes composed by V. Guba (“Ten Psalms”), O. Shchetinsky (“Requiem”), V. Silvestrov (“Requiem for Larissa”), etc.;

- introducing new compositional techniques and new means of expression, yet preserving unique historical and national features by integrating canonical texts, folklore and modern musical thought; contemporary Ukrainian composers, namely I. Alekseichuk, I. Nebesnyi, V. Polova, B. Pratsiuk, T. Yashvili have formed a new musical and aesthetic space of the Ukrainian Orthodoxy.

Designing a respective learning framework with inclusion of sacred music requires a “focused pedagogical basis”, or the STAR Framework, i.e. constructing a “meaningful learning process” in three phases – Sensitising, Taking Action, and Reflection (Mcallister, 2011) and facilitating it “through investigative, collaborative, interactive and higher-order thinking learning activities” (Tsimane and Downing, 2019, p.95). This framework can be applied while teaching the Humanities, inter alia courses related to culture and art so that Ukrainian contemporary sacred music can be successfully and naturally integrated.

Sensitising means facilitating students’ auditory, visual, kinaesthetic, or immersion experiences in order to reveal their feelings, concerns, and aspirations; engaging learners’ senses in listening, observing, feeling, and touching through using powerful media such as first-person testimonials, film, music, poetry, and novels (Infinito, 2003). This helps to develop expanded awareness and students “become less narrow-minded, more understanding, and connect with the world beyond their own” (Tsimane and Downing, 2019, p.94). For example, in this phase students can be engaged into listening to a particular excerpt of contemporary sacred music without knowing either its name or the composer, and then each trainee should tell about his/her feelings and emotions evoked by that piece of music. Hence, in our study *Sensitising phase* is aimed at characterising music-induced impressions and deepening the understanding of a musical composition on an emotional level.

Taking action implies putting into practice newly learned knowledge or skills. Instructors should design relevant activities to “trigger the achievement of transformational objectives” so that instead of simply listening and absorbing the learning content students are encouraged to take action and put knowledge into use (Mcallister, 2011, p.50).

Transformative learning represents an integrative process of constructing knowledge, inter alia connecting concepts and experiences so that the acquired knowledge and skills can be applied in new and diverse contexts (Mahoney and Schamber, 2011). For example, in this phase, students are told the name of a musical composition and its author, and their task is to seek out biographical information, historical and cultural evidence related to this piece of music. Trainees are encouraged to create a ‘backstory’ and provide information to increase the audience’s appreciation (Duley, 2016). It is also worth using some procedures of hermeneutic analysis (Oleksiuk and Koval, 2020), i.e. students identify the most distinctive features of this particular work; draw associative parallels between the musical composition under consideration and other works of the same composer; find analogies with other artworks for in-depth understanding of the author’s artistic message; suggest their own interpretations of the musical composition under consideration and justify their opinions.

Reflective Learning challenges students’ habits of mind and encourages them to rethink on existing professional practices and “resist becoming dominating agents themselves in the future” (Mcallister, 2011, p.51). Reflection activates both the cognitive and affective domains of reasoning, and helps students to free their minds of negative attachments and attain a peaceful state when participating in learning activities. (Tsimane and Downing, 2019, p.95). For instance, in this phase students might be engaged into keeping reflective journals in which they analyse whether learning through Ukrainian contemporary sacred music leads to transformation. With the help of reflective journaling it is possible to reveal the major changes

in students' thinking, feeling and acting, and consequently, in developing their transformative competencies.

The research was conducted on the basis of Mariupol State University. The participants of the study were 30 undergraduate students of humanities programmes who remotely took part in the research. In order to evaluate effectiveness of the proposed framework the qualitative research methodology was used in the study. The concept-driven coding as “a tool for framing data into a coherent construct through the application of an established language” (Blair, 2015, p.17) was applied to examine the content of students' reflective journal entries. The latter were the main source of the research data.

Transformative competencies, i.e. *creating new value, reconciling tensions and dilemmas, taking responsibility*, were marked as concept codes and their properties, already established in the literature, were identified through the content analysis of students' reflections.

Thus, creating new value is based on developing a mind-set that reflects students' ability to generate new ideas, doubt commonly accepted theories and discover new things by engaging students in meaningful learning activities (Yamanaka, 2019).

Reconciling tensions and dilemmas means cognitive flexibility and perspective-taking skills that help to see a complex problem from various angles and gain better understanding of how to deal with it. In addition, this competency implies expressing empathy and respect towards other people who hold different views, creativity and problem-solving skills to generate new solutions to “seemingly intractable problems” and make complex decisions (OECD, 2019).

Taking responsibility requires that students are aware of their role in shaping the world's future, and, in particular, consequences of their actions and decisions. This awareness will help them “strengthen their sense of self-efficacy, well-being and self-regulation”, i.e. control over their behaviour, and their ability to interact with others “in ways that demonstrate healthy independence, planning ahead, and impulse control” (Stenberg, 2019).

The research participants were asked whether they felt any substantial cognitive, affective and behavioural changes through the integration of Ukrainian contemporary sacred music in academic curriculum and what effects and applications the compositions of sacred music might have in educational and social contexts.

Hence, *creating new value* (concept code 1) has the following properties: *generating new ideas; doubting commonly accepted theories; discovering new things*. It is essential to give the following examples of coded transcripts and identify these properties in them:

1. Generating new ideas: “*I think sacred music has a big potential, for example, as an art-therapy tool or for meditation to overcome war stress... it helps to feel elevated and value everything you have.*” “*I realised that sacred music is a compulsory part of music education and accordingly religious texts comprise a significant part of world literature.*”

2. Doubting commonly accepted theories: “*The majority of people think that sacred music is used only for religious purposes. But it turns out that a lot of compositions of Ukrainian contemporary sacred music were created for concert purposes and are being performed all over the world.*”

3. Discovering new things: “*It seemed to me that I could understand the emotional state of the composer, her feelings while she was constructing her piece of music. Because I felt the same!*” “*Before I didn't completely realise how closely Ukrainian sacred music is connected with our national culture. But I can clearly hear “nationally-coloured” sounds in this musical composition.*”

Reconciling tensions and dilemmas (concept code 2) implies the following properties: *seeing a problem from various angles and gaining better understanding of how to deal with it, generating new solutions to existing problems; expressing empathy and respect towards other*

people who hold different views. The excerpts from students' reflective journals demonstrate the above-mentioned properties:

1. Seeing a problem from various angles and gaining better understanding of how to deal with it, generating new solutions to existing problems: *"Today still a lot of people don't know much about Ukrainian culture, its richness and authenticity. And even less they know about Ukrainian contemporary sacred music as a unique phenomenon of Ukrainian culture. I think it should be integrated in each course in arts and culture, both at schools and universities. So to promote people's awareness of their national culture from early age is the task not only for culture experts, but also for educators."*

2. Expressing empathy and respect towards other people who hold different views: *"Even if you are not a believer or follow another religious confession, it is worth getting familiarised with Ukrainian sacred music in order to understand cultural identity of Ukrainian people. We mustn't turn into religious fanatics, vice versa we must be tolerant and respect people of other nationalities, cultures and religions, but at the same time we should share our national achievements, including sacred music."*

Taking responsibility (concept code 3) has the following properties: *taking control over one's behaviour, possessing self-regulatory skills, interacting with others.* The examples of coded transcripts are presented below:

1. Taking control over one's behaviour, *possessing self-regulatory skills*: *"Listening to compositions of sacred music at the lessons helped me to release tension and combat war-related traumas. Now I feel more enthusiastic, self-confident and my positive emotions dominate over negative ones."* *"Having escaped from the war-affected zone I first felt stressed about my future. I asked myself how I would live and what I would do... Then I started listening to and analysing pieces of sacred music as my learning task. Eventually I became less anxious about future events and more motivated to study and have an active social life, for example, to do volunteer work and help, and support other internally displaced persons as well as track the missing residents of Mariupol."*

2. Interacting with others: *"I worked on an online project related to the creative work of Lesia Dychko together with my groupmates and I really appreciated that experience of virtual teamwork. Although we were dispersed geographically because of war, our mutual help, constant cooperation and knowledge exchange helped to make our project successful. And we all were greatly influenced by sacred music and its themes. We all were inspired and wanted to expand our musical horizons..."*

The analysis of specific phrases related to concept codes shows that the participants view Ukrainian sacred music in broad perspective – as an art-therapy tool for emotion regulation and managing stress of war, an essential component of secondary and higher education; and realise its wide range of values (musical, aesthetic and instructional) and its purposes beyond the liturgical ones (motivational, awareness- and spirit-raising, promoting personal growth, empathy and culture understanding).

Conclusion. The research provides an analytical look at how Ukrainian contemporary sacred music facilitates developing students' transformative competencies through the phased implementation of the transformative learning process. The research methodology was qualitative and the concept-driven coding was employed to categorise textual data. The study examined reflections of 30 undergraduate Humanities majors on the effects of Ukrainian contemporary sacred music. In particular, the participants who were forced to flee war demonstrated what cognitive, affective and behavioural changes were brought about by this kind of music. The content analysis of students' reflective journals demonstrates that the trainees gained awareness of how the integration of Ukrainian contemporary sacred music in

academic curriculum related to extension of their existing knowledge and skills, and helped to reduce anxiety about the future and cope with war-relates stress.

In further research quantitative methods should also be used in order to increase validity of research results. Since the study presents the findings from one higher education institution, a broader academic environment is needed to test the effectiveness of the proposed transformative learning framework.

References

- Aleksandrova, N.K., 2008. Liturhichna muzyka yak zhanrovo-stylovyi fenomen u tvorchosti vitchyznianskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI stolittia [*Liturgical music as a genre-style phenomenon in the creative work of domestic composers of the late 20th – early 21st centuries*]. Ph.D. Abstract. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. (in Ukrainian).
- Alotaib, N.M., 2021. Future Anxiety Among Young People Affected by War and Armed Conflict: Indicators for Social Work Practice. *Frontiers in Sociology*, [online] 6. Available at: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2021.729811/full>> DOI: <https://doi.org/10.3389/fsoc.2021.729811> [Accessed 25 June 2022].
- Blair, E., 2015. A reflexive exploration of two qualitative data coding techniques. *Journal of Methods and Measurement in the Social Sciences*, 6(1), pp.14-29.
- Bolharskyi, A., 2009. Dukhovna muzyka v sotsiokulturnomu prostori tretoho tysyacholittia [Sacred music in the sociocultural space of the third millennium]. *Stavropygian Philosophical Studies*, 3, pp.143-152. (in Ukrainian).
- Bradshaw, M., Ellison, Ch.G., Fang, Q. and Mueller, C., 2015. Listening to Religious Music and Mental Health in Later Life. *The Gerontologist*, 55(6), pp.961-971. DOI: 10.1093/geront/gnu020
- Chen, Y., Xu, H., Liu, C., Zhang, J. and Guo, C., 2021. Association Between Future Orientation and Anxiety in University Students During COVID-19 Outbreak: The Chain Mediating Role of Optimization in Primary-Secondary Control and Resilience. *Frontiers in Psychiatry*, [online] 12. Available at: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsy.2021.699388/full#B2>> DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsy.2021.699388> [Accessed 28 June 2022].
- Chepiha, V.T. and Chuhai, S.M. 2013. Ukrainska dukhovna muzyka yak istoryko-kulturnyi ta vykhovnyi fenomen [Ukrainian sacred music as a historical, cultural and educational phenomemon]. *Bulletin of Luhansk Taras Shevchenko national university. Series: Pedagogical Sciences*, 13(2, pp.276-283. (in Ukrainian).
- Duley, M., 2016. Performing Sacred Music Today: Context and Culture. *Journal of Religion, Education and the Arts*, 10: Sacred Music: Perspectives on Performance, pp.1-13. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsy.2021.699388>
- Breen, R., 2017. Responding to the Global Youth Crises. *Global Business Coalition for Education*, [online] March 28. Available at: <<https://gbc-education.org/responding-to-the-global-youth-crisis/>> [Accessed 25 June 2022].
- Infinito, J., 2003. Jane Elliot meets foucault: The formation of ethical identities in the classroom. *Journal of Moral Education*, 32, pp. 67-76. DOI: 10.1080/0305724022000073347
- Kornii, L., 2010. Problema natsionalnoho v ukrainskii dukhovnii muzytsi riznykh istorychnykh periodiv [The problem of the national in Ukrainian spiritual music of different historical periods]. *Art Research of Ukraine*, 11, pp.33-37. (in Ukrainian).
- Lang, M, Mitkidis, P, Kundt, R, Nichols, A, Krajčiková, L, and Xygalatas, D., 2016. Music As a Sacred Cue? Effects of Religious Music on Moral Behavior. *Frontiers in Psychology*, [online] 7. Available at:

- <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.00814/full>> DOI: 10.3389/fpsyg.2016.00814 [Accessed 29 June 2020].
- Mahoney, S. and Schamber, J. 2011. Integrative and deep learning through a learning community: a process view of self. *Journal of General Education*, 60(4). pp. 233-247.
- Mcallister, M., 2011. STAR: A Transformative Learning Framework for Nurse Educators. *Journal of Transformative Education*, 9(1), pp.42-58. DOI: 10.1177/1541344611426010
- OECD. 2019. *Transformative Competencies for 2030. OECD Future of Education and Skills 2030 Concept Note*. [online] Available at: <https://www.oecd.org/education/2030-project/teaching-and-learning/learning/transformative-competencies/Transformative_Competencies_for_2030_concept_note.pdf> [Accessed 25 June 2022].
- Oleksiuk, O. and Koval, A. 2020. Hermeneutic analysis of a music piece as a factor for development of methodological culture of a future music teacher. In O. Oleksiuk and A. Koval, eds. *Theoretical and practical aspects of the development of the European Research Area*. 2nd ed. Riga, Latvia: Baltija Publishing, pp.120-139. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-53-2-20> (in Ukrainian).
- Perrine, W.M., 2017. Bauchman v. West High School Revisited: Religious Text and Context in Music Education. *Philosophy of Music Education Review*, 25(2), pp.192-213. DOI: <https://doi.org/10.2979/philmusieducrevi.25.2.06>
- Rahman, M.M., and Hoque, A.M., 2017. Transformative Learning: a Concept and Powerful Vision for Adult Education. *Anwer Khan Modern Medical College Journal*, 8(2), pp.128-131. DOI: <https://doi.org/10.3329/akmmcj.v8i2.33670>
- Shopenhauer, A., 1966. *The World as Will and Representation*. Vol. 1. New York: Dover Publications.
- Stenberg, L., 2019. *OECD Learning Compass 2030 Transformative Competencies: Taking Responsibility. OECD Future of Education and Skills 2030: Thought Leader written statement*. [online] Available at: <https://www.oecd.org/education/2030-project/teaching-and-learning/learning/transformative-competencies/Thought_leader_written_Steinberg.pdf> [Accessed 25 June 2022].
- Tkachenko, A.I., 2010. Dukhovni tvory suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv: do problemy pereosmyslennia kanonichnykh tradytsii [Spiritual works of modern Ukrainian composers: to the problem of rethinking of canonical traditions]. *Musical Art*, 10. pp.165-173. (in Ukrainian).
- Tsimane, T.A. and Downing, C., 2019. Transformative learning in nursing education: A concept analysis. *International journal of nursing sciences*, 7(1), pp.91-98. DOI: 10.1016/j.ijnss.2019.12.006
- Yamanaka, Sh., 2019. *OECD Learning Compass 2030. Transformative Competencies: Creating New Value*. [online] Available at: <https://www.oecd.org/education/2030-project/teaching-and-learning/learning/transformative-competencies/Thought_leader_written_statement_Yamanaka.pdf> [Accessed 25 June 2022].

Бібліографічний список

- Александрова, Н.К., 2008. *Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Кандидат наук. Автореферат. Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової
- Болгарський, А., 2009. Духовна музика в соціокультурному просторі третього тисячоліття. *Ставронігійські філософські студії*, 3. с.143-152.

- Корній, Л., 2010. Проблема національного в українській духовній музиці різних історичних періодів. *Мистецтвознавство України*, 11, с.33-37
- Ткаченко, А.І., 2010. Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних традицій. *Музичне мистецтво*, 10. с.165-173.
- Чепіга, В.Т. та Чугай, С.М., 2013. Українська духовна музика як історико-культурний та виховний феномен. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Сер.: Педагогічні науки*, 13(2), с.276-283.
- Alotaib, N.M., 2021. Future Anxiety Among Young People Affected by War and Armed Conflict: Indicators for Social Work Practice. *Frontiers in Sociology*, [online] 6. Available at: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2021.729811/full>> DOI: <https://doi.org/10.3389/fsoc.2021.729811> [Accessed 25 June 2022].
- Blair, E., 2015. A reflexive exploration of two qualitative data coding techniques. *Journal of Methods and Measurement in the Social Sciences*, 6(1). pp.14-29.
- Bradshaw, M., Ellison, Ch.G., Fang, Q. and Mueller, C., 2015. Listening to Religious Music and Mental Health in Later Life. *The Gerontologist*, 55(6), pp.961-971. DOI: 10.1093/geront/gnu020
- Breen, R., 2017. Responding to the Global Youth Crises. *Global Business Coalition for Education*, [online] March 28. Available at: <<https://gbc-education.org/responding-to-the-global-youth-crisis/>> [Accessed 25 June 2022].
- Chen, Y., Xu, H., Liu, C., Zhang, J. and Guo, C., 2021. Association Between Future Orientation and Anxiety in University Students During COVID-19 Outbreak: The Chain Mediating Role of Optimization in Primary-Secondary Control and Resilience. *Frontiers in Psychiatry*, [online] 12. Available at: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsy.2021.699388/full#B2>> DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsy.2021.699388> [Accessed 28 June 2022].
- Duley, M., 2016. Performing Sacred Music Today: Context and Culture. *Journal of Religion, Education and the Arts*, 10: Sacred Music: Perspectives on Performance, pp.1-13. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsy.2021.699388>
- Infinito, J., 2003. Jane Elliot meets foucault: The formation of ethical identities in the classroom. *Journal of Moral Education*, 32, pp. 67-76. DOI: 10.1080/0305724022000073347
- Lang, M, Mitkidis, P, Kundt, R, Nichols, A, Krajčiková, L, and Xygalatas, D., 2016. Music As a Sacred Cue? Effects of Religious Music on Moral Behavior. *Frontiers in Psychology*, [online] 7. Available at: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.00814/full>> DOI: 10.3389/fpsyg.2016.00814 [Accessed 29 June 2020].
- Mahoney, S. and Chamber, J., 2011. Integrative and deep learning through a learning community: a process view of self. *Journal of General Education*, 60(4), pp.234-247. DOI: 10.1353/jge.2011.0021
- Mcallister, M., 2011. STAR: A Transformative Learning Framework for Nurse Educators. *Journal of Transformative Education*, 9(1), pp.42-58. DOI: 10.1177/1541344611426010
- OECD. 2019. Transformative *Competencies for 2030. OECD Future of Education and Skills 2030 Concept Note*. [online] Available at: <https://www.oecd.org/education/2030-project/teaching-and-learning/learning/transformative-competencies/Transformative_Competencies_for_2030_concept_note.pdf> [Accessed 25 June 2022].
- Oleksiuk, O. and Koval, A., 2020. Герменевтичний аналіз музичного твору як чинник формування методичної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва. В:

- O. Oleksiuk and A. Koval, eds. *Theoretical and practical aspects of the development of the European Research Area*. 2nd ed. Riga, Latvia: Baltija Publishing, pp.120-139. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-53-2-20>
- Perrine, W.M., 2017. Bauchman v. West High School Revisited: Religious Text and Context in Music Education. *Philosophy of Music Education Review*, 25(2), pp.192-213. DOI: <https://doi.org/10.2979/philmusieducrevi.25.2.06>
- Rahman, M.M., and Hoque, A.M., 2017. Transformative Learning: a Concept and Powerful Vision for Adult Education. *Anwer Khan Modern Medical College Journal*, 8(2), pp.128-131. DOI: <https://doi.org/10.3329/akmmcj.v8i2.33670>
- Shopenhauer, A., 1966. *The World as Will and Representation*. Vol. 1. New York: Dover Publications.
- Stenberg, L., 2019. *OECD Learning Compass 2030 Transformative Competencies: Taking Responsibility*. *OECD Future of Education and Skills 2030: Thought Leader written statement*. [online] Available at: <https://www.oecd.org/education/2030-project/teaching-and-learning/learning/transformative-competencies/Thought_leader_written_Steinberg.pdf> [Accessed 25 June 2022].
- Tsimane, T.A. and Downing, C., 2019. Transformative learning in nursing education: A concept analysis. *International journal of nursing sciences*, 7(1), pp.91-98. DOI: 10.1016/j.ijnss.2019.12.006
- Yamanaka, Sh., 2019. *OECD Learning Compass 2030. Transformative Competencies: Creating New Value*. [online] Available at: <https://www.oecd.org/education/2030-project/teaching-and-learning/learning/transformative-competencies/Thought_leader_written_statement_Yamanaka.pdf> [Accessed 25 June 2022].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2022.

Н. В. Мараховська

РОЛЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ В КОНСТРУЮВАННІ ТРАНСФОРМАТИВНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ІЗ ЗОН БОЙОВИХ ДІЙ

Метою дослідження є вивчення освітнього потенціалу сучасної української духовної музики, який полягає у поєднанні національно-культурних, морально-етичних, мистецьких та естетичних особливостей, для розвитку трансформативних компетентностей здобувачів вищої освіти гуманітарних спеціальностей, зокрема вразливої категорії студентства – біженців із зон бойових дій. Згідно із визначенням Організації економічного співробітництва та розвитку (ОЕСР) трансформативні компетентності являють собою здатності створювати нові сенси, долати напругу та вирішувати проблеми, приймати відповідальність. З'ясовано, що для сучасної української духовної музики, яка має свою унікальну траєкторію розвитку в українській культурі, притаманними є розмаїття жанрів, функціональність, поєднання нових композиційних прийомів, засобів вираження та традиційних історично-національних характеристик. Обґрунтовано доцільність інтеграції сучасної української духовної музики в освітній процес, зокрема при вивченні гуманітарних дисциплін.

У дослідженні здійснено поетапну реалізацію трансформативної моделі навчання, що ґрунтується на методиці STAR (активізація почуттів, активність, рефлексія), розробленій Маргарет Макалістер. На першому етапі здобувачів залучали до прослуховування духовних творів сучасних українських композиторів, не повідомляючи ані назву твору, ані його автора, та обміну враженнями та почуттями,

що виникали під час прослуховування. На другому етапі здобувачі, вже знаючи назву музичної композиції та її автора, самостійно знаходили необхідну біографічну інформацію, історичні та культурні факти, пов'язані із твором. На третьому етапі учасники дослідження залучалися до ведення рефлексивних щоденників, у котрих описували, які когнітивні, афективні та поведінкові зміни викликала в них сучасна українська духовна музика.

Застосування якісних методів дослідження уможливило виявити позитивний вплив інтеграції даної музики на конструювання трансформативних компетентностей студентів. За допомогою методу концептуального аналізу вивчався зміст есеїв-рефлексій 30 здобувачів вищої освіти Маріупольського державного університету. Студенти відзначили, що інтеграція сучасної української духовної музики в освітній процес уможливорює впоратися зі стресом, викликаним війною, зменшити тривогу щодо майбутнього та розширити культурологічні знання та вміння.

Ключові слова: сучасна української духовна музика, трансформативні компетентності, трансформативне навчання, здобувачі вищої освіти.

УДК 396.1(477)''1991/2022''
ORCID ID org/0000-0002-1667-9383

Мельник Т.В.

ФЕМІННИЙ АСПЕКТ ПРОЦЕСУ ЕМАНСИПАЦІЇ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Головною метою статті є дослідити і охарактеризувати стан питання емансипації в фемінному аспекті в соціокультурному просторі, в межах України періоду незалежності.

Отримання Україною незалежності стало своєрідною «точкою біфуркації», позначивши критичний стан в політиці, ідеології, культурі з наступним переходом на інший рівень впорядкованості в усіх сферах, в тому числі, в аспекті процесів емансипації в соціокультурному полі. Ситуація «умовного початку» свідомо обрана за вихідну при визначенні хронологічних меж дослідження, адже відкриває перспективи простежити динаміку якісних перебудов і трансформацій у соціокультурному бутті актуалізувавши ідентифікаційні гендерні процеси у суспільстві.

Вивчення окресленої теми, передбачає використання наступних методів дослідження: історико-художнього аналізу (при опрацюванні масиву наукових джерел, досліджень попередників — науковців, які займалися розробкою проблематики, дотичної до теми наших розвідок для вивчення стану розробленості обраної теми); метод систематизації (для комплексного осмислення артефактів, створених у різних видах, жанрах, представлених на різних носіях візуальних носіїв, літературних джерел); метод теоретичного узагальнення (для стислого викладу підсумку опрацьованого матеріалу обробленої інформації); як допоможіні були використані методи припущення та аналогії, класифікації та інші емпіричні та теоретичні методи дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що було межах заявленого хронологічного періоду запроваджено спробу провести комплексні розвідки логіки змін в осмисленні фемінного та маскулінного начал та стану проблематики гендерної

рівності в Україні періоду незалежності.

Після отримання незалежності, набули розповсюдження процеси спрямовані на відкидання, засудження багатьох аспектів минулого, натхненна європейським вектором спрямування розвитку держави, що актуальна і для сьогодення. Вони стосуються аспектів гендерної рівності, а також самоідентифікації жінки, як ланки суспільства та активної діячки соціокультурних процесів. Наведена в статті статистика вказує на те, що нажаль жінки досить стикаються з притиском в різнобічних аспектах, а також, саме вони, досі висвітлюють цю проблематику в образотворчому мистецтві, реалізуючи прагнення зміни дихтомії «об'єкт-суб'єкт» в аспекті жіночої тілесності. Позитивними зрушеннями в цьому полі, охарактеризовані зміни в мовному аспекті, а саме поява фемінітивів та гендерно толерантної лексики, а також, розповсюдження різноманітних мистецьких проектів присвячених цій темі, описаних в тексті дослідження.

Ключові слова: гендерна рівність, емансипація, фемінізм, культура.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-85-96

Тема гендерних студій є надзвичайно важливою для сучасного українського суспільства та культури, особливо, з огляду на європейсько орієнтований курс держави та разом з тим непростий з антропологічної, психологічної та мистецької точок зору досвід пострадянського минулого.

Як, свідчать наведенні в цьому підрозділ данні, гендерна нерівність та неоднозначність сприйняття цього питання різними верствами населення актуальні для країни.

Сучасні європейські та українські гендерні студії критикують явище “гендерної поляризації” (намагання вбачати в жінках і чоловіках лише відмінності), адже жінки, так само як і чоловіки – гетерогенна група різнорідного характеру, а також, антропоцентризм (культурну традицію, яка зводить людську суб'єктивність до єдиної чоловічої норми, що репрезентується, як універсальна об'єктивність), патріархат, як сталу норму суспільного життя.

Одна із суттєвіших завдань сьогодення в прагненні до гендерної рівності, – це боротьба з статево-рольовим підходом, біологічним детермінізмом, коли кожній статі відповідає своя роль.

Наразі, це питання в Україні, регулюється Законом України “Про забезпечення рівних прав і можливостей чоловіків і жінок” (набрав чинності з 1 січня 2006 року), згідно до якого, гендерна рівність трактується, як рівний правовий статус статей та рівні можливості для його реалізації, що дозволяє брати рівну участь у всіх сферах суспільного життя (розділ 1, стаття 1).

Але, реальність наразі свідчить про нерівність та значну актуальність гендерної проблематики. Про це свідчить офіційна статистика.

Індекс гендерної рівності (Gender Equality Index) – важливий компонент щорічного міжнародного Звіту з людського розвитку Програми розвитку ООН (UNDP Human Development Report). Станом на 2015 рік Україна посідає 81 місце за рівнем розвитку людського потенціалу.

У міжнародному звіті Рівня свободи у світі (Freedom in the World, Freedom House) теж є розділ про “особисту автономію та індивідуальні права”. В 2016 році Україну в ньому названо “частково вільною” країною із значенням 3 (максимум – 7), сказано, що у нас “...гендерна дискримінація забороняється відповідно до Конституції, однак урядовці демонструють мало інтересу, розуміння проблеми. Правозахисні організації

скаржаться, що роботодавці відкрито дискримінують за ознаками статі, зовнішності та віком” (Freedom in the World 2016).

У звіті з глобального гендерного розриву 2016 року (Global Gender Gap Report 2016 Geneva), підготовленому Світовим економічним форумом (World Economic Forum), вимірюється величина гендерного розриву (gender gap) у чотирьох сферах нерівності між чоловіками і жінками: економічна участь, рівень освіти, політичне представництво та сфера здоров'я. У 2016 році Україна посідала 69 місце з 144 досліджуваних країн (що вища позиція в списку, тим краща ситуація з гендерною рівністю в країні). В Україні згідно до звіту нагірша ситуація з політичним компонентом (участю жінок у процесі ухвалення рішень) – 107 місце зі значенням, яке майже наближується до нуля, тобто засвідчує соціальну гендерну нерівність.

Простежимо особливості залучення українських чоловіків і жінок у ринок праці. Серед тих, хто навчається у ВНЗ III–IV і I–II рівнів акредитації, жінки становлять навіть більшість, а саме, 54 % (Державна служба статистики України, 2013). За статистикою зайнятості, зайнято приблизно 63% жінок і 68 % чоловіків, однак, за тією ж статистикою, жінки отримують заробітню плату на 22 % менше, ніж чоловіки. Найбільший розрив спостерігається у таких сферах, як промисловість (32%), фінансова діяльність (29%), діяльність у сфері спорту та культури, відпочинку та розваг (34%), комунальні та індивідуальні послуги (30%). Ситуація з рівнозначним залученням до державних, керівних посад представників обох статей в Україні ще гірша. За результатами попередніх виборів, жінкам у Верховній раді належить лише 12% посад, тобто в міжнародній порівняльній статистиці бази даних Woman in National Parliament, Interparliamentary Union, станом на 1 листопада 2016 року Україна посідає 144 місце в рейтингу, щодо залучення жінок у паламент. Ще один, чинник гендерної сегрегації робочих місць – законодавчо розмежовані посади для чоловіків та жінок.

Підтримку та розповсюдження гендерної проблематики в Україні, надають: Міжнародний фонд «Відродження», що на початку 2015 року разом із дослідницею Тамарою Марценюк започаткували гендерні студії «Жінки та чоловіки: гендер для всіх» в рамках «Ініціатива з розвитку аналітичних центрів в Україні» у партнерстві з Фондом ТТФ за фінансової підтримки посольства Швеції в Україні (SIDA), платформа Promheteus, журнал соціальної критики “Спільне”, Фонд імені Генріха Бюлля в Україні, фейсбук активні групи, такі, як “Фемінізм УА”, “Жінки і політика”, “Половина Майдану: жіночий голос протесту” та інші.

У порівнянні з іншим європейськими країнами, навіть сусідню Польшею, цього незрівнянно мало та більшість пересічних громадян, не тільки, жодного разу не чули назви подібних ініціатив, а й в переважній більшості, не розуміють масштабів актуальності та болючості гендерних питань для вітчизняного суспільства.

Однак, феміністична критика показала, що в основі дихотомії інструментальності та експресивності – за всієї її емпіричної та життєвої переконливості – лежать не стільки природні статеві відмінності, скільки соціальні норми, наслідування яких обмежує індивідуальний саморозвиток і самовираження жінок і чоловіків. Тобто суспільство нав'язує свої усталені принципи й норми та обмежує право вибору чоловіком чи жінкою тієї гендерної ролі, яка їм більше прийнятна, і таким чином підтримує або придушує в чоловіках і жінках певні моделі поведінки. Оскільки із соціального погляду чоловіча поведінка вирізняється сильнішими виявами владності та впливу, а жіноча, відповідно, підлеглістю та впокоренням, то в масовій свідомості, а відтак і в культурі, закріплюються відповідні стереотипи (Астаф'єв, 2002., с.127–130).

Жінки в рекламі переважно чистять, перуть, прибирають, готують, міняють підгузники дітям, а також доглядають за собою, щоби позбутися неприємних запахів,

перхоті, жовтизни зубів тощо. Жінки займаються прибиранням – тому вони фігурують у рекламі побутової техніки, засобів для чищення тощо. Отож, жінки перуть і прибирають, а чоловіки все це споживають. В Україні подібна картина зафіксована в 95 % роликів (у США – у 60 %) (Усманова, 2001. с. 87).

Щож до чоловіків, то вони, фігурують переважно в рекламі алокогольних напоїв українського виробництва, потребують жіночої допомоги, коли іо почуваються (реклама лікарських засобів) – у продуктах вітчизняного виробництва та постають «звабливими красунчиками» за якими черги з жадаючих уваги жінок в зарубіжній рекламі парфюмів та презервативів, що транслюються по українському телебаченню. Це ті, з першого погляду, мало помітні, «фонові» частини культурного коду, що закладаються в нашу та майбутнього покоління підсвідомість.

Окремої уваги заслуговує тема нових лексикогічних тенденції, змін, пов'язаних з гендером. Ці питання у сьогоденні вивчає окрема наука, – гендерна лінгвістика, лінгвістична гендерологія. Це – науковий напрям у складі міждисциплінарних гендерних досліджень, що за допомогою лінгвістичного понятійного апарату вивчає гендер (соціокультурний конструкт, відносно автономний від біологічної статі) у його лінгвістичному прояві.

Відображення гендеру в мові (як чоловік та жінка зображені в мові як системі): номінативну систему, лексикон, синтаксис, категорію граматичного роду і ряд подібних об'єктів. Ціль такого підходу полягає в описі та поясненні того, як маніфестується у мові наявність людей різної статі, які оцінки приписуються чоловікам та жінкам і в яких семантичних областях вони найбільш поширені, які лінгвістичні механізми стоять в основі цих процесів;

Особливості самого концепту гендеру в різних мовах і культурах, їх неспівпадіння, а також наслідки цих неспівпадінь у міжкультурній комунікації також складають поле досліджень. Отримані в ряді досліджень дані, дозволяють зробити висновок про нерівні ступені андроцентричності різних мов та культур і різні ступені експліцитності вираженості гендеру (Маслова, 2001).

Більшість науковців пояснюють поняття «гендерних стереотипів», як один із видів соціальних стереотипів, стандартизованих, стійких, емоційно насичених та ціннісно визначених образів, що базуються на прийнятих у суспільстві уявленнях про "маскулинне" (чоловіче) та «фемінне» (жіноче). Вони формуються віками та закріплюються навіть на підсвідомому ментальному рівні нації. Одним із головних вимірів щодо визначення ролі та місця жінки і чоловіка в сучасному соціумі є опозиція «публічне-приватне». У цьому плані призначення жінки і коло її інтересів за стандартом, частіше тяжіють до суто приватної сфери (сім'я, домашні побутові обов'язки, діти), чоловіку ж, частіше належить п'єдестал публічної людини, для якого головним є робота, самореалізація та суспільне визнання. Представники феміністського напрямку гендерології В. Агеєва, Л. Леонтєва, О. Фоменко говорять про нівелювання ролі жінки в історичному процесі та вимагають сьогодні перегляду історії, у якій "жіночі заслуги постають лише малозначущим доповненням до чоловічих звершень» (Агеєва, 1994; Леонтєва, 2003). Але А. Окара зауважує, що «позитивною особливістю України є наявність повновартісного жіночого начала, чого немає в багатьох інших близьких культурах" (Сепетий, 2003).

Гендерні стереотипи, з огляду на їх суть і період функціонування в мові, можна поділити на традиційні, нові та актуалізовані. Традиційні стереотипи мають давню історію вживання і транслюють вікові уявлення народу про характер і призначення чоловіка та жінки у соціумі. Вони формувалися протягом століть, закріплювалися у

свідомості не одного покоління мовців і зараз продовжують впливати на світосприйняття сучасників. До них можна віднести номінативи: «Берегиня», «Годувальник», «Адам», «Єва», «Сильна стать», «Слабка стать», «Протилежна стать» та ін.

Нові з'явилися в мові відносно недавно, під впливом мінливих умов суспільного розвитку, і спираються на сьогоденні реалії життя та нову предметність. Представлені концептами: «Барбі», «Супермен», «Секс-символ», «Модель» та ін. Зберігаючи частку традиційних стереотипів, вони формують нові, більш сучасні уявлення про "жіноче" та "чоловіче".

Актуалізовані називаємо традиційні стереотипні найменування, синхронізовані у сучасний дискурс з урахуванням нових семантичних характеристик. Це лексичні гендерні пари: «Партнер-Партнерка», «Самка-Самець», «Принц-Принцеса» та ін. Деякі науковці, наприклад, О. Кісь, Л. Ставицька – схильні вважати образ жінки-берегині нав'язаним українському суспільству. Він, як зазначає О. Кісь, "з одного боку, репродукує консервативні гендерні стереотипи з характерним прикріпленням жінки виключно до приватної сфери (сім'ї, дому), з іншого – під гаслом "відродження традиції" насаджує штучну модель жіночої ідентифікації, що насправді має небагато спільного з українською минувиною" (Кісь, 2003). Тобто, за словами дослідника, головним смисловим навантаженням цього образу є абсолютизація жіночих репродуктивних і побутових функцій, а не ствердження її "матріархальної" суспільної домінанти.

Образ «Берегині» у публіцистичному мовленні актуалізується в перші роки незалежності, коли із розряду архаїзмів він переходить до активного словника у своєму первинному семантичному значенні "святої і божественної жінки". Поступово зміст образного поняття "жінки-берегині" видозмінюється. Їй приписують домостроївський "інстинкт збереження потомства, захисту родини".

Загалом, сучасне покоління є яскравим зразком переходу соціостатевих відносин на нові сходинки. У ньому спостерігається еволюція суспільних догматичних поглядів на призначення чоловіка та жінки, злам традиційних і зародження нових гендерних ідеологій. Одним з ключових факторів у питанні гендерної лексикології на території України – є поява та розповсюдження фемінтивів.

Феміністична мовна реформа стосується зусиль частіше політичних, а також ідей на індивідуальному та громадському рівнях, спрямованих змінити те, як мова використовується щодо гендеру, а саме в аспектах діяльності, в контексті статусів та посад. Феміністична теорія мови також зосереджується на врівноваженні розриву в гендерно окреслювальних формулюваннях, в рамках протидії запровадженні фемінитиви – група морфологічних одиниць, маркованих граматичним жіночим родом, альтернативних або парних аналогічним одиницям чоловічого роду. В українському мовознавстві фемінативами традиційно називають лексичну групу іменників спільного роду, що становлять шар експресивно-оцінної лексики (Безпояско, Городенська та Русанівський, 1993).

Наразі, проаналізувавши соціальну підтримку фемінитивів, можна зробити висновки про те, що найбільше схильні до їх постійного вживання, в пресі: друковані та інтернет-видання «Критика», «Критика феміністична», Культурний портал «Kogudor», «Україна модерна», «Гендер в деталях», «Повага: Кампанія проти сексизму в українських ЗМІ», гендерний журнал «Я», «Спільне», «The Ukrainians», видавництва: «Критика», «Медуза», «Пабулум», «А-ба-ба-га-ла-ма-га», в телебаченні: інтернет-канал «Громадське телебачення», телепрограма «ТСН» на 1+1, телепрограма «Факти» на

ICTV, телепрограма “Вікна” на СТБ, інтернет-проект “Телебачення Торонто”, радіомовлення: “Громадське радіо”, “Радіо Скворода”.

Оскільки фемінізацію, за визначенням А. Нелюби, можна назвати «українським проривом» у сучасних словотвірних процесах, то настав час ламати радянську традицію щодо витіснення фемінітивів із наукового й офіційно-ділового мовлення (Нелюба, 2011, с.135-137), (Пузиренко, 2004). Такий позамовний підхід засвідчує характерне для пуристів нехтування стилістичною диференціацією при виборі мовних засобів. Критика вживання фемінітивів може походити з прагнення слідувати за стратегією нейтралізації. Тому що перехід від гендерованої патріархальної мови (у якій чоловічий рід позначає людину загалом) до гендернонейтральної (у якій рід і стать не матимуть значення), на їх погляд, безпідставно видається неможливим без проходження проміжної ланки розвитку — гендернорівноправної мови, яка передбачає вживання фемінітивів повсякчас, коли потрібно підкреслити досягнення жінок у конкретній царині. Така критика знаходить підтримку в постструктуралістському мовознавстві (Motschenbacher, 2016, с.65-68).

Важливим аспектом в розумінні означеної теми в культурологічному полі, є аспект репрезентації жінок в образотворчому мистецтві.

Щодо місця жінок у художній сфері, статистика досі не втішна. Художнє угруповання «Guerrilla Girls» проаналізувало мистецьку ситуацію з цієї позиції: «...тільки 5% художників — жінки, тоді як оголених моделей жіночої статі – 85». (Брюховецька, 2003).

Частково чи повністю оголене жіноче тіло, поміщене в публічний простір, майже завжди інтерпретується еротично. Жіноче репрезентується переважно через біологічне, а не соціальне. Навіть соціальні функції жінок шляхом добровільно-примусового відбору частіше пов'язуються з біологічними. Вчителька, вихователька, навіть доглядальниця – всі ці ролі жінка виконує не в останню чергу через особливе місце в репродуктивній системі. Цікаво, однак, те, що й феміністичний рух 70-х починав свою боротьбу, закликаючи жінок пишатися своїми біологічними особливостями. На фоні тривалої сором'язливої тиші, якою була огорнена жіноча анатомія, феміністичні угруповання влаштували ледь не елітарний клуб власниць матки, де відкрито обговорювали проблеми жіночого здоров'я та жіночої сексуальності з гордістю за власну «інакшість» (Брюховецька, 2003).

Наразі битва за жіноче тіло триває, перемістившись у площину репродуктивних функцій: феміністичні рухи відстоюють право жінок розпоряджатися тілом на власний розсуд, тоді як держава та церква воліли б мати слухняну машину біовиробництва (Брюховецька, 2003).

Всередині феміністичне мистецтво, як і ширший рух за визволення жінок, сукупність цих безлічі голосів дозволили зробити загальний феміністичний аналіз які політичні ініціативи були сформовані з різних питань, від абортів до рівних оплат праці, домашнє насильство до догляду за дітьми, ядерне роззброєння до планування сім'ї. На відміну від спілкування з матеріалами та процесами, які вимагалися від модерністської аудиторії, феміністичне мистецтво було покликане популяризувати політичне просвітлення та надихає активність, яка в кінцевому підсумку може призвести до соціальних змін. Феміністки більше не сприймали аудиторію як неоднорідну і спрямовували свої аргументи переважно на інших жінок. Феміністичне мистецтво спонукало до активності в широкому світі, але воно також почало розвиватися перевизначення самої жіночності на рівні репрезентації (Elwes, 2005, с.41).

Перші виставки, де жіноча альтернативна образність та тематика гендерної рівності, звучить, як основна тема, відбулася в 1993 і 1995 роках.

Ідеться про «Пошук примхливих зваб» (галерея «Децима», куратор Юрій Соколов, серед учасниць — Ольга Блажко, Зоряна Гарбар, Антоніна Денисюк, Галина Жегульська, Оксана-Ганна Липа, Вікторія Ковальчук, Марія Ліхтштайнер, Гера Левицька, Тетяна Мун, Ольга Мілентій, Ірина Сильвестрова, Марина Скугарєва, Тетяна Флоринська) та «Рот Медузи» (Центр сучасного мистецтва «Брама», кураторка Наталя Філоненко, серед учасниць і учасників — Леонід Вартиванов, Тетяна Галочкіна, Олександр Гнилицький, Ілля Ісупов, Ірина Ластовкіна, Катрін Мате-Бюренд, Дмитро Орешніков, Вікторія Пархоменко, Ольга Петрова, Олександра Прахова, Арсен Савадов і Георгій Сенченко, Марина Скугарєва, Зоя Сокол, Валерія Трубіна, Микола Трох, Ілля Чичкан, Кирило Чичкан, Юлія Укадер) (Яковленко, 2018).

В 90-ті роки помітні спроби розкрити тему жінки та її сприйняття в контексті гендерної нерівності через мистецтво. Влучним прикладом цього, слугує у серія колажів «Віра Францівна Іванова — звичайна радянська жінка», яку в 1985 році відтворив іївський художник Сергій Братков.

Цим проектом він представив фантомне місце жінки-управлінця, адже реалії були далекі від оргінчності поєднання жіночої постаті та владних структур. Художник послуговується усередненим образом жінки з радянського журналу «Работница» і вводить пересічну робітницю у політикум, розміщуючи її зображення поряд із портретами генерального секретаря та його керівним апаратом. Таким чином автор створює фантазійний візуальний конструкт, де центральне місце у політичному житті СРСР посідає жінка.

Амбівалентне ставлення і трактування жіночої ролі у політичному та соціальному житті, на думку української літературознавиці Соломії Павличко, визначає межу 1980–1990-х років. Те, що відбувалось у суспільстві на початку 1990-х, вона назвала «етапом шоку від свободи» та пояснила, що культурний вакуум заміщується з одного боку поверненою і відродженою національною ментальністю з елементами хуторянізації культури, з другого — асиміляцією культурних проявів західної свободи у вигляді конкурсів краси, пластикової моди, телевізійного замилювання свідомості серіалами та порнографії як категорії жіночої краси (Яковленко, упоряд., 2019, с.64).

Художниця Вікторія Пархоменко була тісно пов'язана із модельною індустрією. Разом із цим вона створювала критичні художні проекти, у яких осмислювала місце і роль жінки у соціумі. Спільно з Наталею Радовінською вони створили інсталяцію з фототра- фаретних колажів «Тим, що вміють в'язати» (1992), у якій уподібнили одну одну героїням із радянських жіночих журналів. Власні портрети художниці супроводили сар- кастичним текстом, що відтворював заідеологізованість радянського «глянцю», висміюючи її, та проблематизував політичне нав'язування ідеалу радянської жінки вже після розпаду СРСР (Яковленко, упоряд., 2019, с.64).

Майже одночасно Оксана Чепелик та Ірина Ластовкіна створили подібні художні роботи – каркасні жіночі сукні з металу, – що їх можна розглядати як уніформу, своєрідну соціальну клітку, в якій існувала жінка. Створена для виставки «Рот Медузи» (1995), темою якої була неможливість жінок реалізуватися творчо, робота Ластовкіної підносить жіночі амбіції як мрію про сукню. З плином часу ця робота сприймається візуалізацією ефемерної дезорієнтації у системі тогочасних цінностей, хоча сама художниця у цій роботі співвідносила жіночу тендітність із металевим незламним каркасом. «Мадам Баттерфляй» стала останньою роботою у практиці Ірини Ластовкіної у полі сучасного мистецтва. Раптовий вихід художниці з експериментального мистецтва жодним чином не спричинений критикою чи неприйняттям цієї роботи, Ластовкіна, навпаки, отримала схвальні відгуки від художньої спільноти (Яковленко, упоряд., 2019, с.65).

Цікавим проєктом, що також, стосується тему жінки є графічна серія, Марини Скугаревої «Добрі домогосподарки», над якою авторка працювала із середини 1990-х. Він складається з понад двохсот портретів та оголених фігур домогосподарок на тлі кухонних плит, столів, газових колонок, чайників. Художниця зачіпає тему непомітної жіночої буденної праці, материнства, що фізично та психологічно дуже виснажує жінку та про яке не прийнято говорити в суспільстві, як про щось складне, про знецінення та тягар соціальних очікувань від жінки. Сама вона, пише про роботу наступне: «Фактично ця серія почалася 14 років тому з народженням дитини, коли мені взагалі ніхто не допомагав і за два місяці я зрозуміла, що божеволію. Тоді я почала малювати те, що бачила на своїй кухні: плиту, стіл, газову колонку. Коли життя вже посадило мене з дитиною, як я можу малювати якесь вигадане мистецтво? Мистецтво має бути чесним, тільки тоді воно цікаве. Мені не потрібно нікуди виходити, щоб залишатися художницею» (Я Галерея, 2022).

Пізніше, цю серію художниці, кураторка Олена Олександра Червоник обрала для виставки «Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ. Право на самоконструювання в умовах патріархату» (Донецьк, 2012), що стосувалася гендерної й сексуальної ідентичності.

Взагалі, варто зазначити, першою великою інституцією, яка підтримала феміністичну тематику в 2010-их роках, стала донецька платформа культурних ініціатив ІЗОЛЯЦІЯ. Кураторка Олена Олександра Червоник провела там виставку «Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ. Право на самоконструювання в умовах патріархату» в знаковому для феміністичного мистецтва 2012-му році. Проєкт не лише поставив питання гендерних норм та сексуальної ідентичності, але й остаточно легітимізував цю тематику в художньому дискурсі.

В українському мистецтві після здобуття незалежності все також, переважали чоловічі наративи, жінка розглядається, як вродливе, сексуальне тіло, муза, що надихає митця. Лише деякі художники створюють проєкти, що зачіпають гендерні теми, однак, радше інтуїтивно, аніж свідомо.

Однією з перших та визначних виставок, присвячених саме гендерним рефлексіям, був проєкт Олесі Островської "Ніжність" (Центр сучасного мистецтва при НаУКМА, серед учасниць – Богна Бурська, Маргарита Зінець, Алевтина Кахідзе, Ніколета Маркович), реалізований в 2003 році.

Він мав на меті проілюструвати українській аудиторії критичний, "новий" погляд на образ та становище жінок у Східній Європі. Саме там, Алевтина Кахідзе представила інсталяцію «Очі у мого чоловіка, як у Жанни Самарі», що присвячена рефлексії на тему стосунків художника та музи.

У 2007 році в місті Дрогоби була закрита та руїнівно розкритикована виставка Гриці Ерде, яка в своєму проєкті "Самки й яєцкладки", намагалася представити жіночі тіла в реалістичному, позбавленому гламурних прикрашань світлі: втомленими і деформованими під впливом репродуктивних процесів та праці.

Деякі відголоски феміністичного спрямування або конкретне апелювання до теми, можна знайти в роботах таких художниць: Валерії Трубіної, Марії Шубіної, Влади Ралко, Алевтини Кахідзе, Лесі Хоменко, Аліни Копиці, Євгенії Білорусець, Анни Звягінцевої, Марії Куликівської, Марії Кудрі та інших.

Помітно, що зазначена тема турбує та освітлюється, переважно саме жінками, серед проєктів художників-чоловіків, важко знайти твори присвячені гостро-соціальним проблемам, а саме, місцю жінки в мистецтві, соціумі та культурі загалом. Образ жінки, в якому на перший план виходить її тілесність, «нова відвертість» та пов'язані з цим соціальні контексти, авторські «вислови» художників.

Бібліографічний список:

- Агеєва, В., 1994. Філософія жіночого існування. В: С. де Бовуар. *Друга стаття*. Т.1. Київ: Основи, с.10–14.
- Астафьев, Я.У., 2002. Экономика любви: формирование гендерных стереотипов. *Социологические исследования*, 11, с.127-134.
- Безпояско, О.К., Городенська, К.Г. та Русанівський, В.М., 1993. *Грамматика української мови. Морфологія*. Київ: Либідь.
- Брюховецька, Л., 2003. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. Київ: АртЕк.
- Гендерний словник. URL: <http://www.gender.kiev.ua/vocab.htm> (дата звернення: 20.06.2022)
- Державна служба статистики України, 2013. *Жінки і чоловіки в Україні. Статистичний збірник*. Київ.
- Кісь, О., 2003. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. *Ї*, [онлайн] 27. Доступно: <<http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm>> [Дата звернення 20 червня 2022].
- Леонтєва, Л., 2003. Стереотипи, або дещо про місце жінки у суспільстві. *Ї*, [онлайн] 27. Доступно: <<http://www.ji.lviv.ua/n27texts/leontjeva.htm>> [Дата звернення 20 червня 2022].
- Маслова, В.А., 2001. *Лингвокультурология*. Москва: Академия.
- Нелюба, А., 2011. "Гендерна лінгвістика" і малопродуктивні словотворчі засоби. *Лінгвістика*, 1, с.135-137.
- Пузиренко, Я., 2004. *Агентивно-професійні назви осіб жіночої статі в лексикографічному описі та узусі*. Кандидат наук. Дисертація. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Сепетий, Д., 2003. Українська лицарська традиція. *Ї*, [онлайн] 27. Доступно: <<http://www.ji.lviv.ua/n27texts/sepetyj.htm>> [Дата звернення 20 червня 2022].
- Ставицька, Л., 2003. Мова і стаття. *Критика*, VII(6). с.29-34.
- Усманова, А., 2001. Женщины и искусство: Политики репрезентации. В: И.А. Жеребкина, ред. *Введение в гендерные исследования*. Ч.1. Харьков: ХЦГИ; Санкт-Петербург: Алетейя, с.465-492.
- Фоменко, О.С., 1996. Жіночий рух в демократичному суспільстві та його вплив на розвиток мови // Філологія і культура. – К. – 535 с.
- Я Галерея, 2022. [онлайн] Доступно: <<http://yagallery.com/exhibitions/suzirya-mihaelisa-abo-dobri-domogospodarki>> [Дата звернення 5 березня 2022].
- Яковленко, К., 2018. «Рот Медузи»: перші спроби феміністичних виставок. *Korydor*, [онлайн] 9 листопада. Доступно: <<http://www.korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-pershi-sproby-feministichnyh-vistavok.html>> [Дата звернення 20 червня 2022].
- Яковленко, К., упоряд. 2019. *Чому в українському мистецтві є великі художниці*. Київ: Publish Pro Ltd., PinchukArtCentre.
- Elwes, C., 2005. *Video Art, A Guided Tour*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd, pp.37-58.
- Freedom in the World 2016. Freedom House about Ukraine. *Freedom House*. [online] Available at: <<https://freedomhouse.org/report/freedomworld/2016/ukraine#.U9tj6PmSwbQ>> [Accessed 05 September 2019].
- Motschenbacher, H., 2016. A poststructuralist approach to structural gender linguistics: Initial considerations. In: J. Abbou and F.H. Baide, eds. *Gender, Language and the Periphery: Grammatical and Social Gender from the Margins*. Amsterdam: John Benjamins, pp.65-88. DOI: <https://doi.org/10.1075/pbns.264.04mot>

References

- Ahieieva, V., 1994. *Filosofiiia zhinochoho isnuvannia* [Philosophy of female existence]. In: S. de Bovuar. *Second gender*. Vol.1. Kyiv: Osnovy, pp.10–14.
- Astafev, Ya.U., 2002. *Ekonomika lyubvi: formirovanie gendernyh stereotipov* [Economy of love: formation of gender stereotypes]. *Sociological studies*, 11, pp.127-134. [in Russian].
- Bezpoysko, O.K., Horodenska, K.G. and Rusanivskyi, V.M., 1993. *Hramatyka ukrainskoi movy. Morfolohiia* [Grammar of the Ukrainian language. Morphology]. Kyiv.: Lybid. [in Ukrainian].
- Briukhovetska, L., 2003. *Prykhovani filmy. Ukrainske kino 1990-kh* [Hidden films. Ukrainian cinema of the 1990s]. Kyiv: ArtEk. [in Ukrainian].
- Elwes, C., 2005. *Video Art, A Guided Tour*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd, pp.37-58.
- Fomenko O. S. Women's movement in a democratic society and its influence on language development // *Philology and culture*. – K., 1996. – 535 p. [in Ukrainian].
- Freedom in the World 2016. Freedom House about Ukraine. *Freedom House*. [online] Available at: <https://freedomhouse.org/report/freedomworld/2016/ukraine#.U9tj6PmSwbQ> [Accessed 05 September 2019]. [in Ukrainian].
- Gender dictionary. URL: <http://www.gender.kiev.ua/vocab.htm> (access date: 06/20/2022) [in Ukrainian].
- Ia *Halereia* [I Gallery], 2022. [online] Available at: <http://yagallery.com/exhibitions/suzirya-mihaelisa-abo-dobri-domogospodarki> [Accessed 5 March 2022]. [in Ukrainian].
- Iakovlenko, K., 2018. «Rot Meduzy»: pershi sprobny feministychnykh vystavok ["Mouth of the Medusa": the first attempts at feminist exhibitions]. *Korydor*, [online] November 9. Available at: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-pershi-sprobny-feministichnyh-vistavok.html> [Accessed 20 June 2022]. [in Ukrainian].
- Iakovlenko, K., ed. 2019. *Chomu v ukrainskomu mystetstvi ye velyki khudozhnytsi* [Why there are great female artists in Ukrainian art]. Kyiv: Publish
- Kis, O., 2003. *Modeli konstruiuvannia gendernoi identychnosti zhinky v suchasni Ukraini* [Models of constructing a woman's gender identity in modern Ukraine]. *Ī*, [online] 27. Available at: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm> [Accessed 20 June 2022]. [in Ukrainian].
- Leontieva, L., 2003. *Stereotypy, abo deshcho pro mistse zhinky u suspilstvi* [Stereotypes, or something about a woman's place in society]. *Ī*, [online] 27. Available at: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/leontjeva.htm> [Accessed 20 June 2022]. [in Ukrainian].
- Maslova, V.A., 2001. *Lingvokulturologiya* [Cultural linguistics]. Moskva: Akademiya. [in Russian].
- Motschenbacher, H., 2016. A poststructuralist approach to structural gender linguistics: Initial considerations. In: J. Abbou and F.H. Baide, eds. *Gender, Language and the Periphery: Grammatical and Social Gender from the Margins*. Amsterdam: John Benjamins, pp.65-88. DOI: <https://doi.org/10.1075/pbns.264.04mot>
- Neliuba, A., 2011. "Henderna linhvistyka" i maloproduktyvni slovotvorchi zasoby ["Gender linguistics" and low-productivity word-formation tools]. *Linhvistyka*, 1, c.135-137. [in Ukrainian].
- Puzyrenko, Ya., 2004. *Ahentyvno-profesiini nazvy osib zhinochoi stati v leksykohrafichnomu opysi ta uzusi* [Agentive-occupational female terms in lexicographical description and

- usage]. PhD. Dissertation. Taras Shevchenko Kyiv National University. [in Ukrainian].
- Sepetyi, D., 2003. Ukrainska lytsarska tradytsiia [Ukrainian chivalric tradition]. *І*, [online] 27. Available at: <<http://www.ji.lviv.ua/n27/texts/sepetyj.htm>> [Accessed 20 June 2022]. [in Ukrainian].
- State Statistics Service of Ukraine, 2013. *Zhinky i choloviky v Ukraini. Statystychnyi sbirnyk [Women and men in Ukraine. Statistical collection]*. Kyiv. [in Ukrainian].
- Stavytska, L., 2003. Mova i stat [Language and gender]. *Krytyka*, VII(6). pp.29-34. [in Ukrainian].
- Usmanova, A., 2001. Zhenshchiny i iskusstvo: Politiki reprezentacii [Women and Art: Politics of Representation]. In: I.A. Zherebkina, ed. *Introduction to Gender Studies. Part 1*. Kharkov: KHTSGI; Sankt-Peterburg: Aleteiia, pp. 465-492. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.03.2022.

T. Melnyk

FEMININE ASPECT OF THE PROCESS OF EMANCIPATION IN THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF UKRAINE DURING THE PERIOD OF INDEPENDENCE

The purpose of the work is to investigate and characterize the state of the issue of emancipation in the feminine aspect in the socio-cultural space, within the boundaries of Ukraine during the period of independence.

Ukraine's independence became a kind of "bifurcation point", marking a critical state in politics, ideology, and culture with the subsequent transition to another level of order in all spheres, including in the aspect of emancipation processes in the socio-cultural field. The situation of "conditional beginning" was deliberately chosen as the starting point when determining the chronological limits of the study, because it opens up prospects to trace the dynamics of qualitative reconstructions and transformations in the socio-cultural being, actualizing gender identification processes in society.

The study of the outlined topic involves the use of the following research methods: historical-artistic analysis (when processing an array of scientific sources, studies of predecessors — scientists who were engaged in the development of issues related to the topic of our investigations to study the state of development of the chosen topic); method of systematization (for a comprehensive understanding of artifacts created in different types, genres, presented on different media, visual media, literary sources); the method of theoretical generalization (for a concise summary of the processed material of the processed information); methods of assumption and analogy, classification and other empirical and theoretical research methods were used as help.

The scientific novelty of the research lies in the fact that within the stated chronological period, an attempt was made to conduct a comprehensive exploration of the logic of changes in the understanding of feminine and masculine principles and the state of gender equality issues in Ukraine during the period of independence.

Conclusions. After gaining independence, the processes aimed at rejecting and condemning many aspects of the past, inspired by the European vector of the direction of the state's development, became widespread, which is also relevant for the present. They relate to aspects of gender equality, as well as the self-identification of a woman as a member of society and an active participant in socio-cultural processes. The statistics presented in the article indicate that, unfortunately, women are quite faced with oppression in various aspects, and also, they are the ones who still highlight this problem in the visual arts, realizing the desire to change the dichotomy "object-subject" in the aspect of female physicality. Positive

developments in this field are characterized by changes in the language aspect, namely the appearance of feminine and gender-tolerant vocabulary, as well as the spread of various art projects dedicated to this topic, described in the text of the study.

Key words: gender equality, emancipation, feminism, culture

УДК 008:379.8

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8146-9200>

І.В.Петрова

ІНВЕРСІЯ «НЕБЕСНОГО» І «ЗЕМНОГО» У СВЯТКОВИХ ПРАКТИКАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У статті здійснено спробу розкрити особливості становлення та функціонування культурних практик епохи Середньовіччя у дихотомічній системі «небесного» та «земного»; обґрунтувати передумови виникнення нових форм святкової культури (релігійних та світських); їхнього функціонального й змістового навантаження. Основу методології наукового пошуку склав історико-культурологічний підхід, який дозволив, з одного боку, урахувати специфіку цього історичного етапу розвитку людства, а, з іншого, – прослідкувати взаємозалежність соціальних, політичних та ідеологічних умов із святковою культурою.

Ключові слова: свято, святкова культура, дозвілля, святкові практики, видовище, карнавал, культура Середньовіччя.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-96-104

Постановка проблеми. Святкова культура впливає на формування аксіологічної системи людства, оскільки виконує ряд численних функцій – від оволодіння людиною певних культурних цінностей до засвоєння норм та правил поведінки. Цей вплив здійснюється протягом усього життя й коригується відповідно до соціально-економічних, ідеологічних, політичних чинників, моделей виховання та освіти, які превалюють у суспільстві на певному етапі його розвитку.

Європейське Середньовіччя характеризується зародженням та формуванням нових форм суспільної свідомості, кардинально відмінних і від доби Античності, і від епох, що прийдуть на зміну теологічному світосприйняттю. Становлення та розвиток християнства відбувається на тлі симбіозу філософсько-релігійних течій Античності та соціальних традицій варварів, розділених між собою тисячоліттями культурної ворожнечі. Святкова культура у цьому контексті найяскравіше проявляє дуалістичність світоустрою середньовічної людини, яка жила у жорсткій опозиційній системі «небесного» та «земного», «божественного» та «гріховного», і, водночас, мала різнобарвну палітру культурного життя, що «вихлюпувалась» у різноманітних святкових практиках.

Аналіз та вивчення святкової мозаїки Середньовіччя, порівняння змістовності святкових практик із світовідчуттям людини, дозволяють не лише простежити процес становлення цілісної картини тогочасного світу, але й обґрунтувати мінливі тенденції, що характеризують суспільство сучасності, з його злетами та втратами, здобутками і суперечностями. Проте, системного дослідження святкової культури доби європейського Середньовіччя у вітчизняній культурології не здійснювалося, що підтверджує нашу думку про актуальність та нагальність наукової розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичне й методологічне підґрунтя склали мистецтвознавчі, історико-культурні, філософські, соціально-економічні дослідження, у яких міститься інформація про свята та дозвіллі практики європейського Середньовіччя (Берк, 2001; Бахтін, 1965; Гейзінга, 1994; Sombart, 2003; Le Goff, 1991, 1993; Libera, 2001 та ін.). Нами проаналізовано також авторські лекції, публікації енциклопедій, довідників та тематичних конференцій, які допомогли виявити характерні ознаки та закономірності святкової культури означуваного періоду.

На жаль, питання історії святкової культури в цілому, та окремих свят, у культурологічній літературі України висвітлюються або побіжно, або дуже поверхово. Складність пошуку джерел супроводжується відсутністю систематизованої й хронологічно вибудованої системи середньовічних свят та культурних практик.

Метою статті є розкрити особливості становлення та функціонування культурних практик епохи Середньовіччя у дихотомічній системі «небесного» та «земного»

Виклад основного матеріалу. В епоху Середньовіччя денний час вимірювали за природним і церковним календарем. В основі першого – антична традиція дванадцяти місяців, кожен з яких пов'язували з конкретним видом сільськогосподарських робіт; в основі другого – урегулювання поведінки людини відповідно до перехідних і постійних свят, пов'язаних з життям Христа і святих християнської церкви. Неділя, Різдво, Великдень, інші церковні свята зміцнювали у суспільній свідомості свою міфологічно-літургійну сутність, яка зводилася до опозиції часу й вічності, тимчасового й нетлінного, земного й небесного. Церковний календар визначав певний зразок поведінки, особливо у сфері святкової культури, який досить часто не збігався з реальністю. Водночас, церковний час – це єдина організована часова форма, якої дотримувалися до XIV ст., коли, поряд з механічними годинами, було запроваджено нову систему осмислення часу.

Для тотального ідеологічного контролю над суспільною свідомістю церква вдавалася до прямої заборони певних святкових форм. За часів патристики церква сприйняла погляди на дохристиянські дозвіллі практики як на «святкування язичницьких богів» (Лактанцій), «видовища розпусти і розвою брехні», «безсоромні ігри на честь богів і богинь» (Святий Августин), а тих, хто бере у них участь, – як на таких, які «поважають темних бісів», здійснюють «жертви ідолівські», як на «дітей сатани», «синів зла», яких збуджує «демон блуду». Церковні собори застерігали про неминуче ув'язнення тих, хто «танцює перед святою церквою» та вдавалися до запобіжних заходів відносно священиків, які мали звичку полювати, співати світські пісні та розважатися (Петрова, 2017).

Окрім безпосередньої заборони та осуду, церква змушена була шукати ефективніших засобів впливу на мирян. Цей процес супроводжувався злиттям дохристиянських вірувань і теологічних догм. Релігійні процесії, як і меси, літургії, урочисті служби, і навіть проповіді, здійснювані виключно з релігійною метою, з часом збагатилися театралізованими елементами (одяг, використання технічних пристроїв для театралізації окремих сцен, участь акторів і ляльок для інсценування релігійних сюжетів тощо).

У релігійних святкуваннях поєднувалися язичницькі і християнські елементи. Так, бретонці пишалися місцевими святами – Нонною і Корентіном, – які, вочевидь, були поганськими божествами, але зазнали «християнізації». У середині літа більшість європейських народів святкують Івана Купала. Учені припускають, що церква, перейнявши дохристиянське свято, перетворила його на свято Іоанна Хрестителя, яке символізувало оновлення. «Точнісінько так, як свято середини зими (25 грудня) перетворилося на день народження Христа, свято середини літа стало відзначатись як

день народження предтечі Христа. Ритуальне купання в річці було наново інтерпретоване, як відзначення хрещення Ісуса святим Іоанном у Йордані. Святий Іоанн, як і Робін Гуд, здається, перебрав роль «духа рослинності» (Берк, 2001, с.195). У багатьох парафіях свято Іоанна Хрестителя набуло карнавальних форм. Тижні перед святом були сповнені «безладдя», яким керували «чорти»: вони пускали феєрверки у натовп, бігали по місту в неділю увечері, тероризували навколишні села. У ці дні організували бої биків, футбольні матчі, перегони, розпалювали багаття, навколо яких танцювали, співали, розважались, стрибали через вогонь.

Щоб досягти більшого впливу на людей і контролювати їхній вільний час, духівництво запровадило багато нових релігійних свят. Загалом на церковні свята припадало майже 285 днів на рік. Їх відзначання стало обов'язковим для громадян, а уникнення святкувань загрожувало штрафами, ув'язненням і навіть відлученням від церкви.

Не зважаючи на те, що християнство контролювало й впливало на всі життєві відносини, середньовічна культура не була монолітною. Її особливість становило світське дозвілля, яке відображало культурну самосвідомість і духовні ідеали феодалів. Найяскравішим різновидом святкової культури серед вищих верств суспільства було дозвілля лицарів, що зародилося в атмосфері середньовічних замків і набуло розвитку протягом XII–XIII ст. Та якщо середньовічні епопеї, відтворюючи військові подвиги героїв-лицарів, втілюють всенародний ідеал, то куртуазна література (рицарська лірика і рицарський роман) орієнтована на осіб конкретного соціального стану. Навіть військовий табір Карла Сміливого сяяв розкішно придворного святкування: намети деяких лицарів було встановлено «заради задоволення» у вигляді замків, з галереями і садами навколо (Huizinga, 2018, с.123-132).

Утрата лицарством свого значення як основної військової сили, зумовила трансформацію лицарських турнірів із засобу навчання юнаків військовому мистецтву на форму святкового дозвілля. Поширившись у Західній Європі, турніри набули видовишно-розважального характеру завдяки їх театралізації, насичення ігровими й декоративними елементами, доповнення співами, музикою, декламуванням віршів, інсценуванням романтичних сюжетів і костюмованими виставами («Роман про кастеляна з Кусі», XIII; «Роман про Мероґіса де Портлегез», XIII; «Мемуари» Олів'є де ла Манша XV). Прикметно, що захисник погоджувався прийняти виклик лише «заради задоволення» і «розваги дам» (Anjou, 1998).

Водночас, турнір, як форма «задоволення і розваг» середньовічної аристократії, був ознакою соціальної привілейованості. Багатство вважалося не кінцевою метою чи умовою забезпечення дозвілля, а гарантією існування, інструментом соціального спілкування, засобом вияву своєї обраності і винятковості, зміцнення і підтримки авторитету й соціального статусу. Публічне марнотратство під час бенкетів, святкувань, турнірів сприяло його самоствердженню, багатство виправдовувалося його щедрістю й витратами, а економність, працьовитість, заощадливість викликали підозру (Sombart, 2003, p.17).

Святкова культура простих людей (середньовічне селянство становило майже 90 % населення Європи) також не була однорідною і цілісною. Деякі селяни проживали у селах, інші – в містечках чи на хуторах; одні вільні, інші – кріпаки, дехто був у своєму середовищі багатієм, вільним господарем, дехто – бідним, наймитом, поденником. На спосіб життя селян впливав і географічний фактор, сприяючи поділу селян на землеробів, скотарів (свинопасів, козопасів, вівчарів, пастухів), ремісників (ковалів, вуглярів, теслярів, ткачів, гірників), рибалок, моряків. Суспільне розшарування зумовило й розшарування культурне, яке виявлялося у відповідних

дозвіллевих цінностях. У межах своїх цехів і братств вівчарі засновували вівчарські свята, учти і танці. Свої святкові вистави, пісні, легенди, і навіть гімни й проповіді, мали й гірняки.

Важливим чинником розвитку святкових практик стало формування міст, до яких стікалися декласовані елементи, відірвані від локальних культур. Значна роль у розвитку міст належала представникам панівних верств, земельної аристократії, духовенства, а також міністеріальним, сеньйоральним службовцям, найчастіше вихідцям із рабів та сервів, які швидко піднімалися до верхніх щаблів феодальної ієрархії. Зростання міст зумовило зростання впливу соціальних верств, не охоплених феодальними відносинами (ремісники, банкіри, торговці, майстри) і яким система цінностей середньовічної, церковної культури з її духом аскетизму і смиренності, була відносно чужою. У місті формувався бюргерський стиль життя, своїми життєвими орієнтаціями та системою поведінки принципово відмінний від лицарського.

Феодалізму, заснованому на ієрархічній системі взаємозалежності виробника і споживача продукту, з одного боку, і вертикальній солідарності, основу якої становила клятва вірності, з іншого, протиставлявся вільний міський виробник, залежний від своєї праці, торгівлі, об'єднаний із собі рівними у ремісничі комуні, засновані на засадах горизонтальної домовленості. Такі структури були водночас і виявом громадянського патріотизму, і культурним аналогом громадянського ополчення зі своїми святами (Берк, 2001, с.109). Система гільдій, цехів, товариств, братств, парафіяльних організацій, створена на основі нового світогляду і нових ідей, виробила свої традиції і обряди, сформувавши міську святкову культуру.

Цілісність середньовічного світу забезпечувалася святковою культурою, адже в усій середньовічній Європі відзначалися подібні свята, інсценувалися подібні релігійні вистави, майже за однаковим сценарієм відбувалися релігійні процесії. Показовим прикладом у цьому контексті був карнавал – час екстазу і визволення, час, коли те, про що лише мріється, може виражатися порівняно безкарно, коли нівелюються відмінності між глядачами й акторами, а вулиці, площі і навіть приватні оселі перетворюються на сценічний майданчик, коли світ перевертається догори дном і це перевертання – соціальне, вікове, статеве, професійне – стає сутністю свята. Перевернений світ постає у карнавалі натовпі, який утворюють священики, кардинали, монахи, чорти, придворні, блазні, дикуни, дикі тварини, велетні, богині.

М. Бахтін підкреслює позацерковний, позарелігійний, досить часто відверто пародійний підтекст карнавальних дій, першопочатком яких він вважає сміх, що вивільняє карнавальні обряди від будь-якого релігійно-церковного догматизму, містичності та магії. Межу між формальними і неформальними карнавальними подіями провести майже неможливо: співи і танці просто на вулицях, вистави, змагання (від бігу по колу наввипередки, кінних перегонів і змагань з ходьби до закидання півнів камінням), пародійні проповіді і літургії («Літургія п'яниць», «Літургія гравців», «Грошова літургія»), пародійні епітафії («Грошове євангеліє від марки срібла», «Грошове євангеліє паризького студента», «Євангеліє гравців», «Євангеліє п'яниць») та заповіти («Заповіт свині», «Заповіт віслюка»), пародійні битви й весілля, пародії на церковні декрети, на постанови соборів, на папські булли і послання. Водночас, своєрідна логіка карнавальної «зворотності», «світу навиворіт», висміюючи і відкидаючи, одночасно відроджує та оновлює. У карнавалі грає саме життя, розігруючи без будь-якої художньо-театральної специфіки своє відродження й оновлення в ідеальній формі. Амбівалентність карнавального сміху, сміху веселого й цинічного, стверджувального й спростовуваного, відновлювального й знищувального, непереборно впливала на думки і відчуття середньовічної людини (монаха, клірика,

вченого, селянина), надаючи можливість сприймати світ у карнавальні-сміховому аспекті. У результаті, не лише школярі і клірики, а й високопосадовці-церковники і вчені богослови дозволяли собі веселі рекреації і відпочинок від побожної серйозності (Бахтин, 1965, с.16-17).

Загалом, карнавал мав полісемічний характер: бінарні опозиції між Карнавалом і Постом, між утопічним святом і повсякденним буттям доповнювалися темами молодості, урожайності, їжі і сексу, розігруючи повернення й встановлення на землі сатурнового золотого століття (Бахтин, 1965, с.55). Карнавальна атмосфера панувала й у дні постановок містерій, мораліте, міраклів і, особливо, соті. Останні, на думку М. Бахтіна, завдяки наочності, чуттєвості та ігровому елементу, наближалися до народно-площадної карнавальної культури і навіть певною мірою входили до її складу (Бахтин, 1965, с.18).

Святкові практики виконували конкретні суспільні функції, серед яких розважальна і соціальної солідарності були головними. Досить часто розважальні дієства набували змаганневого характеру: за постановку найкращої містерії, кращий поетичний твір чи музичне виконання. За допомогою свята соціальна спільнота висловлювала своє ставлення до порушників загальних норм шляхом проведення шаріварі, публічних страт, релігійних процесій, маючи на меті зберегти і зміцнити існуючий лад. Контролююча функція дозволяла сприяла набуттю «екстатичного досвіду», посилювала відчуття спільноти, забезпечувала «тверезе повернення» до усталеної суспільної структури (Берк, 2001, с.216).

Свято як «запобіжний клапан» у суспільстві з соціальною нерівністю компенсувало пригнічення й приниження убогих, лише зміцнюючи принцип ієрархії. П. Берк наводить виправдальні аргументи французьких священників, які, захищаючи Свято дурнів, пояснювали: «Ми робимо ці речі жартома, а не серйозно, як велить давній звичай, щоб раз на рік дурість, прихована в нас, могла вийти і випаруватися. Хіба ж винні бурдюки або барила не вибухають, якщо їх не відкривати час від часу? Ми такі ж самісінькі старі барила...» (Берк, 2001, с.217). Однак таке «випускання пари» було добре організоване, а отже, контрольоване. Тому засудження, страту й поховання Карнавалу можна вважати демонструванням перед населенням того, що цей час минув, настає час «тверезого» повернення до реальності.

Своєю цілісністю святкова культура завдячує і середньовічним розважальникам (серед них – акробати, блазні, буфони, балаганщики, гусяри, менестрелі, комедіанти, фокусники, жонглери, дресирувальники, клоуни, лінвоходці, лицедії, поети-піснярі), які мандрували від міста до міста, від ярмарку до ярмарку, із села в село, від заїзду до заїзду. У середньовічній Європі артист, музикант, поет, не мали ні постійного місця для творчості, ні постійної (придворної чи народної) аудиторії. Успіх жонглерів у Франції, хугларів в Іспанії, шпільманів у Німеччині залежали від прихильності глядачів і слухачів, меценатів, вельмож і покровителів. Не маючи постійної соціальної ніші, вони пересувалися у географічному і соціальному просторі, переходили з міста в місто, з однієї країни в іншу, від одного двору до іншого, обслуговуючи і королів, і придворних, і селян. Звідси – народність середньовічної культури, її еkleктичність, наявність елітарної і народної тематики, їх симбіоз.

Зазвичай, актори зображувалися людьми аморальними, розбещеними, «родичами диявола», тому вважалося, що і їхні розваги суперечать християнським заповідям, заохочують лінощі, збуджують пристрасті, непомірність, підштовхуючи до загибелі «пропащі душі». Приймалися постанови, які регулювали поведінку у вільний час не лише прихожан, а й духівництва. Так, Постановою Аахенського собору (1216 р.) священнослужителям заборонялося «бути присутніми на будь-яких видовищах,

бенкетах чи весіллях. Вони мали піти звідти раніше, ніж з'являлися фімеліки, тобто гістріони, музиканти й міми» (Huizinga, 2018, с.315–323). Таких документів у добу Середньовіччя було прийнято багато (останні заборонні ордонанси – на початку XVII ст.), але популярність трубадурів, жонглерів, блазнів та інших лицедіїв не зменшувалася. Акробатів, лялькарів, жонглерів люди, життя яких було обмежене мурами замку, завжди сприймали як свято.

На формування цілісності дозвілля здійснювали вплив і університети – «корпорації людей інтелектуальної праці», у яких створювалися земляцтва й університетські товариства, а в суперечках і дискусіях зароджувався світогляд, опозиційний церковно-феодалному. В університетському середовищі формувалося сприйняття дозвілля як найвиразнішого елемента престижності. Так, екзамени завершувалися подарунками, розвагами і бенкетами, святкуваннями й ритуалами посвячення, а отримання ступеня доктора – «звеселяннями, як це прийнято у знатних осіб: балами, театральними виставами, турнірами» (Le Goff, 1993, с.199). Уся життєдіяльність середньовічного університету була пронизана агоністичним духом: нескінченні диспути, урочисті церемонії, гуртування вчених за *nationes* (націями), розділи й підрозділи, різноманітні схизми – усі ці явища належали до «царини змагання й ігрових правил» (Гейзінга, 1994). Характеризуючи середньовічне суспільство, необхідно враховувати, що для значної частини населення, реальне ставлення до світу не завжди відповідало ідеологічній парадигмі цієї епохи. Тому, як доводить Й. Гейзінга, «за середніх віків життя бурхало грою, яка аж через край переливалася: радісні, розкуті забави людей, сповнені язичницьких елементів, які втратили своє сакральне значення і перетворилися на жарти, буфонаду; урочисто-помпезна гра лицарства; витончена гра куртуазної любові тощо» (Гейзінга, 1994, с.204).

Святкова культура у різних її виявах – святах, іграх, розвагах – протистояла офіційним настановам, заборонам, ієрархічним перешкодам, сприяючи входженню людини у сферу утопічної свободи. Не маючи спеціальних місць для проведення дозвілля (збережені від античності циркові арени забудовано житловими будівлями, гімнасії перетворено на церкви, храми – на башти), їх організували у замках, в церквах, на міських майданах. Тому церкву відвідували не лише для спілкування з Богом, а й для дозвілля: до церкви йшли, щоб похизуватись вбранням, становищем, званням, манерами і ввічливістю, церкву відвідували не лише з метою паломництва, а й для різноманітних розваг (Huizinga, 2018, с.175). Церковний двір використовували для карнавальних танців і бенкетів, поминальних свят і містерій, «під церкву» йшли, щоб послухати розповіді й пісні мандрівних лірників, кобзарів, бандуристів. Тут відбувалися народні гуляння і хороводи (хороводи-вулиці і хороводи-танці). Церковний майдан став справжнім культурним осередком, призначення якого – управляти громадським життям односельців, організувати святкове дозвілля.

Висновки. Середньовічні свята залежали від природного та церковного календарів, які контролювали й коригували культурну діяльність суспільства. Для зміцнення ідеологічного впливу на громадську думку церква вдавалася до безпосередньої заборони певних свят; синтезу дохристиянських вірувань і теологічних догм; запровадження нової системи свят.

У добу Середньовіччя сформувалися лицарська культура, насичена багатоманітними святковими практиками та культура розважальників; зародилися й набули розвою міські свята, основним споживачем яких став бюргер із відповідними стилем життя та системою поведінки; виникли карнавал та народно-площадні святкові практики, що поєднували бінарні опозиції середньовічної свідомості. Святкова культура стала чинником, здатним синтезувати середньовічне суспільство в єдину

цілісність. Вона вирішувала ряд суспільних завдань, серед яких функції змаганневості, розважальності, соціальної солідарності та формування громадської думки були пріоритетними.

Релігія, пронизуючи усі сфери середньовічного суспільства, профанувалася у необхідності виразити Абсолютне й Божественне. Тому навіть церковні дійства (храмові дні, містерії, соті), поступово збагатившись розважальними елементами, сприймалися як святкове дозвілля: міраклі у його канонічному вигляді містив лише репертуар єзуїтських шкільних театрів; містерії, сповнені комедійних інтермедій і фарсів, дисонували з незмінністю і непорушністю церковного ієрархічного ладу; мораліте з посиленням комічної складової трансформувалося у народну драму і припинило своє побутування наприкінці XVI ст.; у літургійних інсценуваннях – особливо з перенесенням їх на міський майдан – переважають розважальність і видовищність; «свята дурнів», виникнувши за підтримки церковників, ставали нелегальними, продовжуючись виключно на вулицях, майданах, у тавернах. У святковій культурі, сповненій емоційної насолоди, позитивної енергетики і компліментарної комунікативності, зароджувалося відчуття свого значення і творчої свободи, незалежної від конвенціональних категорій.

Перспектива подальшого вивчення. У вітчизняній культурології відсутні праці, присвячені релігійним святкам доби Середньовіччя (процесіям, месам, літургіям, містеріям, мораліте, урочистим службам, проповідям), хоча останні мають усі ознаки святкової практики (театралізовані елементи, актори, активні учасники, відповідний сценарій, відповідна емоційна атмосфера тощо).

Грунтовного вивчення потребують також світське святкове дозвілля, що відображає аксіологію й культурні ідеали феодалів; святкові практики простолюду, що представляють собою розлогу інфраструктуру із цехів, братств, гільдій, парафіяльних об'єднань, учт та звеселянь; діяльність середньовічних розважальників, які, по суті, забезпечували симбіоз середньовічної культури.

Окремої наукової розвідки вимагає вивчення святкової культури у контексті її опозиції до офіційної/церковної влади, а свята – як явища утопічної свободи, «країни Щастя».

Бібліографічний список

Бахтин, М., 1965. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва : Художественная литература.

Берк, П., 2001. *Популярна культура в ранньомодерній Європі*. Київ: УЦКД.

Гейзінга, Й., 1994. *Ното ludens*. Перекл. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи.

Петрова, І., 2017. *Святкова культура в епоху Середньовіччя*. В: Київський національний університет культури і мистецтв. *Гостинність, сервіс, туризм: досвід, проблеми, інновації* : тези доп. IV Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 квіт., 2017 р. В 2 ч. Київ: КНУКіМ, Ч.1, с.187-191.

Anjou, R., 1998. *A Treatise on the Form and Organization of a Tournament*. [online]. Available at: <<https://www.princeton.edu/~ezb/rene/renebook.html>> [Accessed 02 February 2022].

Huizinga, J., 2018. *The Waning of the Middle Ages*. Providence: Cluny Media LLC.

Le Goff, J., 1991. *Medieval Civilization 400-1500*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Le Goff, J., 1993. *Intellectuals in the Middle Ages*. Cambridge, Mass., Blackwell.

Libera, Al. de, 2011. *Filosofia medieval*. Loyola, São Paulo.

Sombart, W., 2003. *Der Bourgeois.: Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*. Treuchtlingen: Duncker & Humblot.

References

Anjou, R., 1998. *A Treatise on the Form and Organization of a Tournament*. [online]. Available at: <<https://www.princeton.edu/~ezb/rene/renebook.html>> [Accessed 02 February 2022].

Bahtin, M., 1965. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura Srednevekovya i Rennanssa* [*Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance*]. Moskva: Hudozhestvennaya literatura. (in Russian).

Berk, P., 2001. *Populiarna kultura v rannomodernii Yevropi* [*Popular Culture in Early Modern Europe*]. Kyiv: UTsKD (in Ukrainian).

Heizinha, Y., 1994. *Homo ludens* [*Homo ludens*]. Translated from English by O. Mokrovolskyi. Kyiv: Osnovy. (in Ukrainian).

Huizinga, J., 2018. *The Waning of the Middle Ages*. Providence: Cluny Media LLC.

Le Goff, J., 1991. *Medieval Civilization 400-1500*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Le Goff, J., 1993. *Intellectuals in the Middle Ages*. Cambridge, Mass., Blackwell.

Libera, Al. de, 2011. *Filosofia medieval* [*Medieval philosophy*]. Loyola, São Paulo. (in Portuguese)

Petrova, I., 2017. Sviatkova kultura v epokhu Serednovichchia [*Festive culture in the Middle Ages*]. In: Kyiv National University of Culture and Arts. *Hospitality, service, tourism: experience, problems, innovations: theses of reports IV International. science and practice conference*, Kyiv, April 27–28, 2017. In 2 part. Kyiv: KNUKiM, Part 1, pp.187-191. (in Ukrainian).

Sombart, W., 2003. *Der Bourgeois.: Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen* [*The bourgeois: On the intellectual history of modern economic man*]. Treuchtlingen: Duncker & Humblot. (in German).

Стаття надійшла до редакції 18.05.2022.

I. Petrova

INVERSION OF «HEAVENLY» AND «EARTHLY» IN CELEBRATION PRACTICES OF THE EUROPEAN MIDDLE AGES

Annotation. The article attempts to reveal the peculiarities of the formation and functioning of cultural practices of the Middle Ages in the dichotomous system of «heavenly» and «earthly»; to substantiate the prerequisites for the emergence of new forms of festive culture (religious and secular); their functional and content load. The basis of the scientific research methodology was the historical and cultural approach, which allowed, on the one hand, to take into account the specifics of this historical stage of human development, and, on the other hand, to trace the interdependence of social, political and ideological conditions with the festive culture.

As a result of scientific research, it has been proved that medieval holidays depended on the natural and church calendars, which controlled and adjusted the cultural activities of society. In order to strengthen its ideological influence on public opinion, the church resorted to the direct prohibition of certain holidays; synthesis of Pre-Christian beliefs and theological dogmas; introduction of a new system of holidays.

During the Middle Ages, a knightly culture was formed, saturated with multifaceted festive practices and a culture of entertainers; urban holidays were born and developed, the main consumer of which was the burgher with the corresponding lifestyle and system of behavior; the carnival and folk square holiday practices that combined the binary oppositions of medieval consciousness arose. Festive culture became a factor capable of synthesizing

medieval society into a single integrity. It solved a number of social tasks, among which the functions of competitiveness, entertainment, social solidarity and formation of public opinion were prioritized.

Religion, permeating all spheres of medieval society, was profaned in the need to express the Absolute and the Divine. Therefore, even church events (temple days, mysteries, sottie), gradually enriched with entertainment elements, were perceived as festive leisure. In the festive culture, full of emotional pleasure, positive energy and complimentary communication, a sense of one's own meaning and creative freedom, independent of conventional categories, was born.

Keywords: *holiday/fest, festive culture, leisure, festive practices, performance, carnival, culture of the Middle Ages.*

УДК 130.2: 791.43.03(477)“1920/1930”
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3613-9851>

Полешук Р. А.

ЗАСТОСУВАННЯ КАТЕГОРІЙ ФІЛОСОФІЇ Г.В.Ф. ГЕГЕЛЯ ДЛЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ РАДЯНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ 20-30-Х РОКІВ ХХ ст.

У статті порівнюється кінотворчість С. Ейзенштейна та О. Довженка, з точки зору гегелівських понять, в тому числі, сучасного розуміння конкретної і абстрактної єдностей. Робота розкрила культурологічний зміст понять Гегеля “дух народу”, “дух часу” і “дух світу”, прогрес і свобода, а також сучасне розуміння діалектики Гегеля. В роботі запропонований кінематографічний контекст конкретної і абстрактної єдностей Гегеля. За нашим висновком, філософський контекст кінотворчості О. Довженка має принципові відмінності від кіно школи С. Ейзенштейна. Ми прийшли до висновку, що філософія стрічок О. Довженка пропонує сенси абстрактної єдності, які обумовлюють еволюційний розвиток суспільства, за допомогою інституту свободи особистості. В той самий час, кіно школи С. Ейзенштейна обмежено конкретною гегелівською єдністю, яка має на меті міфологізацію певного історичного періоду за лекалами радянської пропаганди.

Ключові слова: конкретне і абстрактне в радянському кіно, філософія О. Довженко, діалектика Гегеля, кіношкола О. Довженка.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-104-110

Постанова проблеми. Олександр Довженко – митець світового масштабу і один із засновників радянського кіно. Розуміння його багатогранної творчості висвітлює світоглядний контекст радянської епохи, репрезентує панораму мистецьких поглядів і дозволяє переосмислити його творчість, з точки зору культурології.

Культурологічне дослідження творчості видатного митця ми маємо робити крізь призму поглядів Г.В.Ф. Гегеля, бо він мав ключовий вплив на філософські течії ХХ ст. У статті ми з'ясуємо сучасне розуміння гегелівської діалектики, поняття “дух часу” і “дух світу”, “прогрес” і “свобода”, а також конкретну і абстрактну єдності. На нашу думку, філософська складова кінотворчості С. Ейзенштейна принциповим чином відрізняється від такої у творчості О. Довженка. Цю різницю можна зрозуміти з точки зору понять філософії Гегеля. Різниця полягає у творчому відображенні двома

великими режисерами різних складових гармонії, згідно гегелівської філософії мистецтва: С. Ейзенштейном конкретної, а О. Довженко абстрактної єдностей. Розуміння Гегелем вказаних єдностей, як складових гармонії в мистецтві і філософії, ми знаходимо, зокрема, в його книзі “Естетика” 1835. Гегель наслідуючи німецького філософа XVIII ст. А.Г. Баумгартена, надав філософського змісту терміну “естетика”:

«Тому застосуємо слово “естетика” зважаючи на те, що воно, тим часом, перейшло в звичайну мову. Тоді як назву його можна застосувати, для правильної назви нашої науки – це філософія мистецтва і, точніше, філософія образотворчого мистецтва». – тут і далі переклад автора (Hegel 1988, с.23).

Мета статті. Метою статті є пошук діалектичних відмінностей філософських сенсів у творчості О. Довженко і С. Ейзенштейна.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. За обставин що склалися в СРСР, у міжвоєнну добу, естетика творів радянської культури мусила знаходитися в руслі провладного ідеологічного табору марксизму. Творчість Довженко в радянські часи досліджувалася лише з точки зору соцреалізму або його фольклорного різновиду – українського поетичного реалізму. Такі дослідження робили українські дослідники С. Тримбач, Г. Немченко та емігрантський кінозвонець Б. Берест. Докладне дослідження філософських поглядів О. Довженко у пострадянський період було проведено С. Мащенко. Але це дослідження базується лише на щоденниках і публікаціях великого майстра кіно, а не на його стрічках. Наша цікавість до стрічок зумовлена тим, що саме через фільми Довженко транслював глядачам свої філософські погляди, за допомогою оригінальних художніх засобів.

Виклад основного матеріалу. Ідеї, похідні від Гегеля, поділили континентальних філософів першої половини ХХ ст. на декілька непримиримих політичних таборів. Філософи різних таборів Європи, мали власні погляди на родові вчення Гегеля, яке вони застосовували для соціальних експериментів у своїх країнах. Це корінним шляхом вплинуло на їх естетичні погляди. Зокрема, естетичні погляди італійських фашистів втілювалися у мистецькій течії футуризму, іспанських троцькістів і італійських комуністів – у сюрреалізмі А. Бретона (Klaus, 2016, р.9), радянських комуністів - у соцреалізмі.

Кожна з перелічених течій накладала на митців певні змістовні обмеження, через протистояння політичних таборів. Митці-відступники від мейнстріму зазнавали репресій в СРСР та країнах фашизму. В той же час, було б помилкою розглядати твори режисера світового рівня, яким є О. Довженко, з точки зору, виключно догматики соцреалізму. Ми спробуємо знайти додаткові сенси в його творчості, які виходять за рамки радянського кіноканону 20-30-х років.

Реалізація свободи і моралі в Гегеля не є універсальними і непохитними, як це є у І. Канта. В Гегеля свобода і мораль підкорені інструменту імперативу (бажання, воля, усвідомлена необхідність, не еволюційне розуміння розвитку історії). Такі погляди сформувалися у Гегеля під впливом німецької культури і сучасних йому подій: військової поразки Пруссії від Франції, а також Великої французької революції.

Гегель був першим, хто розглядав еволюцію суспільства як нерозривний безперервний процес, реальність яка змінюється. На його думку, рушієм еволюції є протиріччя, які становлять невід’ємну частину світу: зміни в суспільстві відбуваються внаслідок зіткнення протиріччя. Етимологічно, іменник “діалектика” походить від грецького дієслова *διαλέγομαι*, – “вступати в розмову”. За Гегелем, замість метафізики чи людського розуму, розвиток суспільства залежить від ступеня прояву в ньому об’єктивної субстанції найвищого ступеня розуму – Абсолютного Духу (Hegel, 1977, р.263). Французький філософ міжвоєнної доби О. Кожев пише, що гегелів Дух – це

абсолютне Знання. Гегелів Дух поступово проявляється в діяльності людини, через діалектичний процес взаємодії суб'єкта і об'єкта і впливає на хід історії, який циклічно повторюється, поки не дійде “кінця історії”.

Класична філософська опозиція між суб'єктом і об'єктом робить можливим побудову теорії розвитку суспільства.

Суб'єктом в Гегеля виступає реальне, тобто ентропія, хаос, який містить в собі об'єкт – раціональне, тобто порядок. Раціональне – є наслідком дії групи людей, в кожному з яких втілений Дух. З тієї причини, що Гегель моделював підґрунтя німецької національної держави, раціональним він бачив прояву Духу у вигляді авангарду суспільства, який був би носієм “духу народу” – раціональної (свідомої) есенції кодифікованої традиції німецького народу. “Дух народу” – це окремий випадок реалізації раціонального: “порядок” свідомих людей з авангарду суспільства діалектично протиставлений “хаосу” несвідомого суспільства, на шляху до його примусової трансформації (переродження, звільнення). Кінцем трансформації, на думку філософа, має стати “кінець історії”, повна перемога раціональності у вигляді створення національної держави.

На думку Гегеля, на шляху свого розвитку, суспільство як і мистецтво може досягти стадії абсолютної досконалості, якою, була мистецька епоха Давньої Греції. Історичний процес, внаслідок дії Духу, через боротьбу діалектичних сил, веде суспільство до “кінця історії”: ліквідації антагонізму та завершенню всіх суспільних конфліктів. Під впливом практики Великої французької революції, Гегель вважав терор проявом ідеї імперативу як фундаментального принципу існування держави. Зауважимо, що ідея імперативу була концептуальною для епохи модерну і є протилежною до ідеї абсолютної свободи Руссо (Wokler, 1998, p.47).

Додатковими проявами Духа в Гегеля виступають “дух часу” і “дух світу”. “Дух часу”, на нашу думку, відображає раціональну складову певної історичної епохи. Наприклад, вважалось, що класова боротьба становила “дух часу” під час Революції 1917 р. в Росії. Додамо, що “дух часу” набув ужитку як термін в гуманітарних науках, зокрема в соціології, культурології та мистецтвознавстві, в значенні “світоглядний контекст епохи”.

Гегелівський “дух світу” – ми розуміємо, як вимір еволюційного прогресу людства, сумарне надбання його раціональної діяльності разом, за весь попередній період існування людства. Цей термін повзаний із розумінням еволюційного прогресу людства (чи його різновиду – приборкання людиною сили природи).

За більше ніж два сторіччя, з'явилося багато трактовок поглядів Гегеля на свободу і еволюційний прогрес людства. Нашу увагу привернули автори XIX ст. А. Швеглер і Е. Гартман, міжвоєнного періоду XX ст. – О. Кожев і Б. Поплавський, післявоєнні – Ж. Делез, Ж. Ліотар, Ф. Гваттарі, М. Фуко, та ін.

На нашу думку, яка співпадає із протестантським трактуванням Гегеля, сучасне розуміння наявності чи відсутності еволюційного прогресу суспільства витікає із наявності чи відсутності свободи індивіда в цьому суспільстві.

Еволюційний прогрес відсутній, коли відсутня індивідуальна свобода. Це трапляється, коли індивід нерозривно пов'язаний корпоративними інтересами з кланом/родом. Таке суспільство консервує минуле, гегелівський первинний природний стан, а індивіди є рабами свого клану/роду. В такому суспільстві образ майбутнього співпадає з образом минулого, що робить неможливим еволюційний прогрес, або позбавляє історичний розвиток мети.

Еволюційний прогрес суспільства безперечний, коли існує індивідуальна свобода та навмисно розірвані родові/кланові зв'язки. Розрив зв'язків між індивідом і родом/кланом робить можливим існування нового образу майбутнього, втілення якого

становить еволюційний прогрес суспільства і збагачує “дух світу”. Тобто, еволюційний прогрес суспільства можливий лише за умов існування свободи індивіда.

Родове/кланове рабство індивіда є природнім, а свобода є набутою рисою. Гістерезис між рабством і свободою проходить через неодмінне переродження індивіда, через набуття їм Духа/Знання. З точки зору мистецтва, рабство подібне до еволюційної кульмінації - смерті, а свобода подібна до відродження після символічної смерті.

Зв'язок індивідуальної свободи і еволюційного прогресу суспільства нам дає розуміння філософії мистецтва. Культивация в творах мистецтва образів минулого, зв'язку сучасності і минулого, замість створення образів майбутнього, каструє свободу індивіда (основу протестантського світогляду – ліберальний індивідуалізм) і підтримує колективні ідеології (крім марксизма, наприклад, французький республіканізм) Бергсона, Дюркгайма, Сартра-Камю, та інших.

Ми вважаємо, що в кіно парадигма родового/кланового рабства та свободи проявляється двома різними нарративами: прогресивним і консервативним. Феномен консервативного нарративу Ж. Делез назвав кіно типу “образ-час”. Прикладами таких стрічок є фільми “Люблю тебе, люблю” 1968, А. Рене, “Запаморочення” 1958 А. Хічкока, “Звенигора” 1928 О. Довженка (Matviyenko, 2020, p.522). “Звенигора” – це єдиний фільм, який Довженко зняв по сценарію, написаному не їм самим.

Втіленням прогресивного нарративу, зокрема, є стрічки Довженка “Земля” 1930, “Іван” 1932, “Аероград” 1935 та інші, бо вони пропонують певний образ майбутнього.

Наблизитися до розуміння художнього стилю великого українського режисера нам допоможе, перш за все, дослідження філософських сенсів його стрічок.

Особливу цікавість, для розуміння радянського кіно 30-х років, становить визначення конкретної і абстрактної єдностей в гегелівській інтерпретації.

Наше визначення категорій конкретного і абстрактного, традиційно, базуються на творах Гегеля “Естетика” “Феноменологія духу” і “Хто мислить абстрактно?”

В книзі “Естетика” Гегель пише, що конкретне – то внутрішня характеристика явища, а абстрактне – зовнішня. Разом, абстрактна і конкретна складові формують гармонію:

“Простий акорд взагалі не виявляє ані суб’єктивної анімації як такої, ані духовності, хоча він є вищою стадією абстрактної форми і вже наближається до вільної суб’єктивності. Подібні види абстрактних форм, разом, забезпечують перший визначник абстрактної єдності” (Hegel 1988, p.141).

Гегель наводить такий приклад: акорди, які складають внутрішнє наповнення мелодії не містять сенсу, проте для мелодії сенс надається ззовні, композитором, який складає акорди разом: в мелодії, акорди, шляхом надання їм сенсу, формують гармонію.

В творах “Феноменологія духу” (див. аналіз давньогрецької трагедії “Антигона” (Mills, 1986, с.133) і “Хто мислить абстрактно?”, Гегель розрізняє конкретну роль людини, в сім’ї та її абстрактну роль у суспільстві. Гегель протиставляє ролі людей таким чином, що, зокрема, в сім’ї людина грає **конкретну** роль, щодо закону родини, але в суспільстві роль людини **абстрактна**: лояльність чи порушення закону суспільства. Ми вважаємо, що конкретна роль людини визначає її **природне** існування у сенсі продовження роду, а абстрактна її роль визначає його **набуті** суспільні сенси, потрібні для створення еволюційного прогресу соціуму. Абстрактні і конкретні ролі, згідно діалектики Гегеля, протиставлені, але, в той самий час, вони поєднані в одному тілі людини.

“Це й означає помислити абстрактно – не бачити у вбивці нічого, крім абстрактної вбивчості, й через цю просту якість заперечувати в ньому решту людської сутності” (Гегель, 2020, с.7).

Похідна теорія суспільства Маркса, адаптує діалектику Гегеля для способу розвитку суспільства виробництва і продажу товарів. Діяльність частини суспільства, яка об'єднана товарним обігом, здобула назву “товарний фетишизм”. Відповідно, теорія Маркса пояснює розвиток суспільства товарного фетишизму.

На нашу думку, марксів товарний фетишизм – **це конкретна єдність**, пов'язана з репродуктивною частиною діяльності суспільства. В той же час, **абстрактна єдність** – це інша діяльність в суспільстві, яка втілює сенс його існування. В марксизмі абстрактним сенсом була, мабуть, ідея Світової Революції. Потребує окремого дослідження те, як філософія пояснює абстрактну складову суспільства в наш час. На прикладі політекономії, **конкретним** є виробництво і збут товарів, а **абстрактним**, є діяльність банків, які не виробляють продукт, але, через монетарну політику, впливають на розвиток економіки, і, як наслідок, забезпечують еволюційний розвиток (зокрема зростання добробуту) всього суспільства.

Відповідно, на нашу думку, кінематограф СРСР 20-30-х років ХХ ст., складався з двох мистецьких течій: роботи С. Ейзенштейна і його команди належали до конкретної складової кінематографу, а О. Довженко – до абстрактної.

Вважається, що С. Ейзенштейн був першим, хто впровадив діалектичний принцип у теорію і практику кіно. Ейзенштейн і послідовники його кіношколи обмежують сенси своїх стрічок догматикою марксизму яка, в свою чергу, є конкретною складовою вчення Гегеля. Ця конкретна складова відображала в фільмах “дух часу” певного відрізка історії, який створювався за лекалами радянських ідеологів, з метою міфологізації подій минулого. (в сенсі Р. Барта). Ейзенштейн зображав діалектику як протиставлення конструктивного і негативного концептів, зображених певними тропами (архетипами – найпростішими характеристиками), які відображали потрібний для пропаганди СРСР “дух часу” відповідної епохи.

Всі роботи режисера С. Ейзенштейна і його кіномайстерні зображають модифікований, для потреб радянської пропаганди, “дух часу”: “Панцирник Потьомкін” 1925, “Жовтень” 1927, “Чапаєв” 1934, “Бєжин Луг” 1937, “Александр Невський” 1938, “Іван Грозний” 1945 та 1958 р.

В перелічених стрічках, мізансцени склалися з репрезентативного і фігурального планів. Перший план презентував конфлікт між двома діалектично протилежними героями картини як **індивідами**, через набуття одним з них свідомості/раціональності. Другий план картини відображав “дух часу”: **колективний** соціальний феномен, з точки зору діалектики марксистів. З роками, майстерня Ейзенштейна перетворилась на школу кінематографа, яка сформувала стиль радянського і пострадянського кіно. До неї належать, зокрема, видатні режисери А. Тарковський (“Андрій Рубльов” 1966), О. Балабанов (“Мені не боляче” 2006 та ін.), а також італійські режисери течії нео-реалізму. Характерною рисою школи Ейзенштейна є кінопропаганда, яка апелює до емоцій, що шокують глядача – т. зв. “удар кінокувалдою”.

Кінематограф О. Довженко був принципово іншим. Стрічки Довженко теж складаються з двох планів. На відміну від Ейзенштейна, репрезентативний план у Довженко відображав драматичний конфлікт трьох сторін замість двох, що, на нашу думку, зумовлено відмінностями у побудові українського і німецького суспільств. З героями Довженко не відбувається діалектична трансформація, натомість вони проявляють свободу особистого вибору на шляху реалізації певного плану розвитку

суспільства. Фігуральний план стрічок Довженко транслює суспільно значимі, на думку українського кінопророка, сенси, через раціональне розуміння глядачем образу майбутнього, а не через емоційний вплив на глядача.

Прикладом кінофілософії Довженко може бути стрічка “Земля” 1930, де репрезентативний план представлений трьома конфліктуєчими сторонами: комуністи, селяни і кулаки. Фігуральний план фільму несе “образ майбутнього”, через відсилки до давньогрецького міфу про німфу Клітію (Соняшник, жінка Василя, Україна) і Аполлона (сільський комуніст, Росія) із прихованим сенсом неминучого краху радянського проекту і здобуття незалежності Україною. Індивідуальний вільний вибір людини розкритий через персонаж тракториста Василя. Василь бачить перед собою мету, яка є втіленням еволюційного прогресу суспільства в цілому. Він рве кланові/корпоративні стосунки заради досягнення мети. Ця мета (яку вбили в образі Василя) зображена через флешворвард картин індустріального майбутнього на селі.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Робота розкрила культурологічний зміст понять Гегеля “дух народу”, “дух часу” і “дух світу”, “прогрес” і “свобода”, а також сучасне розуміння нами діалектики Гегеля. Був запропонований контекст конкретної і абстрактної єдностей Гегеля, придатний для культурологічного дослідження кіно. Ми пропонуємо розуміння філософії стрічок О. Довженка, як гегелівської абстрактної єдності. Вона обумовлює еволюційний розвиток суспільства через інститут свободи особистості. В кіно це зображене наявністю у героїв свободи вибору та “образом майбутнього”. Дослідження доповнило розуміння філософських сенсів, які великий український режисер транслював у своїх творах, а також поглибило розуміння культури українського народу. Подальші дослідження творчості Довженко мають висвітлити додаткові філософські сенси, які містяться в його стрічках, що дозволить відокремити українську національну школу кіно від кіношколи Ейзенштейна.

Бібліографічний список

- Гегель, В.Ф., 2020. Хто мислить абстрактно? Пер. з нім. І. Іващенко, наук. ред. А. Богачова. *Sententiae*, 39(2), с.1–9.
- Hegel, G.W.F., 1988. *Aesthetics lectures on fine art*. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G.W.F., 1977. *Phenomenology of Spirit*. Oxford University Press.
- Klaus, R., 2016. Surrealism, Communism, and the Pursuit of Revolution. *Black & Gold*, 2, pp.1–17 .
- Matviyenko, S., 2011. Cinema for a Missing People: Gilles Deleuze’s Crystal Image and Alexander Dovzhenko’s *Zvenyhora*. *Harvard Ukrainian Studies*, 32-33(Part 2), pp.513–530.
- Mills, P., 1986. Hegel’s Antigone. *The Owl of Minerva*, 17(2), pp.131–152.
- Wokler, R., 1998. Contextualizing Hegel’s Phenomenology of the French Revolution and the Terror. *Political Theory*, 26(1), pp. 33–55. DOI: <https://doi.org/10.1177/0090591798026001003>

References

- Hegel, G.W.F., 1977. *Phenomenology of Spirit*. Oxford University Press.
- Hegel, G.W.F., 1988. *Aesthetics lectures on fine art*. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G.W.F., 2020. “Who think abstractly?” Translated from Deutsch by I. Ivashchenko, science edit. by A. Bogacheva. *Sententiae*, 39(2), pp. 1–9 (In Ukrainian).
- Klaus, R., 2016. Surrealism, Communism, and the Pursuit of Revolution. *Black & Gold*, 2, pp. 1–17 .

Matviyenko, S., 2011. Cinema for a Missing People: Gilles Deleuze's Crystal Image and Alexander Dovzhenko's Zvenyhora. *Harvard Ukrainian Studies*, 32-33(Part 2), pp. 513–530.

Mills, P., 1986. Hegel's Antigone. *The Owl of Minerva*, 17(2), pp.131–152.

Wokler, R., 1998. Contextualizing Hegel's Phenomenology of the French Revolution and the Terror. *Political Theory*, 26(1), pp. 33–55. DOI: <https://doi.org/10.1177/0090591798026001003>

Стаття надійшла до редакції 14.05.2022.

R. Poleshuk

APPLICATION OF CATEGORIES OF PHILOSOPHY H.V.F. HEGEL FOR CULTURAL STUDY OF SOVIET CINEMATOGRAPHY OF THE 20-30'S OF THE 20TH CENTURY

The article compares the filmmaking of S. Eisenstein and O. Dovzhenko, from the point of view of Hegelian concepts, including the modern understanding of concrete and abstract unity. The work revealed the cultural content of Hegel's concepts "spirit of the people", "spirit of the time" and "spirit of the world", "progress" and "freedom", as well as the modern understanding of Hegel's dialectics.

The work offers a cinematic context of Hegel's concrete and abstract unity. According to our conclusion, the philosophical context of O. Dovzhenko's filmmaking has fundamental differences from the cinema of S. Eisenstein's school. We came to the conclusion that the philosophy of O. Dovzhenko's films offers the meanings of abstract unity, which determine the evolutionary development of society, with the help of the institution of individual freedom. At the same time, the cinema of the Eisenstein school is limited to a concrete Hegelian unity, which aims to mythologize a certain historical period according to the patterns of Soviet propaganda.

Keywords: concrete and abstract in Soviet cinema, O. Dovzhenko's philosophy, Hegel's dialectic, Dovzhenko film school.

УДК 378.14:069

**Ю.С. Сабадаш,
Н.В. Мараховська**

ПІДГОТОВКА МУЗЕЄЗНАВЦІВ-ПЕДАГОГІВ: РОЗРОБЛЕННЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЯ ІНТЕГРАТИВНОЇ СЕРТИФІКАТНОЇ ПРОГРАМИ

У статті розглянуто особливості набуття здобувачами вищої освіти кваліфікації «музеєзнавець-педагог» в межах інтегративної сертифікатної програми «Музейна педагогіка». Узагальнено вітчизняний та зарубіжний досвід підготовки фахівців з музейної педагогіки. Визначено поняття «музеєзнавець-педагог» як фахівець інтегрованої галузі «Музейна педагогіка», здатний поєднувати культурологічні та педагогічні знання й вміння, розробляти технології навчання та виховання засобами музею, конструювати музейно-освітнє середовище, експериментувати в музейно-педагогічній діяльності. Представлено зміст та структуру дворічної сертифікатної програми, спрямованої на підготовку музеєзнавців-педагогів, наведено вимоги до її розроблення та реалізації на базі закладу вищої освіти.

Ключові слова: музейна педагогіка, музеєзнавець-педагог, сертифікатна програма, здобувачі вищої освіти.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-110-120

Постановка проблеми. Вивчення розвитку музейної справи в сучасних умовах свідчить про посилення значущості музеїв для системи освіти як в Україні, так і за кордоном. Відомо, що музей як «центр культурно-духовного відродження народу» відіграє важливу роль у гуманізації суспільства, поєднуючи історичну пам'ять, невичерпні знання та духовне багатство (Червінська, 2019, с.16). Тому співпраця музею та закладу освіти сприяє всебічному розвитку учнів/студентів, їхньому духовному становленню – «набуттю високосмислових цінностей» та перетворенню духовних задатків «на стійкі позитивні духовні здібності» (Бех, 2018, с.39), формуванню творчих особистостей та агентів соціокультурних змін. У зв'язку із цим актуальними є питання підготовки фахівців, здатних здійснювати музейно-педагогічну інтеграцію – ініціювати та підтримувати партнерство між школою та музеєм, будувати освітній процес засобами музею, створювати освітнє середовище на базі музею, реалізовувати спільні музейно-педагогічні проекти тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Необхідність розкриття освітньо-виховного потенціалу музею та передачі культурних надбань в освітньому процесі зумовило виникнення музейної педагогіки, яку розуміють у широкому сенсі як наукову дисципліну, галузь знань (І. Власюк, І. Довжук, О. Зосимович, Н. Пусепліна, В. Снагощенко, М. Хададова та ін.) та у вузькому – як освітньо-музейну технологію (Р. Маньковська, О. Любич), сукупність методів і форм роботи для засвоєння учнями нового музейного знання (В. Короткова), інструмент реалізації компетентнісного підходу в освітньому процесі та взаємодії закладів освіти і музеїв у сучасному соціокультурному просторі (Т. Келипенко, І. Червінська). Вітчизняні дослідники наголошують, що від підготовки музейного педагога, який має бути «майстром діалогу, спілкування, взаємодії» (Філіпчук, 2020, с.65], залежить ефективність музейно-педагогічної діяльності. Тому важливим є набуття музейним педагогом таких якостей, як комунікативність; перцептивні педагогічні здібності; динамізм особистості; уміння оцінити ситуацію, прийняти рішення, зняти конфлікт; оптимістичне прогнозування; креативність (Караманов, 2020, с.194-195). Зарубіжні вчені зазначають, що професія музейного педагога має відносно коротку історію, оскільки лише нещодавно, упродовж останніх десятиліть, почала розвиватися в межах сфери освіти (Sinner and Lachapelle, 2019). Дослідники вважають, що музейний педагог має поєднувати знання історії мистецтв з практичним педагогічним досвідом, володіти міжособистісними вміннями, зокрема здатністю взаємодіяти з різноманітною аудиторією, працювати в команді; сформувати навички управління та лідерства; опанувати інформаційні технології; вміти організовувати виставки та впорядковувати матеріали до них, здійснювати моніторинг відвідувачів музею та музейно-освітніх програм, проводити дослідження в галузі музейної педагогіки та оприлюднювати їхні результати (Ebitz, 2005).

Незважаючи на те, що в науковій літературі чітко окреслено вимоги до музейного педагога та його професійні якості, методичні аспекти його підготовки в системі вищої освіти є висвітленими недостатньо

Метою статті є уточнити зміст поняття «музеєзнавець-педагог» та розкрити особливості його підготовки у межах інтегративної сертифікатної програми, що розробляється та реалізується в закладі вищої освіти.

— **Виклад основного матеріалу.** Доцільно відзначити, що в науковій літературі, присвяченій питанням музейної педагогіки, надаються визначення поняття «музейний педагог», які можна об'єднати в дві групи за їхніми спільними сутнісними характеристиками:

1) музейний працівник, музейник, музейний едукатор, аніматор, медіатор, посередник, галерейний менеджер, котрий є «належно обізнаним з предметом, який вивчає і презентує» (Філіпчук, 2020, с.65), а також вибудовує комунікацію з молоддю, що навчається, у музейному просторі, наприклад, при особистій взаємодії або співпрацюючи з вчителями та викладачами, науковцями та іншими музейними працівниками (Караманов, 2020, с.373);

2) учитель, науковий співробітник, психолог, який на основі теоретичних знань з музейної педагогіки організує «процес засвоєння учнями музейних цінностей», обираючи тип уроку, методи навчання та педагогічного спілкування (Яновська, 2018, с.98).

Таким чином, у наведених вище визначеннях первинного значення набуває музейна або педагогічна складова професійної характеристики музейного педагога. Освітньо-професійні програми (ОПП) підготовки музейних педагогів розробляються та впроваджуються як в Україні, так і за кордоном, але водночас кількість таких програм є наразі відносно малою. Наприклад, у Педагогічному коледжі Львівського національного університету імені Івана Франка музейна педагогіка є спеціалізацією – складовою спеціальності 027 «Музезнавство, пам'яткознавство» для здобувачів вищої освіти ОС «Бакалавр». Розробники даної ОПП вважають за необхідне дотримуватися таких вимог у процесі її реалізації:

- здійснювати міждисциплінарну підготовку майбутніх фахівців через синтез наукових освітніх концепцій та педагогічних технологій;

- забезпечувати інтеграцію освіти і культури при викладанні нормативних та елективних навчальних дисциплін («Вступ до спеціальності», «Музейна педагогіка», «Музейний туризм», «Основи пам'яткознавства», «Історія архітектурних стилів та образотворчого мистецтва», «Історія української культури», «Історія матеріальної культури та побуту», «Експозиційна робота музеїв», «Стилі навчання в музеї», «Теорія і практика екскурсійної справи», «Візуальна соціологія» тощо);

- зберігати баланс між теорією і практикою через організацію навчання в музейному просторі;

- підтримувати взаємну багатосторонню комунікацію закладу освіти та музейних закладів з метою соціалізації та розвитку творчих здібностей здобувачів вищої освіти (Караманов, Сурмач та Шукалович, 2020, с.102, 105).

Доцільним є вивчення особливостей підготовки музейних педагогів за кордоном, зокрема в Канаді. З одного боку, ОПП з музезнавства включають музейну педагогіку, проте в більшості цих програм опанування її змісту відбувається під час проходження педагогічної практики в музеї, а вивчення музейної педагогіки як навчальної дисципліни не передбачено. Таким чином, в цих ОПП педагогічна складова не є пріоритетною (Sinner and Lachapelle, 2019, с.106–107). Наприклад, на базі Флемінгського коледжу впроваджено сертифікатну програму «Музейний менеджмент та кураторство». Навчання за програмою триває три семестри, а її змістове наповнення розроблено на основі консультацій та співпраці з музеями та організаціями, що займаються збереженням культурної спадщини, з метою отримання здобувачами практичного досвіду в галузі музезнавства та пам'яткознавства. У програмі оптимально поєднуються самоосвітня діяльність здобувачів, проведення аудиторних занять, виконання прикладних проектів та проходження практики в музейних установах. В описі даної сертифікатної програми зазначається: «Керівники та куратори

музеїв не просто зберігають реліквії, історії та пам'ятні речі минулого. Вони оживлюють історію для відвідувачів різного віку, слугують суспільству, яке має знати своє минуле задля планування майбутнього... Випускники можуть працювати в музеях, галереях, в історичних ареалах населених місць, а також у сфері освіти, мистецтва та культури» (Fleming College, 2020).

Цінним є досвід Відділу музейної педагогіки Національної галереї мистецтв (м. Вашингтон, США) у підготовці фахівців даної інтегративної галузі. Щорічно співробітники відділу організують Віртуальний Літній Інститут для педагогів з усього світу (Virtual Summer Institute for Educators) для того, щоб навчити їх інтегрувати освіту та мистецтво, продемонструвати, як за допомогою творів мистецтва, музейних експонатів посилити мотивацію учнів до навчання, розвинути критичне мислення та підтримати соціально-емоційний добробут (National Gallery of Art, 2022).

На наш погляд, поняття «музейний педагог» є загальним й неповною мірою розкриває свій інформативний потенціал; натомість поняття «музеєзнавець-педагог» найточніше відбиває сутність даної професії, що ґрунтується на інтеграції галузей знань 01 Освіта та 02 Культура і мистецтво, та спеціальностей 027 Музеєзнавство, пам'яткознавство, 013 Початкова освіта, 014 Середня освіта (за предметними спеціальностями). В умовах сьогодення процес професійної підготовки має ґрунтуватися на міждисциплінарній інтеграції з метою подолання суперечностей «між розрізненими знаннями з окремих дисциплін і необхідністю синтезу цих знань, їхнього комплексного застосування на практиці... у багатопредметній системі викладання»; «формування нових дисциплін, теорій, концепцій інтегрованого характеру, виникнення нової інтегрованої галузі знання» (Дорошенко, 2015, с.70). Тому музеєзнавець-педагог – це фахівець в інтегрованій галузі «Музейна педагогіка», здатний поєднувати культурологічні та педагогічні знання й вміння, розробляти технології навчання та виховання засобами музею, конструювати музейно-освітнє середовище, експериментувати в музейно-педагогічній діяльності.

З метою якісної підготовки музеєзнавців-педагогів серед здобувачів ОС «Бакалавр» кафедрою культурології Маріупольського державного університету (МДУ) розроблено інтегративну сертифікатну програму «Музейна педагогіка». У Законі України «Про вищу освіту» (ст. 62, п. 15) акцентовано на праві здобувачів вибирати навчальні дисципліни в межах, передбачених відповідною освітньою програмою та навчальним планом (Закон України Про вищу освіту, 2014). Згідно «Положення про вибіркові дисципліни у Маріупольському державному університеті» для здобувачів вищої освіти визначено такі траєкторії вибору дисциплін: набір дисциплін (циклу загальної та професійної підготовки) та сертифікатні програми. Останні розробляються кафедрами університету «з метою забезпечення студентоцентрованості в освітньому процесі, формування індивідуальної траєкторії навчання здобувачів, конкурентоспроможності випускників МДУ на ринку праці» та «передбачають набуття здобувачами вищої освіти додаткових кваліфікацій» (Маріупольський державний університет, 2021). Сертифікатна програма «Музейна педагогіка» спрямована на усвідомлення здобувачами культурно-просвітницького й освітньо-виховного потенціалу музейного середовища, та засвоєння способів його розкриття і реалізації в освітньому процесі закладів загальної середньої освіти. Основними завданнями програми є наступні:

- опанування теоретичних знань у галузі музеєзнавства, ознайомлення з розвитком музейної справи в Україні та світі;
- удосконалення навичок орієнтування в напрямках й тенденціях розвитку культури та мистецтв;

- формування вмінь проєктувати та організовувати освітній процес в закладах загальної середньої освіти засобами музейної педагогіки, створювати музейно-освітнє середовище.

Сертифікатна програма має дві змістові лінії – культурологічну та педагогічну, а її структуру утворюють наступні навчальні дисципліни (НД) (табл. 1):

Таблиця 1

Структура сертифікатної програми

Назва вибіркової освітньої компоненти	Кредити	Форма контролю
Музеєзнавство	3	Залік
Історія мистецтв	3	Залік
Культурологія	3	Залік
Збереження історико-культурних пам'яток України	3	Залік
Практикум зі сприйняття сучасного мистецтва	3	Залік
Сучасні музейні комунікації	3	Залік
Музейна дидактика	3	Залік
Методика виховання засобами музею	3	Залік
Арт-педагогіка	3	Залік
Педагогічний практикум	3	Залік

Навчання за сертифікатною програмою відбувається упродовж двох років (5–8 семестри). Спочатку здобувачі опановують зміст дисциплін культурологічного напрямку (5–6 семестри), потім – педагогічного (7–8 семестри), а саме:

1. НД «Музеєзнавство», метою якої є вивчення історії музейної справи; формування в здобувачів розуміння музею як культурного центру та усвідомлення його суспільних функцій; ознайомлення із теоретичними та практичними проблемами музеєзнавства та тенденціями його розвитку; розвиток практичних навичок з основних напрямків музейної роботи.

2. НД «Історія мистецтв», засвоєння якої передбачає ознайомлення здобувачів з досягненнями світового образотворчого та музичного мистецтва та їхніми еволюційними фазами через висвітлення ціннісно-сміслових аспектів закономірної зміни історичних епох, художніх стилів, течій, розкриття художньо-естетичної специфіки становлення і прояву індивідуальних стилів видатних митців; розвиток навичок орієнтування у розмаїтті напрямів та тенденцій мистецтва, й об'єктивного оцінювання мистецьких явищ минулого та сучасності.

3. НД «Культурологія», опанування змісту якої спрямовано на усвідомлення здобувачами загальнолюдського сенсу і суспільного призначення культурології як інтегруючої системи знань про досвід існування людини в суспільстві, та розуміння ролі культурології у формуванні власної життєвої позиції та стратегічному осмисленні професійного становлення.

4. НД «Збереження історико-культурних пам'яток України», мета якої полягає у формуванні в здобувачів системи знань про дослідження пам'яток археології, історії та культури на теренах України, й опанування інструментарію щодо збереження й охорони історико-культурної спадщини українського народу.

5. НД «Практикум зі сприйняття сучасного мистецтва», вивчення якої орієнтоване на розширення естетичного досвіду здобувачів, удосконалення вмінь сприймати та оцінювати твори сучасного мистецтва.

6. НД «Сучасні музейні комунікації», у процесі засвоєння якої здобувачі усвідомлюють комунікаційну функцію музею, розкривають взаємозв'язки музею та суспільства загалом, та музею і школи зокрема; ознайомлюються із традиційними та новітніми формами і методами музейної комунікації; розвивають уміння співпрацювати з музейною аудиторією, що різниться за соціальною, професійною, віковою та іншими ознаками.

7. НД «Музейна дидактика», спрямована на формування у здобувачів усвідомлення освітнього потенціалу музейного середовища і стимулювання до його розкриття та реалізації в процесі навчання в закладах загальної середньої освіти.

8. НД «Методика виховання засобами музею», при вивченні якої здобувачі усвідомлюють виховний потенціал музейного середовища; опановують способи його розкриття та реалізації в процесі виховної роботи в закладах загальної середньої освіти.

9. НД «Арт-педагогіка», мета якої полягає у пізнанні здобувачами закономірностей арт-педагогічної діяльності, опануванні арт-методів з метою формування творчої особистості учня, розвитку вмінь конструювати освітній процес на засадах арт-педагогіки.

10. НД «Педагогічний практикум» передбачає набуття здобувачами практичного досвіду організації інтегрованого освітнього процесу на засадах музейної педагогіки, а саме: засвоєння здобувачами сутності освітньої інтеграції на засадах музейної педагогіки з метою особистісного, творчого і духовного розвитку учнів; розвиток умінь розробляти та впроваджувати технології ефективного навчання та виховання учнів на засадах музейної педагогіки.

По завершенню сертифікатної програми «Музейна педагогіка» в здобувачів мають бути сформовані компетентності як здатності «успішно соціалізуватися, навчатися, провадити професійну діяльність, яка виникає на основі динамічної комбінації знань, умінь, навичок, способів мислення, поглядів, цінностей, інших особистих якостей» (Міністерство освіти і науки України, 2017), а саме: здатність орієнтуватись в розмаїтті культурної спадщини, традицій, культурних продуктів; осмислювати зв'язок місцевої, національної, європейської та світової культур; здатність розуміти та інтерпретувати джерела культури; популяризувати знання про культуру, використовуючи сучасні інформаційно-комунікативні технології; обирати та застосовувати методи навчання та виховання учнів на засадах музейної педагогіки; генерувати нові ідеї (креативність); працювати в команді та підтримувати міжособистісну взаємодію; здійснювати особистісний та професійний саморозвиток й самовдосконалення.

Важливим є визначення результатів навчання – сукупності знань, умінь, навичок, способів мислення, цінностей та інших якостей, «які можна ідентифікувати, спланувати, оцінити і виміряти, та які особа здатна продемонструвати після завершення освітньої програми» (Міністерство освіти і науки України, 2017). Наприкінці другого року навчання за сертифікатною програмою «Музейна педагогіка», студенти повинні знати: систему та особливості організації музейної справи в Україні та за кордоном; генезу, історичні етапи та основні закономірності розвитку культури та мистецтв; класифікацію історико-культурних пам'яток, типологію та ознаки музеїв в Україні; критерії та методи оцінювання творів мистецтва; традиційні та новітні форми і методи музейної комунікації; методики та методи навчання й виховання учнів засобами музейної педагогіки; етапи та вимоги до побудови освітнього процесу на засадах музейної педагогіки. Здобувачі мають опанувати наступні вміння: виявляти, досліджувати, зберігати та охороняти пам'ятки історико-культурної спадщини України; орієнтуватися в основних світових та вітчизняних культурологічних концепціях,

напрямах; аналізувати, інтерпретувати та оцінювати твори мистецтва; розробляти музейно-педагогічні проєкти; застосовувати методи і форми музейної педагогіки при викладанні навчальних предметів та організації виховної роботи в закладах загальної середньої освіти; використовувати музейні експонати як засоби навчання, розробляти навчальні матеріали на засадах музейної педагогіки; створювати умови для формування творчої особистості учня.

Розробляючи презентацію сертифікатної програми для зацікавлення та залучення здобувачів, доречно дотримуватися наступних вимог до її оформлення:

1) обираючи дизайн, використовувати кольори та логотипи закладу вищої освіти, на базі якого впроваджується сертифікатна програма, з метою забезпечення асоціативних зв'язків між ними та популяризації даного закладу;

2) додавати візуальні елементи до слайдів з метою уникнення «сухого» викладу інформації, посилення її сприйняття;

3) присвятити кожен слайд одній темі («Сутність і призначення програми», «Структура», «Компетентності», «Програмні результати навчання» тощо) з метою зосередження уваги здобувачів на ключових компонентах програми та кращого запам'ятовування інформації.

У змістовому наповненні презентації сертифікатної програми необхідно дотримуватися таких вимог:

1) акцентувати на актуальності та значущості програми, яку розроблено з урахуванням вітчизняного і зарубіжного досвіду професійної підготовки музеєзнавців-педагогів, їх затребуваності на ринку праці;

2) підкреслити міждисциплінарність програми для того, щоб здобувачі усвідомили, що опанування її змісту допоможе їм розв'язувати комплексні проблеми в майбутній професійній діяльності та конструювати нове наукове знання;

3) наголосити на гнучкості та унікальності освітньої траєкторії кожного учасника програми, можливості поєднувати формальну та неформальну освіту (рис. 1).



Рисунок 1 – Приклад презентації сертифікатної програми у PowerPoint

Висновок. Таким чином, розроблення та впровадження інтегративних сертифікатних програм в закладах вищої освіти уможливує урізноманітнити процес професійної підготовки майбутніх фахівців, посилити їхню конкурентоспроможність та мобільність на ринку праці. Набуття кваліфікації «музеєзнавець-педагог» відкриє нові професійні можливості для здобувачів вищої освіти й сприятиме розкриттю їхнього

творчого потенціалу, професійній самореалізації в інтегративних галузях «Освіта» та «Культура і мистецтво».

Перспективами подальших розвідок у даному напрямку є вивчення способів оцінювання та підвищення якості сертифікатної програми «Музейна педагогіка із залученням до цього процесу здобувачів вищої освіти»; розроблення діагностувального інструментарію для моніторингу та коригування результатів навчання та сформованості ключових компетентностей здобувачів.

Бібліографічний список

- Бех, І., 2018. *Особистість на шляху до духовних цінностей*. Київ – Чернівці: Букрек.
- Дорошенко, Т.В., 2015. Інтеграційні процеси в системі підготовки майбутніх учителів початкової школи до забезпечення основ загальної музичної освіти учнів. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка. Серія: Педагогічні науки*, 132, с.70-75.
- Закон України Про вищу освіту, 2014. *Верховна Рада України*. [онлайн]. Доступно: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>> [Дата звернення 31 травня 2022].
- Караманов, О., Сурмач, О. та Шукалович, А., 2020. Музейна педагогіка в системі підготовки бакалаврів: можливості педагогічного коледжу. *Український педагогічний журнал*, 1, с.100-107. DOI: <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2020-1-100-107>
- Караманов, О.В., 2020. *Теорія і практика педагогічної діяльності музеїв в сучасному освітньому просторі України*. Доктор наук. Дисертація. ДЗ «Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка», Старобільськ.
- Маріупольський державний університет, 2021. Положення про вибіркові дисципліни у Маріупольському державному університеті (нова редакція). *Маріупольський державний університет*. [online] Доступно: <http://mdu.in.ua/Ucheb/normativnye/polozhennja_pro_vibirkovij_disciplini_2021.pdf> [Дата звернення 16 травня 2022].
- Міністерство освіти і науки України, 2017. Методичні рекомендації щодо розроблення стандартів вищої освіти. *Юридичний факультет Черівецького національного університету імені Юрія Федьковича*. [онлайн] Доступно: <<https://law.chnu.edu.ua/metodychni-rekomendatsii-shchodo-rozroblennia-standartiv-vo/>> [Дата звернення 31 травня 2022].
- Філіпчук, Н., 2020. Музейна педагогіка – теоретична основа педагогічно-просвітницької діяльності закладів освіти і культури. *Вісник Кафедри ЮНЕСКО «Неперервна професійна освіта XXI століття»*, 2, с.61-70. DOI: [https://doi.org/10.35387/ucj.2\(2\).2020.61-70](https://doi.org/10.35387/ucj.2(2).2020.61-70)
- Червінська, І., 2019. Музейна педагогіка як інструмент взаємодії закладів освіти і музеїв у сучасному соціокультурному просторі. *Освітні обрії*, 49(2), с.16-21. DOI: <https://doi.org/10.15330/obrii.49.2.16-21>
- Яновська, Л.Г., 2018. Формування професійної усталеності майбутніх музейних педагогів у закладах вищої освіти. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського : Педагогічні науки*, 4, с. 97-101.
- Ebitz, D., 2005. Qualifications and the Professional Preparation and Development of Art Museum Educators. *Studies in Art Education*, 46(2), pp. 150-169. DOI: <https://doi.org/10.1080/00393541.2005.11651787>

- Fleming College, 2020. Museum Management and Curatorship. *Heritage Programs at Fleming*. [online]. Available at: <<https://flemingcollegeartsandheritage.wordpress.com/arts-and-heritage-programs/museum-management-and-curatorship-program/>> [Accessed 2 June 2022].
- National Gallery of Art, 2022. Summer Institute for Educators. The Power of Art: Pathways to Critical Thinking and Social-Emotional Learning. *National Gallery of Art*. [online]. Available at: <<https://www.nga.gov/learn/teachers/teacher-institute.html>> [Accessed 2 June 2022].
- Sinner, A. and Lachapelle, R., 2019. The professional training of museum educators in Canada. *The Canadian Review of Art Education*, 46(1), pp.101-112. DOI: <https://doi.org/10.26443/crae.v46i1.64>

References

- Bekh, I., 2018. *Osobystist na shliakhu do dukhovnykh tsinnosti* [Personality on the way to spiritual values]. Kyiv – Chernivtsi: Bukrek. (in Ukrainian)
- Chervinska, I., 2019. Muzeina pedahohika yak instrument vzaiemodii zakladiv osvity i muzeiv u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori [Museum pedagogy as a tool for interaction of educational institutions and museums in the modern sociocultural space]. *Educational Horizons*, 49(2), pp.16-21. DOI: <https://doi.org/10.15330/obrii.49.2.16-21> (in Ukrainian).
- Doroshenko, T.V., 2015. Intehratsiini protsesy v systemi pidhotovky maibutnikh uchyteliv pochatkovoї shkoly do zabezpechennia osnov zahalnoi muzychnoi osvity uchniv. [Integrative processes in the system of future primary school teachers training for providing learners with general music education bases]. *Bulletin of the T.H. Shevchenko National University "Chernihiv Colehium", Series: Pedagogical sciences*, 132, pp.70-75. (in Ukrainian).
- Ebitz, D., 2005. Qualifications and the Professional Preparation and Development of Art Museum Educators. *Studies in Art Education*, 46(2), pp. 150-169. DOI: <https://doi.org/10.1080/00393541.2005.11651787>
- Filipchuk, N., 2020. Muzeina pedahohika – teoretychna osnova pedahohichno-prosvitnytskoi diialnosti zakladiv osvity i kultury [Museum pedagogy as a theoretical basis of pedagogical and educational activity of culture-educational institutions]. *UNESCO Chair Journal Lifelong Professional Education in the XXI Century*, 2, pp.61-70. DOI: [https://doi.org/10.35387/ucj.2\(2\).2020.61-70](https://doi.org/10.35387/ucj.2(2).2020.61-70) (in Ukrainian).
- Fleming College, 2020. Museum Management and Curatorship. *Heritage Programs at Fleming*. [online]. Available at: <<https://flemingcollegeartsandheritage.wordpress.com/arts-and-heritage-programs/museum-management-and-curatorship-program/>> [Accessed 2 June 2022].
- Karamanov, O., Surmach, O. and Shukalovych, A., 2020. Muzeina pedahohika v systemi pidhotovky bakalavriv: mozhlyvosti pedahohichnoho koledzhu [Museum pedagogy in the bachelor's training system: possibilities of the pedagogical college]. *Ukrainian Educational Journal*, 1, pp.100-107. DOI: <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2020-1-100-107> (in Ukrainian).
- Karamanov, O.V., 2020. *Teoriia i praktyka pedahohichnoi diialnosti muzeiv v suchasnomu osvitnomu prostori Ukrainy* [Theory and practice of pedagogical activity of museums in the modern educational space of Ukraine]. PhD. Thesis. State Establishment “Luhansk National University named after Taras Shevchenko”. Starobelsk. (in Ukrainian).
- Mariupol State University, 2021. Polozhennia pro vybirkovi dystsypliny u Mariupolskomu derzhavnomu universyteti (nova redaktsiia) [Regulations on elective courses at Mariupol State University (new edition)]. *Mariupol State University*. [online]

- Available at:
<http://mdu.in.ua/Ucheb/normativnye/polozhennja_pro_vibirkovi_disciplini_2021.pdf> [Accessed 16 May 2022]. (in Ukrainian).
- Ministry of Education and Science of Ukraine, 2017. Metodichni rekomendatsii shchodo rozroblennia standartiv vyshchoi osvity [Guidelines for the development of higher education standards]. *Yurydychni fakul'tet Chervivetskoho natsionalnoho universytetu imeni Yurii Fedkovycha*. [online] Available at: <<https://law.chnu.edu.ua/metodychni-rekomendatsii-shchodo-rozroblennia-standartiv-vo/>> [Accessed 31 May 2022]. (in Ukrainian).
- National Gallery of Art, 2022. Summer Institute for Educators. The Power of Art: Pathways to Critical Thinking and Social-Emotional Learning. *National Gallery of Art*. [online]. Available at: <<https://www.nga.gov/learn/teachers/teacher-institute.html>> [Accessed 2 June 2022].
- Sinner, A. and Lachapelle, R., 2019. The professional training of museum educators in Canada. *The Canadian Review of Art Education*, 46(1), pp.101-112. DOI: <https://doi.org/10.26443/crae.v46i1.64>
- Yanovska, L., 2018. Formuvannia profesiinoi ustalnosti maibutnikh muzeinykh pedahohiv u zakladakh vyshchoi osvity [Formation of professional sustainability of the future museum educators in higher education institutions]. *Scientific bulletin of South Ukrainifn national pedagogical university named after K.D. Ushynsky: pedagogical sciences*, 4, pp.97-101. (in Ukrainian).
- Zakon Ukrainy Pro vyshchu osvitu [Law of Ukraine On Higher Education], 2014. *Verkhovna Rada Ukrainy*. [online] Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>> [Accessed 31 May 2022]. (in Ukrainian).
- Yanovska, L.H., 2018. Formuvannia profesiinoi ustalnosti maibutnikh muzeinykh pedahohiv u zakladakh vyshchoi osvity [Formation of professional sustainability of the future museum educators in higher education institutions]. *Naukovyi visnyk Pivdenoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. D. shynskoho*, issue 4, pp. 97-101. (in Ukrainian)

Стаття надійшла до редакції 10.04.2022.

Yu. Sabadash,
N. Marakhovska

TRAINING OF MUSEUM STUDIES EXPERTS AND EDUCATORS: DESIGN AND IMPLEMENTATION OF THE INTEGRATED CERTIFICATE PROGRAMME

The present study is aimed to explore the peculiarities of obtaining the qualification of a museum studies expert and educator by higher education seekers within the framework of the integrated certificate program "Museum pedagogy". The domestic and foreign experience of training specialists for the integrated field of museum pedagogy has been generalised. The analysis of the scientific literature shows that while defining a museum educator researchers give primary importance either to museum or pedagogical component of his/her work. Therefore, a comprehensive definition for a specialist in the field of museum pedagogy has been provided in the paper. It has been specified that a museum studies expert and educator is able to combine cultural and pedagogical expertise and skills, develop teaching technologies through museums, design a museum-educational environment, experiment with museum and pedagogical methods and techniques.

The content of the two-year certificate programme designed and implemented on the basis of Mariupol State University is comprised of ten three-credit academic disciplines, inter alia “Museum Studies”, “History of Arts”, “Cultural Studies”, “Preservation of Historical

Monuments of Ukraine”, “Practicum on Perception of Contemporary Art”, “Modern Museum Communications”, “Museum Didactics”, “Methodology of Museum Education”, “Art Pedagogy” and “Pedagogical Practicum”. The programme foci are as follows: acquisition of theoretical knowledge in museum studies, familiarisation with museum development in Ukraine and all over the world; enhancing the understanding of cultural and art orientations; development of skills to design and organise the educational process in institutions of general secondary education by means of museum pedagogy, and create a museum-educational environment.

In the paper core competencies for a prospective museum studies expert and educator and learning outcomes of the integrated certificate programme have been enumerated and substantiated. The requirements for text and visual content of the programme presentation have also been provided.

Key words: *museum studies expert and educator, museum education, certificate program, higher education seekers.*

УДК 316.7:378(049.32)

**Ю. С. Сабадаш,
Ю. М. Нікольченко.**

50 РОКІВ ЛІТОПИСНОГО ДИСКУРСУ КАФЕДРИ ІВЕНТ-ІНДУСТРІЙ, КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВА РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Виткалов С. В. Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс (крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету): монографічно-довідкове видання. До 50-річчя від часу заснування. Рівне: О. Зень, 2021. 550 с.; іл.

Прорецензована монографія «Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс (крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету)», підготовлена до видання доктором культурології, професором, професором кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства С. В. Виткаловим, є першою спробою у вітчизняній історіографії комплексно дослідити систему вищої культурологічної освіти в Україні, спираючись на 50-річний досвід кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, сформованої у 1971 р. у структурі Рівненського культурно-освітнього факультету Київського державного інституту культури, а згодом (із 1979 р.) – Рівненського державного інституту культури та (із 1998 р.) – у РДГУ.

Використання історико-аналітичного методу, системно-функціонального підходу і мережевого аналізу дозволило автору монографії всебічно проаналізувати тенденції розгортання вищої культурологічної освіти у західному регіоні України в її історичній ретроспективі.

У високо професійному з'ясуванні сутності навчально-виховної та наукової діяльності колективу кафедри протягом 50-ти років автор оригінально використав форму Літопису як традиційний метод поетапного висвітлення подій. Означене складає повну уяву щодо напрямів та ефективності її роботи не тільки у системі вищої культурологічної освіти в Україні, а й безпосереднього розвитку культури і мистецтва у Волинській, Закарпатській, Івано-Франківській, Львівській, Рівненській, Тернопільській, Хмельницькій, Чернівецькій областях, які за державним замовленням забезпечувалися випускниками спеціальностей кафедри.

Монографія стане у нагоді науковцям, студентам, працівникам культури; вона є вагомим внеском викладачів кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету у розвиток української культурології.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-120-131

Чималий загін українських культурологів радянської доби і доби незалежності плідно працювали і продовжують працювати практично над усім комплексом проблем вітчизняної культурології та культурологічної освіти і мають в означених галузях значні наукові здобутки. До них ми відносимо праці М. Бровка, В. Виткалова, С. Виткалова, С. Волкова, П. Герчанівської, О. Гончарової, Ж. Денисюк, Н. Жукової, М. Заковича, К.Кислюка, О.Колесник, О. Копієвської, О. Кравченка, Т. Кривошеї, Л. Левчук, В. Личковаха, І. Петрової, М. Поповича, О. Смоліної, О. Степанової, В. Шейка, А. Щедрина, А. Яртися та ін.

Разом із тим, проблема тягlosti процесу кадрового забезпечення культурного середовища України на помеж'ї ХХ–ХХІ ст., особливо у регіональному вимірі, безумовно, належить до недостатньо вивчених та дискусійних. На сьогодні, на жаль, ми маємо не так багато наукових праць, які на належному методологічному рівні та на широкій джерельній базі розглядають ті чи інші аспекти цієї проблематики.

Здебільшого порожнеча заповнюється публіцистичними працями, які почасти хибують доказовістю положень, що в них проголошуються, а крім того, тематика щодо підготовки висококваліфікованих кадрів для закладів культури на спеціалізованих кафедрах у закладах вищої освіти III–IV рівня акредитації подекуди не вписується в контекст обговорення феномену української культурології.

У сьогоднішній загальноновизнаним авторитетом у дослідженні означеної проблеми є професор, професор кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету Сергій Виткалов, перші наукові праці якого з'явилися ще у студентські роки.

Науковий інтерес С. Виткалова до теми з роками постійно посилювався. Підтвердженням цьому став вихід його п'ятьох монографій (дві – одноосібні, одна – у співавторстві, дві – колективні) (Виткалов, Виткалов, 2009; Виткалов, Базик, 2010; Виткалов, 2012; Виткалов, 2014; Виткалов, Виткалов, 2020) та багатьох наукових статей. А 4 грудня 2018 року на засіданні спеціалізованої вченої ради у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського він блискуче захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня доктора культурології «Полісся як унікальна локація культурно-мистецьких процесів в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століть» (Виткалов, 2018).

Означене дисертаційне дослідження, ініційоване окресленою проблематикою, вперше у вітчизняній культурології у практичному аспекті було обумовлене актуальним завданням – з точки зору локальної проєкції розкрити особливості культуротворення Західного Полісся як унікального культурного явища в

національному просторі України сьогодні аби з'ясувати її вплив на творення— національних засад майбутнього.

Минуло лише три роки, і професор Сергій Виткалов представив широкому загалу свою наступну монографію: «Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс (крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету): монографічно-довідкове видання. До 50-річчя від часу заснування», яка, по суті, є логічним продовженням його наукових досліджень і плідного творчого пошуку на ниві духовного розвитку держави (Виткалов, 2021).

Праця С. Виткалова, яку ми рецензуємо в даній статті, збагатила не тільки його особистий науковий доробок, а й всю українську культурологічну науку. Йому вдалося цього досягти завдяки величезній працездатності, громадянській відповідальності і правильному відбору наукового інструментарію: поетапно-хронологічного підходу до відтворення й оцінки досить суперечливих процесів у вищій культурологічній освіті та культурно-мистецькому житті України протягом 50 років. Хоча автор репрезентує свою працю як монографічно-довідкове видання, фактично це ґрунтовний аналіз величезного історичного і культурологічного масиву інформації, який спирається на численні джерела і, що слід особливо зазначити, наукові досягнення попередників.

У фундаментальному дослідженні обсягом 550 сторінок представлено історичне підґрунтя та визначальні етапи щодо створення і діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ від початку її заснування в 1971 р. у структурі Рівненського культурно-освітнього факультету Київського державного інституту культури ім. О. С. Корнійчука, а згодом (із 1979 р.) – Рівненського державного інституту культури та (із 1998 р.) – у РДГУ включно до вересня 2021 р. З 1992 р. кафедру очолює відомий і авторитетний в освітянському і науковому середовищі України культуролог – професор Володимир Виткалов, що взяв на себе високу відповідальність бути редактором рецензованого нами видання.

У монографії прискіпливо проаналізовані тенденції розгортання культурологічної освіти в Україні в її історичній ретроспективі, зокрема у західному регіоні країни, та оприлюднений вельми цікавий, іноді неординарний, але вкрай важливий у творчому сенсі перебіг найбільш значущих подій, що відбулися за 50 років у колективі кафедри.

З метою з'ясування сутності діяльності колективу кафедри, різноманітних за змістом форм його впливу не тільки на студентське середовище, а й загалом на розвиток галузі культури у регіоні, автором книги доречно використана традиційна форма літописної оповіді.

Відтак, монографія професора РДГУ Сергія Виткалова покликана висвітлити досвід спеціалізованої кафедри вишу, яку б назву він не мав у кожний конкретний час, чи куди б не входили його структури упродовж значного історичного періоду, не тільки забезпечувати підготовку фахівців вищої кваліфікації галузі культури, а й безпосередньо впливати на формування культурно-мистецького середовища у Західному регіоні України протягом півстоліття.

Актуальність теми дослідження автором монографії визначається зростанням зацікавленості наукового середовища можливостями ширшого використання на практиці теоретичного і методологічного інструментарію, набутого протягом 50-ти років кафедрою івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ, з успіхом апробованого на практиці у Західному регіоні України. Вагомість досліджуваної проблематики обумовлена виключною важливістю вивчення культурних процесів, що відбувалися в Україні протягом останніх 50-ти років на регіональному рівні.

Метою дослідження автор монографії вважає необхідність «виявити творчий потенціал професорсько-викладацького складу кафедри івент-індустрій, культурології

та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету у духовному просторі регіону і України загалом» (Виткалов, 2021, с. 27).

Для досягнення мети були окреслені наступні дослідницькі завдання:

- виявити і охарактеризувати джерельну базу та історіографію дослідження;
- з'ясувати форми роботи професорсько-викладацького складу кафедри зі студентами, міжкультурні контакти колективу її співробітників у процесі здійснення ними науково-освітнього і виховного процесу;
- дослідити сутність культурологічної діяльності та її провідні напрями й форми, що організовувалися випускниками середньої спеціальної і вищої ланки освіти в її історичній ретроспективі;
- виявити духовний потенціал культурної діяльності, що реалізовувалася та продовжує реалізовуватися випускниками колишнього інституту культури, зокрема зазначеної вище кафедри в останній третині ХХ-першому двадцятилітті ХХІ століття;
- розглянути основні етапи становлення та функціонування кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства в структурі Рівненського державного інституту культури та (з 1998 р. по т.ч.) гуманітарного університету;
- розкрити творчий потенціал цієї кафедри, зокрема її міжуніверситетські зв'язки крізь призму різноманітних форм діяльності її співробітників у контексті становлення та розвитку фахової освіти в регіоні;
- використовуючи традиційну форму Літопису кафедри, упорядковану автором, виявити творчий потенціал колективу її співробітників та студентів в історичній ретроспективі;
- систематизувати творчий потенціал найбільш успішних випускників кафедри, ввівши в обіг їхні прізвища та посади та, у міру наявності інформації, форми їхньої творчої самореалізації.

Нам видається, що методологія дослідження, обрана автором монографії, об'єктивно ґрунтується на концептуальних засадах «міждисциплінарного інтегрування» вищої культурологічної освіти і культурно-мистецької практики на регіональному рівні, для якої базисним є дослідження проблеми кадрового забезпечення культурних процесів і комунікацій у середовищі сільського і міського соціумів та відповідних загальнонаукових і спеціальних методах, зокрема: джерелознавчому, теоретичному, критичному, хронологічному, біографічному, порівняльно-історичному, статистичному, інтерв'ювання.

Не викликає сумнівів наукова новизна дослідження. На нашу думку, монографія збагатить вітчизняну історіографію не тільки з проблем розвитку фахової культурологічної освіти, а й з теорії і практики української культури і мистецтва.

Використання традиційних і новітніх дослідницьких практик у монографії уможливило інтерпретацію джерельних матеріалів, які слугували головними підвалинами дослідження. Вражає їхній обсяг, який складають документи та матеріали міністерств культури і освіти України, з фондів державних архівів та музеїв областей регіону, управлінь культури обласних державних адміністрацій, ОНМЦ, Рівненського центру підвищення кваліфікації та перепідготовки працівників культури НАКККіМ, із періодичних видань, теле-радіокомпаній, з власних архівів викладачів кафедри, зокрема завідувача кафедри професора Володимира Виткалова, випускників спеціальностей кафедри, діячів культури і мистецтва та особисто автора, Інтернет-ресурси тощо. Унікальними виявилися використані у монографії фото та документальні колекції.

Безперечно, виходячи з дослідницьких завдань оголошеної теми, кут зору, спрямований на різновиди масових джерел, потребував від С. Виткалова, на нашу думку, і відповідного запитальника, який допоміг підібрати ключі до їхнього

витлумачення. Такий дослідницький інструментарій використовувався ним і для аналізу законодавчих актів, статистичних матеріалів, періодичних видань, публіцистичних праць, художніх текстів, джерел особового походження.

Вони дали змогу автору оглянути формування освітньо-культурного середовища регіону не лише з офіційного погляду, а й з точки зору працівників культури, діячів мистецтва та споживачів культурно-мистецьких послуг, тих, хто мав нагоду зафіксувати особисті враження у спогадах, записках, щоденниках, листах.

I, звичайно ж, вагоме підґрунтя рецензованого нами дослідження в царині розвитку вищої культурологічної освіти в Україні та культурно-мистецьких практик за участю випускників спеціалізованих кафедр становлять наукові студії вітчизняних та зарубіжних вчених, опертя на які відбито С. Виткаловим у відповідних посиланнях за текстом та в прикінцевій бібліографії до кожного розділу.

Структура видання обумовлена його історико-культурологічним контекстом. Кожен із трьох фундаментальних розділів (I, II, III) є самодостатньою і завершеною науковою розвідкою, виконаною з дотриманням усіх вимог дослідницького жанру.

Розділи IV і V – науково-довідкові, які суттєво насичують монографію важливим інформаційним контентом.

У першому розділі «Культурологічна освіта як складова системи підготовки фахівців у контексті суспільно-культурних реалій: історичний контент» автором ретельно схарактеризовані світові теорії соціокультурної взаємодії культури і регіону, що, на його думку, призводить до утворення культурних локацій – локусів. Відтак актуалізуються саме локальні виміри типології культур, в яких можна побачити альтернативу національно-регіональному розподілу: атомарна цілісність локальності формує унікальність певної спільноти як одиниці-організму (на кшталт моделі унікальності «душі» кожної культури О. Шпенглера). Таким чином, у локальному дискурсі відбувається «зустріч», взаємодія таких сталих культурних характеристик, як «картина світу», «світовідчуття», «ментальність» із динамікою історико-культурних реалій, геополітичних ситуацій, фронтірних розривів та діалогу (Виткалов, 2021, с. 31). С. Виткалов слушно використовує термін «фронтір» як буферну зону між культурою та її споживачами, оскільки від самого початку існування поняття «фронтір» завжди означало «зона», а не «кордон, межа, лінія» (Чорновол, 2015).

На практиці реалізувати означену схему розвитку «культурного продукту» на регіональному рівні була спроможна лише розгалужена мережа культурно-освітніх закладів (в першу чергу клубних установ і масових бібліотек), забезпечених високопрофесійними кадрами.

С. Виткалов зазначає, що у Західному регіоні УРСР, в якому не існувало закладів вищої освіти культурологічного спрямування, це завдання у 1970 р. було покладене на Рівненський культурно-освітній факультет Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука, який у 1979 р. отримав статус Рівненського державного інституту культури.

У розділі всебічно проаналізовані етапи становлення вишу у контексті розвитку культури краю. Без замовчувань і купюр звертається увага читача на позитивні і негативні сторони в організації вищої культурологічної освіти, особливо її зв'язок із потребами соціуму у фахівцях вищої кваліфікації з керівництва установами і закладами культури на обласному, районному, міському і селищному рівнях, художніми колективами театрального, хореографічного, вокального та вокально-хорового, інструментального виконавства, гуртками декоративно-ужиткового мистецтва, об'єднаннями майстрів народної творчості тощо.

Розглядаючи особливості кадрового забезпечення галузі культури на регіональному рівні, автор розмірковує над проблемою глобального масштабу: за яких

умов протягом 50-ти років створювався фаховий потенціал української культури. Він глибоко і детально розглядає розвиток вищої культурологічної освіти в СРСР, УРСР та незалежній Україні, її здобутки і прорахунки. У цьому контексті на сторінках першого розділу подана об'єктивна оцінка актуальності, важливості та життєдіяльності постанов і рішень Кабміну, Міністерства освіти і Міністерства культури України з проблем культурологічної освіти в умовах сьогодення. Сергій Виткалов прекрасно обізнаний з формами і методами роботи провідних закладів вищої освіти культури і мистецтва України і досвідом у галузі вищої культурологічної освіти країн Європейського Союзу, США, Канади, Великої Британії та Японії. Він конкретно розглядає можливості й напрямки його використання не тільки в РДГУ, а й загалом у галузі вищої освіти України.

У розділі детально аналізується і система підвищення кваліфікації працівників культури і мистецтва України, зокрема її Західного регіону, з використання можливостей РДГУ та НАКККіМ.

У другому розділі монографії «Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету: історична ретроспектива становлення» Сергій Виткалов на різноманітному і багатогранному джерельному тлі розглянув та проаналізував етапи становлення та розвитку кафедри й кадровий потенціал, який протягом 50 років забезпечував підготовку фахівців із культурних комунікацій у восьми областях Західного регіону України.

Першою постала кафедра культурно-освітньої роботи (1971-1982 рр.); вона була реорганізована у кафедру теорії і методики організації культурно-освітньої діяльності (1982-1992 рр.); їй на зміну прийшла кафедра культурології (1992-2013 рр.), поява нових спеціальностей у РДІК вимагала зміни назви кафедри: з 2013 по 2021 рр. вона мала назву «Кафедра культурології та музеєзнавства», а з 2021 р. – «Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства» (Виткалов, 2021, с. 124).

Ми звернули увагу на те, що у дослідженні на конкретному матеріалі аргументується необхідність, за вимогами часу і потребами стейкхолдерів, вдосконалення напрямків діяльності кафедри, які, у свою чергу, призводили до змін у її назвах.

Ми не заглиблюємося в історичну складову в діяльності кафедри – вона ретельно виписана і рясніє конкретними фактами, прізвищами учасників подій та оцінками здобутків, що дійсно підтверджує мету дослідження – створити своєрідний Літопис наукового осередку. Це, безумовно, автору вдалося, за що йому велика вдячність.

Окрім того, у розділі яскраво і професійно виписана проблема сучасної культурологічної освіти в Україні, не тільки у регіональних вимірах, але й на загальнодержавному рівні. «Адже змінилася загальнополітична і культурна ситуація в країні, зазнали докорінних трансформацій ціннісні орієнтації населення й молоді зокрема та їх духовні потреби і пріоритети, суттєво зросла соціально-психологічна напруга в країні, розширилася дія мультикультурних чинників» (Виткалов, 2021, с. 219).

На думку С. Виткалова, у цих умовах повинна докорінно перебудуватися і система вищої освіти, зокрема культурологічна; професійні компетенції майбутнього випускника повинні відповідати інтересам і вимогам сучасного українського суспільства, зокрема національним. У цьому сенсі досвід кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ є визначальним: студенти усіх ОПІ її спеціальностей за всіма критеріями навчання «є на порядок вищими за загальногуманітарними та духовними показниками, науковою і соціальною активністю в закладі і регіоні, що засвідчує ефективність сформованої системи певних педагогічних дій професорсько-викладацького складу кафедри» (Виткалов, 2021, с. 219).

У третьому розділі «Літопис діяльності професорсько-викладацького складу — кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства в структурі Рівненського державного гуманітарного університету», побудованому за хронологічним принципом, йдеться про історію кафедри у період з 1999 р. по 2021 р. включно.

Це дійсно Літопис, у якому на відповідному документальному та наративному матеріалі прискіпливо відтворені освітньо-наукові та виховні трансформації в діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ в контексті розвитку системи повної вищої освіти, зокрема культурологічної, в Україні та регіоні з її здобутками і проблемами.

Викликає захоплення інформаційна складова розділу: всебічно аналізуються документальні джерела, до найменшої деталізації змальовані події та їхні учасники, серед яких керівники урядових структур, міністерств, закладів вищої освіти, обласних і районних державних адміністрацій, виконкомів міських рад, установ культури і мистецтва, професорсько-викладацький склад кафедри, студенти, працівники культури і мистецтва та ін.

Розділ завершується оригінальною, дотепною та оптимістичною заувагою автора монографії, яка припадає на початок вересня 2021 року: «Навчальний рік розпочався у штатному режимі» (Виткалов, 2021, с. 385).

У четвертому розділі книги вперше опублікований огляд наукових та науково-методичних праць, а також інших форм творчої самореалізації членів кафедри за 50 років її існування. Він створений на підставі звітів науково-педагогічних працівників кафедри з наукової, науково-методичної та організаційно-методичної діяльності та особистого архіву автора. Також вперше в історії кафедри складений реєстр відзнак та нагород її професорсько-викладацького складу.

П'ятий розділ монографії присвячений випускникам кафедри, серед яких є відомі в Україні особистості, які посідають керівні посади не лише у галузі культури і мистецтва, а й в органах державного управління, депутатському корпусі Верховної Ради, обласних та місцевих радах різних рівнів, Збройних Силах України, правоохоронних органах, засобах масової інформації тощо.

Серед випускників кафедри є учасники відомих в Україні та за її межами художніх колективів, фестивалів професійного і аматорського мистецтва, лауреати міжнародних і всеукраїнських творчих конкурсів.

Автор монографії зазначає, що «за час існування кафедри (тобто з моменту, коли колектив співробітників розпочав підготовку випускників напряму «Організатор-методист культурно-освітньої роботи» (1976 р., перший випуск яких відбувся у 1980 р.), підготовлено понад 2500 фахівців, які працюють переважно у закладах культури і мистецтва [...] України [...] та культурній сфері зарубіжжя (США, Італія, Єгипет, Німеччина, Польща, Чехія, Фінляндія, Росія тощо) (Виткалов, 2021, с. 505).

У розлогіх висновках Сергій Виткалов окреслив коло питань, які були розв'язані на сторінках монографії. Вважаємо за необхідне коротко зупинитися на них: інформаційне підґрунтя дослідження достатньо об'ємне і включає різноманітні наукові розвідки; джерельна база дослідження є також достатньо різноплановою; окреме місце в інформаційній базі наукового пошуку посіла регіональна періодика та матеріали з колегій обласних управлінь культури регіону; з'ясовано провідні форми організації освітньо-виховного і наукового процесу професорсько-викладацького складу кафедри; визначені основні етапи становлення й функціонування кафедри; з'ясована складова міжкультурних та міжуніверситетських контактів кафедри, зокрема закордонних; перелічені та проаналізовані угоди про співпрацю кафедри з вишами України, зокрема і з Маріупольським державним університетом; представлені види стимулювання студентів першого (бакалаврського) та другого (магістерського) рівнів щодо обрання

тем наукових досліджень із культурної регіоналістики та використання їх у формуванні та зміцненні патріотичних почуттів молоді; окреслені напрямки щодо проведення різноманітних наукових заходів (конференцій, круглих столів тощо); визначена важливість видання фахових наукових часописів та наукової розробки із регіональної культурно-мистецької проблематики; проаналізована участь членів кафедри у Галузевих експертних радах ДАК МОН та НАЗЯВО, спеціалізованих вчених радах, у формуванні та організації діяльності наукових шкіл, рецензуванні авторефератів дисертацій та офіційному опонуванні на їхніх захистах; розглянута проблема перетворення кафедри на оригінальний експериментальний майданчик із питань підвищення кваліфікації викладачів ЗВО України; обґрунтоване створення на кафедрі Програми практичних дій і педагогічного впливу на молодь через діяльність громадських об'єднань, фестивалів, творчих конкурсів тощо, організації культурно-дозвіллевих практик на базі установ та закладів культури і мистецтва регіону; підтверджено широке залучення викладачів і студентів до участі у суспільних заходах, волонтерському русі, культурно-просвітницьких дійствах, участь викладачів кафедри у різноманітних формах організаційно-методичної діяльності з проблем культури і мистецтва та залучення студентів до створення культурно-мистецьких проєктів у регіоні; окреслена участь викладачів кафедри у журі міжнародних, всеукраїнських та регіональних фестивалів і конкурсів професійного та аматорського мистецтва, художньої та народної творчості.

Ми повністю погоджуємося із зауваженням автора, викладеному у висновках, що «на підставі постійної фіксації видів і форм різноманітної організаційно-культурної діяльності за участю професорсько-викладацького складу та студентів ОПП спеціальностей кафедри, відтвореній у форматі традиційного Літопису, виявлені найбільш ефективні форми роботи колективу упродовж значного історичного періоду, успішних випускників цієї структури, а також проблемний ряд у системі їхньої підготовки, професійній адаптації тощо та напрямах роботи нашого колективу загалом» (Виткалов, 2021, с. 392).

Не уникаючи відповідей на складні проблеми щодо становлення і розвитку культурологічної освіти і культурно-мистецької практики у Західному регіоні України на досвіді діяльності кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства РДК, автор монографії подає свої наукові виважені пропозиції з точки зору освітньої та наукової парадигми. Це стосується і питання щодо визначення місця «Культурології» серед галузей знань: «На жаль, через відповідні структурні зміни, запроваджені МОН України у 2015 році, спеціальність «Культурологія», як і гуманітарні спеціальності в усій країні, переживає нелегкі часи, оскільки вона переведена в Класифікаторі спеціальностей із напрямку 02-«Культура і мистецтво» до напрямку 03-«Гуманітарні науки» зі всіма наслідками, що з цього випливають» (Виткалов, 2021, с. 515).

Проте Сергій Виткалов із оптимізмом дивиться у майбутнє і завершує своє фундаментальне дослідження словами: «... осмислення культурної діяльності, її важливість у розбудові держави, яка розгортається в країні, залишається й надалі на часі» (Виткалов, 2021, с. 516).

Вражає високий рівень поліграфічного виконання книги, яка не поступається вітчизняним і зарубіжним зразкам із аналогічної тематики. Особливо це стосується ретро і сучасних фотографій, зокрема кольорових. У книзі використані унікальні фотографії з власних фондів В. і С. Виткалових, а також фотографії С. Бусленка, О. Майструка, О. Хорвата та ін.

Констатуємо, що науковий рівень і актуальність монографії Сергія Виткалова не викликають жодного сумніву; вона заслуговує на те, щоб із нею ознайомилась наукова громадськість і фахове середовище. На сьогодні книга є найбільш повною, виваженою і

всебічно обґрунтованою репрезентацією комплексного аналізу історичних та культурологічних джерел із означеної проблематики. Вона надає достатньо повну уяву про систему організації навчального процесу за період у 50 років не тільки на означеній кафедрі Рівненського культурно-освітнього факультету Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука, у Рівненському державному інституті культури, у Рівненському державному гуманітарному університеті, а й загалом культурологічної освіти в УРСР та в незалежній Україні.

Автори рецензії перелічили персоналії в іменному покажчику монографії і були вражені тим, що кількість згаданих у ньому прізвищ склала 1664! Заслуговує слова вдячності автор і з наступного приводу: у книзі знайшлося місце для всіх – викладачів, діячів культури та мистецтва, випускників спеціальностей кафедри, які своєю самовідданою працею протягом 50-ти років закладали і зміцнювали фундамент культури незалежної України, і нині суцільних, і данина пам'яті – своєрідний мартиролог тим, хто вже пішов із життя.

Рецензенти висловлюють приязні слова вдячності авторові за підготовку такого непересічного видання. У ньому здійснений справжній науковий підхід до вивчення важливих проблем, що всебічно розкривають важливий обсяг духовного життя українського народу.

І на завершення автори рецензії дозволять собі і певне емоційно-особистісне сприйняття викладеного у монографії матеріалу. Кафедру культурології Маріупольського державного університету, яку очолює доктор культурології, професор Юлія Сабадаш, і на якій працює доцент, заслужений працівник культури України Юзеф Нікольченко, пов'язують із кафедрою івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ міцні професійні і дружні стосунки.

Ю. Сабадаш усебічно співпрацює з Володимиром і Сергієм Виткаловими з метою вироблення спільної позиції кафедр щодо виконання відповідних рішень МОН і МК; у експертних радах МОН та спеціалізованих вчених радах із захисту дисертацій; в розробці ОПП спеціальностей; у колективних монографіях, навчальних виданнях та їхньому рецензуванні; взаємної участі викладачів кафедр у науково-практичних конференціях, круглих столах, наукових часописах культурологічного спрямування РДГУ та МДУ.

До викладацької роботи в МДУ Ю. Нікольченко 28 років працював у галузі культури Рівненщини на посадах начальника археологічної експедиції Рівненського обласного краєзнавчого музею, заступника директора музею з наукової роботи, заступника начальника обласного управління культури, начальника управління культури Рівненської обласної державної адміністрації. За сумісництвом, з 1972 по 1998 роки, він викладав на Рівненському факультеті Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука, а потім – у Рівненському державному інституті культури. З жовтня 1991 по травень 1998 років був членом вченої ради РДІК. Він особисто брав участь у багатьох ініціативах кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства на теренах Рівненської області, що знайшли своє відображення на сторінках монографії.

У сьогоднішній кафедрі івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету є авторитетним у державі навчальним та науковим центром, який виховує нову генерацію української молоді, віддану ідеям національної духовності та наполегливо розвиває не тільки освітню і наукову базу культурної регіоналістики, а й активно сприяє розвитку культури і мистецтва на західних теренах України.

Зважаючи на колосальну працездатність Володимира і Сергія Виткалових, їхній невпинний потяг до новацій, усвідомлення власної відповідальності не лише перед сучасниками, а й прийдешніми поколіннями вітчизняних культурологів, працівників культури і мистецтва, ми висловлюємо впевненість, що вони ще не раз порадують колег

реалізацією нових освітніх і наукових проєктів.

Бібліографічний список

- Виткалов В.Г., Виткалов С.В., 2009. *Культурологічна освіта як складова системи підготовки фахівців у контексті суспільно-історичних реалій України*. В: Виткалов В.Г. та ін. *Кафедра культурології в структурі Рівненського державного гуманітарного університету: монографічно-довідкове видання*. Рівне: РДГУ.
- Виткалов С.В., 2021. *Вища культурологічна освіта в Україні : регіональний дискурс (крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету) : монографічно-довідкове видання. До 50-річчя від часу заснування*. Рівне : О. Зень.
- Виткалов, С.В., 2014. *Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: творчі портрети митців, художніх колективів та організаторів духовного життя: монографія*. Рівне: ПП ДМ
- Виткалов С.В., 2018. *Полісся як унікальна локація культурно-мистецьких процесів в Україні другої половини ХХ–початку ХХІ століть*. В: Виткалов С.В. *Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора культурології. Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (культурологія)*. Київ.
- Виткалов С.В., 2012. *Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія*. Рівне: ПП ДМ.
- Виткалов С.В., Базик Л.А., 2010. *Матеріальна культурно-мистецька практика Волині: традиційна писанка*. В: Виткалов В.Г. та ін. *Декоративно-ужиткове мистецтво Рівненщини: колективна монографія*. Рівне: ПП ДМ.
- Виткалов С.В., Виткалов В.Г., 2020. *Культурна діяльність у структурі сучасної неформальної освіти: здобутки, проблемний ряд і тенденції*. В.: Чікарькова М. Ю. *Феномен культури в гуманітарному дискурсі: колективна монографія*. Чернівці: ЧНУ ім. Ю. Федьковича.
- Чорновол Ігор, 2015. *Компаративні фронтири: світовий і вітчизняний вимір*. К. : Критика.

References

- Vytkalov V.H., Vytkalov S.V., 2009. *Kulturolohichna osvita yak skladova systemy pidhotovky fakhivtsiv u konteksti suspilno-istorychnykh realii Ukrainy*. [Cultural education as a component of the specialist training system in the context of the socio-historical realities of Ukraine]. V: Vytkalov V.H. ta in. *Kafedra kulturolohii v strukturі Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu: monohrafichno-dovidkove vydannia*. Rivne: RDHU. (in Ukrainian).
- Vytkalov S.V., 2021. *Vyshcha kulturolohichna osvita v Ukraini : rehionalnyi dyskurs (kriz pryzmu diialnosti kafedry ivent-industrii, kulturolohii ta muzeieznavstva Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu)* [Higher cultural education in Ukraine: regional discourse (through the prism of the activities of the department of event industry, cultural studies and museology of the Rivne State Humanitarian University)]: monohrafichno-dovidkove vydannia. Do 50-richchia vid chasu zasnuvannia. Rivne : O. Zen. (in Ukrainian).
- Vytkalov, S.V., 2014. *Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh: tvorchi portrety myttsiv, khudozhnykh kolektyviv ta orhanizatoriv dukhovnoho zhyttia* [Cultural and artistic Ukraine in regional dimensions: creative portraits of artists, artistic collectives and organizers of spiritual life]: monohrafiia. Rivne: PP DM (in Ukrainian).

- Vytkalov S.V., 2018. *Polissia yak unikalna lokatsiia kulturno-mystetskykh protsesiv v Ukraini druhoi polovyny KhKh–pochatku KhKhI stolit* [Polissia as a unique location of cultural and artistic processes in Ukraine in the second half of the 20th to the beginning of the 21st centuries]. V: Vytkalov S.V. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia doktora kulturolohii. Spetsialnist 26.00.01 – Teoriia ta istoriia kultury (kulturolohiia). Kyiv. (in Ukrainian).
- Vytkalov S.V., 2012. Rivnenshchyna: kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti [Rivne region: cultural and artistic potential in modern paradigms]: monohrafiia. Rivne: PP DM. (in Ukrainian).
- Vytkalov S.V., Bazyk L.A., 2010. *Materialna kulturno-mystetska praktyka Volyni: tradytsiina pysanka* [Material cultural and artistic practice of Volyn: traditional Easter egg]. V: Vytkalov V.H. ta in. Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo Rivnenshchyny: kolektyvna monohrafiia. Rivne: PP DM. (in Ukrainian).
- Vytkalov S.V., Vytkalov V.H., 2020. *Kulturna diialnist u strukturi suchasnoi neformalnoi osvity: zdobutky, problemnyi riad i tendtsii* [Cultural activity in the structure of modern non-formal education: achievements, problem series and trends]. V.: Chikarkova M. Yu. Fenomen kultury v humanitarnomu dyskursi:kolektyvna monohrafiia. Chernivtsi: ChNU im. Yu. Fedkovycha. (in Ukrainian).
- Chornovol Ihor, 2015. *Komparatyvni frontyry: svitovyi i vitchyzniani vymir* [Comparative frontiers: global and domestic dimensions]. K. : Krytyka. (in Ukrainian).

Ju. Sabadash,
Ju. Nikolchenko

50 YEARS OF CHRONICLE DISCOURSE OF THE DEPARTMENT OF EVENT-INDUSTRIES, CULTUROLOGY AND MUSEUM STUDIES OF RIVNE STATE HUMANITARIAN UNIT

Book Review:

Vytkalov S.V. Higher cultural education in Ukraine: regional discourse (through the prism of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities): monographic reference. To the 50th anniversary of its foundation. Rivne: O. Zen, 2021. 550 p.; il.

Peer-reviewed monograph "Higher Cultural Education in Ukraine: Regional Discourse (through the prism of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities)", prepared for publication by Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Event Industry and Culture Vytkalov, is the first attempt in domestic historiography to comprehensively study the system of higher cultural education in Ukraine, based on 50 years of experience of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities, formed in 1971 within the Rivne Faculty of Culture and Education of the Kyiv State Institute of Culture, and later (since 1979) - Rivne State Institute of Culture and (since 1998) - in RDGU.

The use of historical-analytical method, system-functional approach and network analysis allowed the author of the monograph to comprehensively analyze the trends in the development of higher cultural education in the western region of Ukraine in its historical retrospective.

The use of historical-analytical method, system-functional approach and network analysis allowed the author of the monograph to comprehensively analyze the trends in the development of higher cultural education in the western region of Ukraine in its historical retrospective.

In a highly professional clarification of the essence of educational and scientific activities of the staff of the department for 50 years, the author originally used the form of the Chronicle as a traditional method of phased coverage of events. This is a complete picture of the directions and effectiveness of its work not only in the system of higher cultural education in Ukraine, but also the direct development of culture and art in Volyn, Zakarpattia, Ivano-Frankivsk, Lviv, Rivne, Ternopil, Khmelnytsky, Chernivtsi regions. orders were provided by graduates of the department.

The monograph will be useful for scientists, students, cultural workers; she is a significant contribution of teachers of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities in the development of Ukrainian cultural studies.

УДК [792(477):050(438)"2000/2010"]:004
ORCID 0000-0001-6821-1785

А. В. Сендецький

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ДІАЛОГ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ НА СТОРІНКАХ ПОЛЬСЬКОЇ ПЕРІОДИКИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Подано аналіз статей, повідомлень, рецензій спеціалізованої польської періодики 2000–2010 рр., у яких розміщено інтерв'ю, відгуки, враження та коментарі театрознавців щодо сучасних культурно-мистецьких подій Польщі, у яких взяли участь українські митці. Проведена аналітична робота є частиною підготовчого етапу до оцифрування знайдених матеріалів про українсько-польський культурний діалог та розміщення їх у базі даних Польської академії наук. Отриманий попередній результат ілюструє певну спрямованість кожного з аналізованих видань та є підставою для визначення їхнього тематичного напрямку: ретроспективи; фестивалів та творчих зустрічей; біографії персоналії і відкриття нових імен; літературного огляду. Активність українських акторів і театральних колективів у мистецькому житті Польщі є одним з індикаторів роботи як урядової культурної дипломатії, так і особистісних контактів між обома країнами, що визначає сильні та слабкі сторони у міжнародних відносинах.

Ключові слова: культурний діалог, український театр, фестиваль, театральні практики, періодичне видання, цифрова спадщина, міжнародні відносини, культурна дипломатія, Польща, Україна, ХХІ століття.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-131-143

Постановка проблеми. Комунікація соціуму в епоху постмодернізму зазнала різноманітних трансформацій завдяки розвитку нанотехнологій та інтенсивності глобалізаційних процесів. Сьогодні під впливом таких масштабних змін провідними інституціями виконується оцифрування усього корисного надбання людства.

Нагромадження важливої бази електронних даних відоме як цифрова спадщина. Такий багатогалузевий процес уможлиблює не тільки зберегти необхідну інформацію, а й значно полегшує користуватися нею з будь-якої доступної точки Міжмережжя. Вирішення цієї глобальної проблеми має феноменальні успіхи в економічно розвинутих державах, про що свідчать хоча б загальновідома й доступна пошукова система Google або ж потужні спеціалізовані тематичні бази.

Процес інтенсивного заповнення інформацією цифрових архівів спостерігаємо й надалі. Свої профільні віртуальні бази поступово формують наукові інституції та їхні підрозділи, у тому числі культурологічного, театрознавчого й мистецтвознавчого профілів. Одним із основних інформативних джерел, які потребують оцифрування, є періодичні видання не тільки минулих століть, а навіть початку ХХІ ст., які ще не адаптовані до інтернет-сторінок.

Особливо *актуальним* постало питання покращення контенту у віртуальному інфопросторі щодо творчої діяльності українських театрів. Нагромадження, зберігання та дослідження доступної інформації в електронному форматі уможливить її миттєву обробку та прискорить вирішення низки нагальних питань. Наприклад, з'ясовані статистичні дані унаочнять кількісні показники діяльності інституції, а відтак уможливлять робити прогностику її розвитку, сприятимуть пошуку ефективних шляхів функціонування.

Автор статті у межах свого дисертаційного дослідження «Українсько-польський культурний діалог у контексті театральних практик 2004–2020 років», яке виконується на кафедрі культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (науковий керівник док. культурології, проф. П. Е. Герчанівська), перебуває у процесі з'ясування питання діапазону та динаміки двосторонніх мистецьких обмінів України і Польщі (Сендецький, 2021, с.26–28). Варто зауважити, що результат аналізу офіційних сайтів основних оперних театрів України зокрема показав їхню доволі слабку розробку та мізерну інформативну наповненість (Сендецький, 2022а, с.25–28). Виникла гіпотеза (базується не тільки на авторському спостереженні, а й оперта на тривалі безпосередні практики), котра припускає, що значно дієвими є театральні колективи, які незалежні, тобто не представляють державну інституцію. Відповідно ці недержавні мистецькі осередки є значно мобільнішими, значно ефективнішими у своїй активності щодо виконання репрезентативних функцій у розбудові культурної дипломатії України (Сендецький, 2022б, с.17–19).

Не кращою виявилася ситуація з приводу висвітлення українсько-польських культурно-мистецьких зв'язків на сторінках польських веб-сайтів дослідницьких установ, творчих осередків. Враховуючи цю проблему Інститут мистецтва Польської академії наук звернувся до автора статті проаналізувати періодичні театрознавчі часописи, видані у Польщі упродовж 2000–2010 рр., у яких відображений культурний діалог з Україною. У пропонованій праці подаються превентивні результати цього напрямку дослідження.

Задекларовані *хронологічні рамки* у дослідженні є важливими з кількох причин. Перше десятиліття ХХІ ст. ознаменувалося важливими політичними подіями в обидвох країнах, які вплинули на локальні культурні зв'язки та міжнародні взаємовідносини.

Так, наприклад, 2004 р. у Польщі позначений датою вступу країни в Європейську Унію, а в Україні – перемогою Помаранчевої революції й прийняті Конституційної реформи в країні.

Мета статті – розглянути культурно-мистецький діалог українських театрів, відображений в чільних спеціалізованих періодичних виданнях Польщі першої декади

XXI ст.

Для досягнення мети постало завдання з'ясувати ступінь наукової розробки досліджуваної проблеми; проаналізувати динаміку розвитку культурно-творчого діалогу між Польщею та Україною на основі існуючої спеціалізованої періодики Польщі; доповнити наукові розробки новою корисною інформацією, здобутою під час вивчення проблеми.

Основним методологічним інструментарієм обрано спостереження, експеримент, кількісний метод, метод порівняння і аналогій, аналізу й синтезу, з врахуванням принципу системності, всезагального зв'язку і практик та з використанням історичного, системного, аксіологічного й інформаційного підходів, які важливі для культурологічного дослідження.

Історіографія проблеми міжнародних культурних зв'язків України має доволі широкий перелік опублікованих праць, які годі проаналізувати в одній статті. Це пов'язано з тим, що проблематика міждержавного характеру стосується низки дисциплін, зокрема політології й міжнародних відносин, соціології, культурології тощо, про що свідчать численні видання (Міжнародні зв'язки України, 2010-2021). Важливо, що деякий наратив дипломатичних відносин набуває універсального контенту для усіх аспектів зовнішньополітичних комунікацій.

У цій статті увагу зосереджено суто на культурно-мистецьких практиках. Як показує *аналіз досліджень і публікацій*, які стосуються зазначеної проблеми, то у вивчених працях навіть у межах одного провідного періодичного видання простежується її територіальна, часова, галузева, тематична локалізація (Виткалов, 2011a, с.26–33; Виткалов, 2011b, с.56–63; Шелякіна, 2011, с.150–154; Федосенко, 2021, с.66–74).

Вважаємо, що значною невирішеною прогалиною у поставленій проблемі є відсутність досліджень культурно-мистецького українсько-польського діалогу, який стосується театральних практик початку XXI ст. У цьому вбачаємо *новизну дослідження*. Адже досі не проводилося вивчення польської періодики з галузі театрознавства, у публікаціях яких відображено діяльність митців України.

Для виконання поставлених у дослідженні завдань бралися до уваги провідні періодичні польські журнали з театрознавства «Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej» («Діалог. Місячник присвячений сучасній драматургії»), «Didaskalia» («Дидаскалія»), «Pamiętnik Teatralny» («Театральний пам'ятник»), «Scena» («Сцена»), «Teatr» («Театр»), які мають тривалу історію діяльності ще з минулого століття. Їхнє опрацювання велося безпосередньо, втім необхідно зазначити, що окремі видання за досліджуваній період репрезентують електронний варіант на своїй інтернет-сторінці. Наприклад, часопис «Didaskalia» своє посторінкове наповнення розміщує у мережі ще з 2003 р.

Виклад основного матеріалу. На сторінках часопису «Dialog» за 2000–2010 рр. виявлено доволі різну за тематикою лаконічну інформацію про театральні практики українців у Польщі. Зокрема у списку учасників Міжнародного театального фестивалю у Вроцлаві згадується український театральний критик Наталя Єрмакова, яка ділиться своїми враження від побаченого на заході (Teatr jednoczącej się Europy..., 2001, с.136, 138, 144–145). В іншому номері подано лише згадку про участь

українського театру імені Лесі Українки (не вказано котрого саме) у білоруському театральному фестивалі (Dialog, 2002a, с.181). Натомість у повідомленні про фестиваль у болгарському містечку Враца вже вказано про участь у заході саме київського театру імені Лесі Українки (Karpínska, 2006, с.176–182).

Фестивальним успіхам режисера Андрія Жолдака, його творчій діяльності й

сторінкам біографії присвячено декілька повідомлень, статей та інтерв'ю у різних номерах «Діалогу», що свідчить про неабияке зацікавлення митцем польськими театрознавцями (Dialog, 2002b, с.187; Dialog, 2002с, с.196–197; Moskwin, 2003, с.186).

До слова, редакція журналу висвітлювала діяльність цього режисера не тільки у межах Польщі, а й в Україні та у світі.

На своїх сторінках часопис опублікував огляд драми «Демони», у якому розкрив творчість авторки твору, драматурга Наталі Ворожбит (Zinowies, 2006, с.193–194).

Цілі номери «Діалогу» 2006 р. присвячені знаковій події в Україні – Помаранчевій революції. Така увага спеціалізованого журналу театрознавців до тогочасного політичного протесту чинної влади і волевиявлення українського народу ще раз доводить важливу тезу: у всі часи мистецтво тісно пов'язане з політикою і постійно реагує на ключові моменти, що відбуваються на політичній арені (Neda Neždana, с.94–108; Komiejenko, 2006, с.110–116; Dzieduszycka, 2006, с.117–121). Щоправда варто звернути увагу на суттєво запізнілий резонанс у польському журналі щодо української революції 2004 р., що неодноразово натякає на певну уповільненість, інколи навіть архаїзм, роботи спеціалізованої періодики у Польщі.

Цінними для дослідження культурно-мистецьких українсько-польських взаємин є ретроспективні огляди театральних практик минулого й, навіть, позаминулого століть. Наприклад, виявлено згадку про виставу львівського театру «Dzwon zatorionu» («Утоплений дзвін»), яка гралася на сценах польських театрів у кінці XIX – початку XX ст. (Oracki, 2006, с.161–166). Трапляються повідомлення й про інші вистави з львівського театрального репертуару цього ж періоду: «Dorota Angermann» («Дорота Ангерман»), «Futro bobrowe» («Хутро бобра»), «Róża Bernd» («Троянда Бернд»), «Woźnica Henszel» («Візник Геншель») тощо.

Відомо, що тогочасне королівство Галичина і Лодомерія й, відповідно, Львів, належали Австрійсько-Угорській імперії, а території сучасної Польської Республіки були окуповані й поділені між монархією Габсбургів, Пруссією та росією. Тому ці гастролі львівського театру можна трактувати як локальні, так і міжнародні, – залежно від виступу у конкретному польському населеному пункті. Утім, попри політичну ситуацію, яка тривала до Першої світової війни, усе ж варто розглядати згадані тогочасні театральні практики моноетнічними, що пов'язано з репертуаром львівського театру польською мовою. Тут складно відразу або ж взагалі неможливо знайти українсько-польські культурні зв'язки.

У часописі «Didaskalia» спостерігаємо різноманітну інформацію про культурний міжетнічний обмін: від персоналій до численних колективів, які брали участь як індивідуально запрошені особи для локальних івентів, так і для показу вистав під час масштабних фестивалів. Наприклад, солістка львівського театального гурту «Слово і Голос» Наталія Половинка та саксофоніст Юрій Яремчук взяли участь у Audio Art Festiwal (Branicka, 2001, с.65).

Інший дует українських акторів Національного (тепер – академічного) драматичного театру імені Марії Заньковецької Олег Стефан та Богдан Козак потрапив на шпальти часопису завдяки рецензії Агнешки Маршалек на їхній камерний твір «Енігматичні варіації» драматурга Еріка-Емануеля Шмітта у постановці Вадима Сікорського (Marszałek, 2001, с.100–101). Згадана театральний критик А. Маршалек також опублікувала інтерв'ю з Володимиром Кучинським про заснування і специфіку Театру Леся Курбаса у Львові з ліричною назвою «Люблю, коли актори розквітають...» (Kuczynski, 2002, с.87).

У «Дидаскалії» трапляються короткі повідомлення про фестивалі, у яких брали

участь не лише професіонали, а й студентські формації. Наприклад, у Міжнародному фестивалі шкіл лялькарства у Білостоку студентська група з катедри театру ляльок при Харківському національному інституті мистецтв зіграла «Український вертеп» (Didaskalia, 2002, с.99). З рецензії Малгожати Яблонської довідуємося, що організатори вроцлавського фестивалю «Eastern Line» упродовж 11–12 квітня 2005 р. гостили львівський Театр Леся Курбаса з виставою «Марко Проклятий» (Jabłońska, 2005, с.80).

Змішаний вокально-театральний проєкт Центру Сучасного Мистецтва ДАКН з Києва та української бенд-групи «Daha Braha» відображений у публікації Анни Гербут, яка написала рецензію на показ дійства «Макбет» у межах Brawe Festival «Magia głosu» (Вроцлав, 24–27 листопада 2005 р.) (Herbut, 2005, с.86).

У порівнянні з іншими польськими профільними часописами у «Театральному пам'ятнику» українсько-польський культурно-мистецький діалог представлений найменше. З невеликої кількості відомостей про міжнародні театральні практики основною тематикою залишається аналіз ретроспективних контактів. На сторінках журналу опубліковано історію Варшавської Драматичної Школи Богуславського у Львові (Marszałek, 2003, с.203–228); історію Польського театру у Києві (Horbatowski, 2005, с.232–250); спогади Тадеуша Кантора про його виїзди у молодому віці до Львова на спектаклі та захоплення працями Шіллера і Пронашка (Osinski, 2005, с.28–29).

Навіть події останніх десятиліть представлені у ретроспективному ключі. У короткому огляді учасників та репрезентованих творів, які були зіграні на щорічному Міжнародному театральному фестивалі КОНТАКТУ, довідуємося, що упродовж 23–30 травня 1992 р. у заході брав участь Молодіжний Театр з Києва і представив виставу «Археологія» (авт. Олексій Шипенко, реж. Валерій Більченко); 22–30 травня 1993 р. – київський Експериментальний театр з виставою «І сказав «В»...» (авт. О. Шипенко, реж. В. Більченко); 21–29 травня 1994 р. – Театр-студія «Театральний Клуб» зі столиці України і представляв виставу «Дюшес» за твором Джеймса Джойса (реж. Олег Ріпчин) (Janikowski, 2003, с.406, 408, 410). Це очевидно єдине джерело цього часопису за 2000–2010 рр., у якому опубліковано участь українських театрів у рамках фестивалів.

На противагу «Театральному пам'ятнику» інше періодичне спеціалізоване видання з лаконічною назвою «Сцена» якомога ширше представляє фестивальні події. З-поміж низки повідомлень про резонансні культурні заходи та участь у них українських колективів варто виокремити хоча б декілька. Так, опубліковано інформацію про Театр «Стель» Харківського економічного ліцею, який був учасником X польського форуму шкільних театрів (Познань, 2000) (Scena, 2000a, с.20); Театр «White Wings» з Києва представляв виставу «Корида і Казковий світ фантазії» на Міжнародному фестивалі театральних і пластичних дійств Tzew/Europa/2000 (Scena, 2000b, с.7); а «Театр Маріонеток» зіграв вистави «Червона Шапочка» та «Хто розбудив сонце?» на II Міжнародній Торунській зустрічі Театрів ляльок (Scena, 2000c, с.4) та ін.

Окрім колективної участі у міжнародному діалозі трапляються короткі хронікальні відомості про персоналії українського культурного життя. Часопис повідомляє, що українка з Перемишля Олена Цікуй отримала Grand Prix на 35 Польських зустрічах аматорських театрів одного актора (Kucharski, 2006, с.22–23). У фестивалі «Люблін запрошує сусідів» акторка Катерина Фігура зіграла монодраму «Польові дослідження українського сексу» за мотивами твору Оксани Забужко, яка, до слова, також брала участь у літературній панелі цього заходу (Noczur, 2007, с.19–20).

Завдяки своїм моноспектаклям увагу польської театральної критики привернула львівська акторка Лідія Данильчук (Nap, 2001, с.10; Scena, 2004, с.8).

На сторінках «Сцени» надibuємо історичні екскурси про театральне життя

Львова на початку ХХ ст., у міжвоєнний період 1920–1930-х рр., або ж спогади відомих акторів, пов'язані із їхнім дитинством, творчою і професійною діяльністю (Cehl, 2008, с.14–15; Scena, 2008, с.24; Śliwonik, 2002a, с.20–22; Śliwonik, 2002b, с.2–3; Kilian, 2002, с.2–3; Komorowski, 2006, с.24–27).

Особливо цінною вважаємо статтю Збігнева Осінського, який опублікував неznані тексти Мечислава Лімановського про історичну сторінку колективу «Редути» та його пропагандистські театральні гастролі у 1924 р. через Сарни, Ковель, Володимир, Луцьк, Рівне, Остріг, Гродно, Кременець, Броди, Тернопіль, Станіславів (Івано-Франківськ), Коломию, Стрий, Дрогобич, Трускавець, Борислав, Львів та інші міста (Osiński, 2008, с.23–27).

З-посеред досліджених періодичних польських видань часопис «Театр» вочевидь містить найбільшу палітру відомостей з досліджуваної проблематики. У його номерах історія театру позначена світлими і трагічними сторінками діяльності Театру Леся Курбаса та творчого життя його послідовників (Korzeniowska-Bihun, 2008a, с.79–84; Korzeniowska-Bihun, 2008b, с.85–86; Korzeniowska-Bihun, 2008c, с.86–88), фрагментами біографій відомих акторів (Teatr, 2008, с.37–41; Weselowska, 2008, с.42–44).

Відродно, що у «Театрі» знайшлося місце для огляду спеціалізованої літератури та їх відзнакам. Наприклад, повідомляється, що нагороду «Книга року 1999» здобула праця Анни Випих-Гавронської «Львівський театр опери й оперети у 1872–1918 роках» (Teatr, 2000a, с.90). Час від часу журнал публікував відгуки на вистави професійних колективів і, що особливо важливо, – згадував про нагороди аматорських колективів (Zalewska, 2008, с.42–49; Teatr, 2000a, 4–6, с.89).

Найчисленніша інформація, яку розміщує на своїх сторінках журнал, стосується фестивальної діяльності, меншою мірою – тематичних зустрічей та гостьових візитів. Починаючи з 2000 р., «Театр» систематично публікує результати конкурсної частини фестивалів. Саме звідти можна довідатися про нагороди і тих, хто саме їх отримав. Так, на XIII Міжнародному фестивалі театрів у Валізці (Ломжа) головну нагороду здобув колектив з України – Хмельницький театр ляльок за виставу «Чумацький шлях» (Teatr, 2000b, с.76). Також трапляються списки учасників різноманітних колективних зустрічей: Польський народний театр зі Львова гостював на XXV Замоїському Театральному Літі (19 червня – 7 липня 2000 р.) (Teatr, 2000b, с.76) та на Перемиській Фредрівській Весні зі спектаклем «Помста» (Teatr, 2000b, с.77); львівський театр «Воскресіння» – 8 Міжнародному фестивалі вуличного мистецтва (1–9 липня 2000 р., Варшава) (Teatr, 2000c, с.84); київський театр (не уточнено назву) представив перформанс «Казковий світ фантазії» у рамках I міжнародного фестивалю театральної й образотворчої діяльності (Teatr, 2000d, с.52–53).

Необхідно згадати географію різноманітних польських фестивалів та географію учасників з України. Очолюють рейтинги театральних подій у Польщі Варшава й Краків. Активно беруть участь театральні колективи зі Львова (Національний драматичний театр імені М. Заньковецької (Teatr, 2002, с.92)), Києва (Театр імені Івана Франка, V Міжнародний фестиваль «Театральні конфронтації» (Teatr, 2000d, с.76; Teatr, 2000e, с.35)), Одеси (Одеський український музично-драматичний театр ім. В. Василька (Teatr, 2005, с.68)), Харкова.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Таким чином превентивний аналіз провідних періодичних видань з театрознавства у Польщі періоду 2000–2010 рр. дозволяє стверджувати, що українсько-польський культурний діалог у царині театального мистецтва апробований у кількох тематичних напрямках. Виявлені необхідні для дослідження публікації у журналах «Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej», «Didaskalia», «Pamiętnik Teatralny», «Scena», «Teatr»

групуємо їх за основними рубриками: ретро і мемуари; новини/останні події; персоналії і відкриття імен. Спорадично трапляються статті й повідомлення, які дотичні до літературного огляду публікацій з театрології (часопис «Teatr»), які виокремлюємо у четверту групу. Отже, вихідні дані для побудови діаграми динаміки рефлексії українсько-польського культурного діалогу у польській періодиці базуватимуться на п'ятьох чільних театрознавчих журналах.

Наступним етапом у вивченні явища міжкультурних комунікацій стане аналіз українських спеціалізованих періодичних видань, які висвітлювали діяльність польських акторів та театральних колективів. Синтез двох експериментально-аналітичних опрацювань покаже об'єктивну картину культурної дипломатії державних сценічно-мистецьких інституцій і незалежних театральних осередків, що підтвердить або заперечить висунуту гіпотезу.

У перспективі вивчення явища результати дадуть змогу простежити динаміку міжнародних комунікативних зв'язків цього періоду, які зафіксовані у театрознавчих журналах. У майбутньому також вивчатимуться аналогічні інформації у ЗМІ (преса, телебачення, сайти) та братимуться інтерв'ю у фокус-групах (адміністрація театрів, театральні критики, амбасадори). Такий комплексний системний підхід сприятиме демонстрації цілісної реальної картини українсько-польського культурно-мистецького діалогу на прикладі театральних практик.

Бібліографічний список

- Виткалов, В.Г., 2011а. Культурно-мистецька практика Волинського краю в архівних документах та матеріалах: ретроспективний аналіз (1). *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 1, с.26–33.
- Виткалов, В.Г., 2011б. Культурно-мистецька практика Волинського краю в архівних документах та матеріалах: ретроспективний аналіз (2). *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 2, с.56–63.
- Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки, 2010-2021*. Київ: Ін-т історії України НАН України,
- Сендецький, А., 2021. Українсько-польська театральна діяльність початку ХХІ ст.: осмислення діалогу культур сусідів і стратегія його вивчення. В: Ж.З. Денисюк та Л.М. Міненко, ред. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матер. II Міжнар. наук.-практ. конф. Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ, 10 листопада 2021 р.* Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, с.26–28.
- Сендецький, А., 2022а. Національні оперні театри України в українсько-польському культурному діалозі початку ХХІ ст.: аналіз офіційних сайтів. *Гуманітарний корпус*, 43, с.25–28.
- Сендецький, А., 2022б. Роль незалежного театру у культурній дипломатії. *Гуманітарний корпус*, 46, с.17–19.
- Федосенко, К.М., 2021. Специфіка розвитку руху в контексті музичної культури України ХХІ століття. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 21, с.66–74. DOI 10.34079/2226-2830-2021-11-21-66-74.
- Шелякіна, А.В., 2011. Навчання мистецтву як засіб інтеграції в американську культуру (досвід першої половини ХХ століття). *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 2, с.150–154.

- Branicka, D., 2001. Gra szklanych paciorków : Audio Art Festival, 2-3 lipca, 9-11 grudnia 2001. *Didaskalia*, 8(46), s.65-66.
- Cehl, L., 2008. Od «Poradnika...» do «SCENY». *Scena*, 1(53), s.14–15.
- Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 2002a, 4(545).
- Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 2002b, 7(548).
- Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 2002c, 12(553).
- Didaskalia*, 2002, 51–52.
- Dzieduszycka, M., 2006. Sceny w niemodnej konwencji. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 7(596), s.117–121.
- Han, E., 2001. Od Hamleta na drzewie po pantomimę. *Scena*, 6(20), s.10.
- Herbut, A., 2005. Skąd przychodzimy, kim jesteśmy... Brave Festival. Magia Głosu – Wrocław. *Didaskalia*, 70, s.86.
- Hoczur, J., 2007. Płeć piękna w teatrze. *Scena*, 5 (52), s.19–20.
- Horbatowski, P., 2005. Dokumentacja Polskiego życia teatralnego w Kijowie w latach 1905–1918 w zasobach archiwów kijowskich. *Pamiętnik Teatralny*, 54(1–2), s.232–250.
- Jabłońska, M., 2005. Natarcie ze wschodu. Festiwal „Eastern Line”, Wrocław. *Didaskalia*, 67–68, s.80.
- Janikowski, G., 2003. Międzynarodowy Festiwal Teatralny KONTAKT 1991–2003. *Pamiętnik Teatralny*, 52(3–4), s. 403-446.
- Karpińska, H., 2006. Bułgarska dramaturgia troskliwie pielęgnowana. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 10(561), s.176–182.
- Kilian, A., 2002. Radość wystrugam choćby z patyka... Rozmawia L. Śliwoniuk. *Scena*, 6(26), s.2–3.
- Komiejenko, A., 2006. Ukraińska Ukraina. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 7(596), s.110–116.
- Komorowski, J., 2006. Kraj lat dziecińczych. *Scena*, 2–3 (44–45), s.24–27.
- Korzeniowska-Bihun, A., 2008a. Łeś Kurbas, czyli teatr Rozstrzelanego Odrodzenia. *Teatr*, 7–8, s.79–84.
- Korzeniowska-Bihun, A., 2008b. Prolog z błaznem. Wystąpienie Łesia Kurbasa 17 listopada 1917 roku przed spektaklem «Etiudy dramatyczne» według Ołeksandra Ołesia. *Teatr*, 7–8, s.85–86.
- Korzeniowska-Bihun, A., 2008c. Rozumny Arlekin. *Teatr*, 7–8, s.86–88.
- Kucharski, K., 2006. W Zgorzelcu – teatry jednoosobowe. Pierwszą jaskółką okazała się Ukrainką. *Scena*, 2–3(44/45), s.22–23.
- Kuczynski, W., 2002. Lubię kiedy aktorzy rozkwitają... rozmawia A. Marszałek. *Didaskalia*, 47, s.87.
- Marszałek, A., 2001. Kłamstwo w imię prawdy. *Didaskalia*, 46, s.100–101.
- Marszałek, A., 2003. Szkoła dramatyczna we Lwowie 1869–1872. *Pamiętnik Teatralny*, 1–2, s.203–228.
- Moskwin, A., 2003. Żołdak podbija Charków. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 9(562), s.186.
- Neda Nezdana, 2006. Kto otworzy drzwi? *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 7(596), s.94–108.
- Oracki, T., 2006. Gerhart Hauptmann w Polskim Teatrze – uzupełnienia i sprostowania. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 7(596), s.161–166.
- Osiński, Z., 2005. Tadeusz Kantor wobec Leona Schillera i Andrzeja Pronaszki : czy istnieje "formacja schillerowska" w kulturze polskiej? *Pamiętnik Teatralny*, 1–2(213–214), s. 25-71.
- Osiński, Z., 2008. O pierwszej wyprawie Reduty (1924). Nieznane teksty Mieczysława

- Limanowskiego. *Scena*, 4(56), s.23–27.
Scena, 2000a, 2(10).
Scena, 2000b, 5(13).
Scena, 2000c, 6(14).
Scena, 2008, 1(53).
Scena, 2004, 1(32).
Śliwonik, L., 2002a. To nie jest Skansen (cz. I). Wywiady E. Kędra i K. Sielicka-Baryłka. *Scena*, 3–4(23–24), s.20–22.
Śliwonik, L., 2002b. To nie jest Skansen (cz. II). Wywiady E. Kędra i K. Sielicka-Baryłka. *Scena*, 5(25), s.2–3.
Teatr jednoczącej się Europy – prawda czy fałsz? 2001. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 12(541), s.136–151.
Teatr, 2000a, 4–6, s.90.
Teatr, 2000b, 7–8, s.76.
Teatr, 2000c, , 9, s.84.
Teatr, 2000d, 11, s.52–53.
Teatr, 2000e, 12, s.35.
Teatr, 2002, 11, s.92.
Teatr, 2005, 9, s.68.
Teatr, 2008, 3, s.37–41.
Wesółowska, H., 2008. Wolność Wolnej Sceny. *Teatr*, 10, s.42–44.
Zalewska, K., 2008. Polonia czy Femina. *Teatr*, 3, s.42–49.
Zinowiec, M., 2006. Natalija Woróżbit. Demony. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, 7(596), s.193–194.

References

- Branicka, D., 2001. Gra szklanych paciorków : Audio Art Festival, 2-3 lipca, 9-11 grudnia 2001 [The Glass Bead Game: Audio Art Festival, July 2-3, December 9-11, 2001]. *Didaskalia*, 8(46), pp.65-66.. (in Polish).
Cehl, L., 2008. Od “Poradnika...” do “SCENY” [From “Poradnika...” to “SCENY”]. *Scena*, 1(53), pp.14–15. (in Polish).
Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy, 2002a, 4 (545). (in Polish).
Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy, 2002b, 7 (548). (in Polish).
Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy, 2002c, 12 (553). (in Polish).
Didaskalia, 2002, 51–52. (in Polish).
Dzieduszycka, M., 2006. Sceny w niemodnej konwencji [Scenes in an unfashionable convention]. *Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy*, 7 (596), pp.117–121. (in Polish).
Fedosenko, K.M., 2021. Spetsyfika rozvytku rukhu v konteksti muzychnoi kultury Ukrainy XXI stolittia [Specific features of festival movement development in Ukrainian music culture of the XXI century]. *Bulletin of the Mariupol State University. Series: Philosophy, cultural studies, sociology*, 21, pp.66–74. DOI 10.34079/2226-2830-2021-11-21-66-74 (in Ukrainian).
Han, E., 2001. Od Hamleta na drzewie po pantomimę [From Hamlet in the Tree to Pantomime]. *Scena*, 6 (20), p.10. (in Polish).
Herbut, A., 2005. Skąd przychodzimy, kim jesteśmy... Brave Festival. Magia Głosu – Wrocław [Where do we come from, who we are ... Brave Festival. Magic of the Voice

- Wrocław]. *Didaskalia*, 70, p.86. (in Polish).
- Hoczur, J., 2007. Płeć piękna w teatrze [The fair sex in the theater]. *Scena*, 5(52), pp.19–20. (in Polish).
- Horbatowski, P., 2005. Dokumentacja Polskiego życia teatralnego w Kijowie w latach 1905–1918 w zasobach archiwów kijowskich [A documentation of the Polish theatrical life in Kiev (1905-1918) at the Kiev archives]. *Pamiętnik Teatralny*, 54(1–2), pp.232–250. (in Polish).
- International relations of Ukraine: scientific research and findings*, 2010-2021. Kyiv: Institute of Ukrainian History of the NAS Sciences of Ukraine (in Ukrainian).
- Jabłońska, M., 2005. Natarcie ze wschodu. Festiwal „Eastern Line”, Wrocław [Advance from the East. Festival "Eastern Line", Wrocław]. *Didaskalia*, 67–68, p.80. (in Polish).
- Janikowski, G., 2003. Międzynarodowy Festiwal Teatralny KONTAKT 1991–2003 [International Theater Festival CONTACT 1991–2003]. *Pamiętnik Teatralny*, 52(3–4), pp. 403–446. (in Polish).
- Karpińska, H., 2006. Bułgarska dramaturgia troskliwie pielęgnowana [Bulgarian dramaturgy carefully cared for]. *Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy*, 10(561), pp.176–182. (in Polish).
- Kilian, A., 2002. Radość wystrugam choćby z patyka... [I can carve joy out of a stick, for example...]. Interviewed by L. Śliwoniuk. *Scena*, 6(26), pp.2–3. (in Polish).
- Komiejenko, A., A., 2006. Ukraińska Ukraina [Ukrainian Ukraine]. *Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy*, 7(596), pp.110–116. (in Polish).
- Komorowski, J., 2006. Kraj lat dziecińczych [The country of childhood]. *Scena*, 2–3(44–45), pp.24–27. (in Polish).
- Korzeniowska-Bihun, A., 2008a. Łeś Kurbas, czyli teatr Rozstrzelanego Odrodzenia [Les Kurbas, or the Theater of the Executed Rebirth]. *Teatr*, 7–8, pp.79–84. (in Polish).
- Korzeniowska-Bihun, A., 2008b. Prolog z błaznem. Wystąpienie Łesia Kurbasa 17 listopada 1917 roku przed spektaklem “Etiudy dramatyczne” według Ołeksandra Ołesia [The prologue with a jester. The performance of Les Kurbas on November 17, 1917, before the play “Drama Etudes” was based on Oleksandr Oles.]. *Teatr*, 7–8, pp.85–86. (in Polish).
- Korzeniowska-Bihun, A., 2008c. Rozumny Arlekin [The Sense Harlequin]. *Teatr*, 7–8, pp.86–88. (in Polish).
- Kucharski, K., 2006. W Zgorzelcu – teatry jednoosobowe. Pierwszą jaskółka okazała się Ukrainką [In Zgorzelec - one-person theaters. The first swallow turned out to be a Ukrainian]. *Scena*, 2–3(44/45), pp.22–23. (in Polish).
- Kuczynski, W., 2002. Lubię kiedy aktorzy rozkwitają... [I like when actors bloom ...]. Interviewed by A. Marszałek. *Didaskalia*, 47, p.87. (in Polish).
- Marszałek, A., 2001. Kłamstwo w imię prawdy [A lie in the name of the truth]. *Didaskalia*, 46, pp.100–101. (in Polish).
- Marszałek, A., 2003. Szkoła dramatyczna we Lwowie 1869–1872 [Drama school in Lviv 1869–1872]. *Pamiętnik Teatralny*, 1–2, pp.203–228. (in Polish).
- Moskwin, A., 2003. Żołdak podbija Charków [Zoldak conquers Kharkiv]. *Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy*, 9(562), p.186. (in Polish).
- Neda Nezdana, 2006. Kto otworzy drzwi? [Who will open the door?]. *Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy*, 7(596), pp.94–108. (in Polish).
- Oracki, T., 2006. Gerhart Hauptmann w Polskim Teatrze – uzupełnienia i sprostowania [Gerhart Hauptmann at the Polish Theater – additions and corrections]. *Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy*, 7(596), pp.161–166. (in Polish).
- Osiński, Z., 2005. Tadeusz Kantor wobec Leona Schillera i Andrzeja Pronaszki : czy istnieje

- "formacja schillerowska" w kulturze polskiej? [Tadeusz Kantor towards Leon Schiller and Andrzej Pronaszka: is there a "Schiller formation" in Polish culture?]. *Pamiętnik Teatralny*, 1–2 (213–214), pp. 25-71.. (in Polish).
- Osiński, Z., 2008. O pierwszej wyprawie Reduty (1924). Nieznane teksty Mieczysława Limanowskiego [About the first expedition of Reduta (1924). Unknown texts by Mieczysław Limanowski]. *Scena*, 4(56), pp.23–27. (in Polish).
- Scena*, 2000a, 2(10). (in Polish).
- Scena*, 2000b, 5(13). (in Polish).
- Scena*, 2000c, 6(14). (in Polish).
- Scena*, 2008, 1(53). (in Polish).
- Scena*, 2004, 1(32). (in Polish).
- Sendetsky, A., 2021. Ukrainko-polska teatralna diialnist pochatku XXI st.: osmyslennia dialohu kultur susidiv i stratehiia yoho vyvchennia [The Ukrainian-Polish theatrical activity of the beginning of the 21st century: understanding the dialogue of neighboring cultures and the strategy of its study]. In: Zh.Z. Denysiuk ta L.M. Minenko, eds. *Cultural and artistic studies of the 21st century: scientific and practical partnership: materials II International science and practice conference of the National Academy of Managers of Culture and Arts, Kyiv, November 10, 2021*. Kyiv: National Academy of Culture and Art Management, pp.26–28. (in Ukrainian).
- Sendetsky, A., 2022a. Natsionalni operni teatry Ukrainy v ukrainsko-polskomu kulturnomu dialozi pochatku XXI st.: analiz ofitsiinykh saitiv [National opera theaters of Ukraine in the Ukrainian-Polish cultural dialogue of the beginning of the 21st century: analysis of official websites]. *Humanistic corpus*, 43, pp.25–28. (in Ukrainian).
- Sendetsky, A., 2022b. Rol nezalezhnogo teatru u kulturnii dyplomatii [The role of independent theater in cultural diplomacy]. *Humanistic corpus*, 46, pp.17–19. (in Ukrainian).
- Sheliakina, A. V., 2011. Navchannia mystetstvu yak zasib intehratsii v amerykansku kulturu (dosvid pershoi polovyny XX stolittia) [Teaching art as a means of integration in American culture (experience of the first half of the century)]. *Bulletin of the Mariupol State University. Series: Philosophy, cultural studies, sociology*, 2, pp.150–154. (in Ukrainian).
- Śliwonik, L., 2002. To nie jest Skansen (cz. I) [This is not an open-air museum (part 1)]. Interviews of E. Kędra and K. Sielicka-Baryłka. *Scena*, 3–4(23–24), pp.20–22. (in Polish).
- Śliwonik, L., 2002. To nie jest Skansen (cz. II) [This is not an open-air museum (part 2)]. *Scena*, 5 (25), pp.2–3. (in Polish).
- Teatr jednoczącej się Europy – prawda czy fałsz? [Theater of a uniting Europe - true or false?] 2001. *Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy*, 1(541), pp.136–151. (in Polish).
- Teatr*, 2000a, 4–6, p.90. (in Polish).
- Teatr*, 2000b, 7–8, p.76. (in Polish).
- Teatr*, 2000c, 9, p.84. (in Polish).
- Teatr*, 2000d, 11, pp.52–53. (in Polish).
- Teatr*, 2000e, 12, p.35. (in Polish).
- Teatr*, 2002, 11, p.92. (in Polish).
- Teatr*, 2005, 9, p.68. (in Polish).
- Teatr*, 2008, 3, pp.37–41 (in Polish).
- Vytkalov, V.H., 2011a. Kulturno-mystetska praktyka Volynskoho kraiu v arkhivnykh dokumentakh ta materialakh: retrospektyvnyi analiz (1) [The cultural and artistic

practice of the Volyn region in archival documents and materials: a retrospective analysis (1)]. *Bulletin of the Mariupol State University. Series: Philosophy, cultural studies, sociology*, 1, pp.26–33. (in Ukrainian).

Vytkalov, V.H., 2011b. Kulturno-mystetska praktyka Volynskoho kraiu v arkhivnykh dokumentakh ta materialakh: retrospektyvnyi analiz (2) [The cultural and artistic

practice of the Volyn region in archival documents and materials: a retrospective analysis (2)]. *Bulletin of the Mariupol State University. Series: Philosophy, cultural studies, sociology*, 1, pp.56–63. (in Ukrainian).

Wesełowska, H., 2008. Wolność Wolnej Sceny [Freedom of the Free Stage]. *Teatr*, 10, pp.42–44. (in Polish).

Zalewska, K., 2008. Polonia czy Femina [Polonia or Femina]. *Teatr*, 3, pp.42–49. (in Polish).

Zinowiec, M., 2006. Natalija Worozbit. Demony [Natalia Vorozhbit. Demons]. *Dialog. A monthly magazine devoted to contemporary dramaturgy*, 7(596), pp.193–194. (in Polish).

Стаття надійшла до редакції 11.04.2022.

A. Sendetsky

CULTURAL AND ARTISTIC DIALOGUE OF UKRAINIAN THEATERS ON THE PAGES OF POLISH PERIODICALS AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

An analysis of articles, reports, and reviews of specialized Polish periodicals from 2000 to 2010 placed in, which includes interviews, reviews, impressions, and comments of theater experts about contemporary cultural and artistic events in Poland in which Ukrainian artists participated. The main theatrical magazines of Poland “Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej”, “Didaskalia”, “Pamiętnik Teatralny”, “Scena”, “Teatr”, which have a long history of activity since the last century.

The analytical work carried out is part of the preparatory stage for digitizing the found materials on the Ukrainian-Polish cultural dialogue and their placement in the Polish Academy of Sciences database. This urgent question arose to improve the content in the virtual information environment regarding the creative activity of Ukrainian theaters. Accumulation, storage, and research of available information in electronic format will enable immediate processing and speed up the resolution of many urgent issues: visualize the quantitative indicators of the institution's activity; make it possible to forecast its development; contribute to the search for effective ways of functioning.

Believe that a significant unsolved gap in the problem is the lack of research into the Ukrainian-Polish cultural-artistic dialogue, which concerns theatrical practices of the beginning of the 21st century. It is the novelty of the study. After all, there has been no study of Polish periodicals in theater studies whose publications reflect the activities of Ukrainian artists.

The declared chronological framework in the study is essential, as it was marked by important political events in both countries: 2004, when Poland joined the European Union, and in Ukraine, the Orange Revolution.

The preliminary result of the analysis of Polish theater publications illustrates a specific direction of each of them and is the basis for determining their thematic direction: retrospectives, festival events, and creative meetings; biographies of personalities and discovery of new names; literary reviews. The activity of Ukrainian actors and theater groups in the artistic life of Poland is one of the indicators of the work of governmental cultural

diplomacy and personal contact between the two countries, which determines the strengths and weaknesses of international relations.

It will make it possible to trace the dynamics of international communication ties of this period, which were recorded in theater journals. In the future, similar information in mass media (press, television, websites) will be explored, and interviews will be conducted in focus groups (theatre administration, theater critics, ambassadors). Such a comprehensive systemic approach will contribute to the demonstration of a complete and accurate picture of the Ukrainian-Polish cultural and artistic dialogue on the example of theatrical practices.

Keywords: *cultural dialogue, Ukrainian theater, festival, theatrical practices, periodical, digital heritage, international relations, cultural diplomacy, Poland, Ukraine, 21st century.*

УДК 304.442

ORCID ID: 0000-0001-7178-850X

А.М. Тормахова

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

У статті окреслено роль мистецтва в контексті культури. Відзначено, що воно невпинно змінюється. Розвиток мистецтва обумовлений різними чинниками - політичними, ідеологічними, економічними, технологічними. Не менш важливу роль мають світоглядні та релігійні компоненти, що визначають тематику та характер мистецьких практик. Зміна мистецтва, поява нових видів та стилів супроводжується також жанровою трансформацією вже існуючих творів. Цей процес має перманентний характер, адже мистецтво віддзеркалює все те, що відбувається у соціумі. Водночас, воно амбівалентно спрямовано на інші культурні чинники, адже мистецтво впливає на формування нового світогляду, нерідко визначає вектор розвитку економіки та т.п. Мистецькі практики не можуть існувати відокремлено від інших культурних складників. Будучи інструментом пропаганди чи виконуючи роль фіксатора історичних подій, мистецтво має значний рівень заангажованості, в якій свобода митця є доволі відносною. Отже, мистецтво має розглядатись не лише як певна самоцінність, що існує сама по собі, а як частина єдиного процесу розвитку людства.

Ключові слова: *мистецтво, культура, політика, система, світогляд.*

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-143-149

Постановка проблеми. Мистецтво є важливим компонентом культури, що відіграє провідну роль у визначенні потреб соціуму. Мистецькі практики добре віддзеркалюють інтереси суспільства, виступають відповіддю на змінювані запити. Внаслідок взаємодії різних чинників відбувається трансформація мистецьких практик. Так наявна актуалізація певних жанрів та процес жанрової трансформації вже готових творів. Доцільно проаналізувати питання взаємозв'язку зміни мистецьких практик з різними культурними чинниками, які наявні у суспільному розвитку. Мистецтво в сучасному дискурсі здебільшого розглядається як певний відокремлений феномен, що розвивається поза культурою. Проте мало уваги приділено окресленню чинників трансформації мистецтва та специфіці модифікації його жанрів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання впливу мистецтва на

конструювання реальності та розгляд його як поля боротьби репрезентацій політичних ідеологій розкривається в праці А. Онищенко (2019). Особливості сприйняття тілесності в культурному та мистецькому вимірах окреслено в публікації Т. Дорошенко (2021). Соціологічні погляди на мистецтво в контексті філософсько-естетичного та культурологічного дискурсу розкриваються в праці Л. Стеценко (2012). Культурні чинники впливу на національну пам'ять українського суспільства аналізуються в роботі Л. Буряк (2013). Функціонування інтерактивного театру в постмодерному культурно-мистецькому просторі виокремлено Ю. Кратко (2021).

Мета статті – дослідити особливості трансформації мистецьких практик та виявити соціокультурні чинники, що спричиняють даний процес.

Виклад основного матеріалу. Людська культура може бути представлена як цілісна система, в якій всі компоненти взаємопов'язані. Релігія, економіка, політика, освіта та наука є невід'ємними частинами загальнолюдської історії, що визначають розвиток мистецтва. Хоча нерідко видається, що мистецтво та його різні напрямки формуються незалежно від інших компонентів культури, проте взаємообумовленість культурних сфер є хоча й не очевидною, проте безперечною. Дослідимо дане питання більш ретельно.

Специфіка мистецтва полягає в тому, що воно може сприйматись як система знаків, які відсилають до фактів реального світу. Його компоненти мають ціннісний характер та водночас можуть подаватись доволі умовно, через певні абстракції. «Мистецтво – це система нематеріальних знаків, що відсилають нас до реальних предметів, передаючи нам частину їхнього значення. Можливість щось означати є його умовою як знаку» (Онищенко, 2019, с. 69).

Зміна світоглядних орієнтирів впливає на тематику мистецьких творів. Дана позиція вбачається як найбільш очевидна. Адже зв'язок між певними історичними подіями, які супроводжуються зміною світоглядних чи релігійних настанов, та мистецькими трансформаціями є безперечним. В часи формування міфологічного світогляду, яке спостерігалось у стародавніх цивілізаціях, тематика мистецтва була безпосередньо пов'язана з зображенням богів, героїв, міфологічних істот. Якщо розглянути особливості культур, в яких міфологічне мислення мало домінуючий вплив на функціонування суспільства, як це було в Стародавній Греції, то можна відзначити сталість втілення даної тематики. Водночас зміна мистецьких практик відбувалась у зв'язку з поступовим прагненням відтворювати більш життєві форми, які характеризуються меншою умовністю.

Після поширення релігійного світогляду, яке наявне внаслідок формування світових релігій, особливо християнства, відбувається зміна тематики мистецьких практик, принципів створення художніх артефактів та базових естетичних засад, що визначають його характер. Трансформація мистецтва спричинена потребою передавати не зовнішній бік життя людини, а її духовне начало, що неможливо за умов оперування попередніми мистецькими принципами. Це можна простежити за рахунок зміни ставлення до тіла й тілесності в контексті різних культурно-історичних епох. «Грецька та римська культури мали на меті «виокремити» щось своєрідне та унікальне з матеріального та духовного світів. Тема тілесності була «канвою» для цілісного розуміння буття людини. Образ тілесності як «ідеальної оболонки» духу є спадщиною культури Середньовіччя» (Дорошенко, 2021, с. 6).

Так само можливими є зміни у мистецтві, спричинені певними політичними зрушеннями. З приходом нових правителів до влади нерідко відбувається зміна й ідеологічних настанов. Особливо це стосується просування тоталітарних режимів, як, наприклад, у радянському союзі. Формування ідеології соцреалізму спричинило

трансформацію тематики, принципів зображення головних героїв та реальної дійсності, обумовило вибір образів, які допускались цензурою. «Мистецтво є місцем боротьби різних репрезентаційних режимів, що легітимуються політичними ідеологіями, які стоять за ними. Це боротьба за право конструювання реальності» (Онищенко, 2019, с. 71). Є певні твори мистецтва, спеціально створені для підтримки нинішніх владних структур у суспільстві. Іноді художникам навіть замовляють твори, які підтримують певну політичну доктрину. Цей вид політично забарвленого мистецтва зазвичай називають пропагандою. Він використовується для спотворення реальності шляхом поширення ідей, які сприяють одній справі та/або завдають шкоди протилежній справі (How Art and Politics, 2021). Також необхідно відмітити, що мистецтво здатне не лише бути відображенням ряду процесів, що відбуваються в контексті культури. Воно також стає чинником формування нових світоглядних орієнтирів чи навіть компонентом будівництва ідеології суспільного мислення. «Мистецтво звертається не тільки до базових для конкретної культури категорій та канонів, а здатне продукувати власні духовні змісти, естетичні цінності, що можуть переорієнтувати суспільну свідомість і привести до зміни картини світу» (Стеценко, 2012, 44).

Поява технологій впливає на виникнення нових видів мистецтва чи зміну вже існуючих. Причому рівень технологічного оновлення є вкрай різним. З одного боку, можлива поява інших фарб, які будуть впливати на використання іншої поверхні, зміну характеру мазків, тривалості збереження готового мистецького виробу. З іншого боку, формування тих чи інших новацій у технологіях може ставати приводом для глобальної зміни не лише зовнішніх, а й конструктивних ознак виробів. Так, наприклад, в середині XIX століття світ переживав другу промислову або технологічну революцію, коли почався розвиток пароплавів та залізниць. Це стало можливим завдяки розвитку промисловості та появі нових матеріалів, які вироблялись в промислових обсягах, зокрема прокатний метал. Саме такі матеріали, як скло та метал стають основою будівель стилю модерн. Стрункі залізні колони стали замінювати цеглу, внаслідок чого будівлі стали більш відкритими та легкими. За рахунок такого оновлення набули іншого вигляду й будівлі, де виникли яскраві рослинні декори, звивисті лінії, якими були сповнені витвори Антоніо Гауді та інших архітекторів модерну.

Технологічний рівень спричиняє формування мистецтва фотографії, кіномистецтва, які виникають завдяки істотним технологічним зрушенням – появі об'єктиву, камери, можливостей її динамічного пересування. Так навіть поширення звукового кіно тривалий час гальмувалось через відсутність у кінотеатрах якісного звуковідтворювального обладнання. Воно мало надзвичайно високу вартість і тому задля переобладнання кінотеатрів бракувало коштів. Це вимагало збільшення ціни на квитки. Власне остаточне поширення стереофонічного і багатоканального звуку відбулось пізніше, коли почало свій розвиток телерадіомовлення. Таким чином в умовах конкурентної боротьби ініціювався розвиток техніки відтворення звуку, яка була б поширена у кінозалах. Зростання якості відтворювальної техніки стало поштовхом для еволюції й кіно музики та аудіо у стрічках. Адже завдяки якісним змінам техніки стало доцільним урізноманітнювати саунд.

Процес технологічного розвитку супроводжується й появою засобів задля трансляції мистецьких практик, які впливають на легкість та доступність їх сприйняття не лише в концертних залах, а й з власної оселі – від грамофонів до систем домашнього кінотеатру. Істотні зміни відбуваються не лише у тому, що змінюється процес створення мистецтва, також наявне спрощення доступу до мистецьких артефактів. Це в повній мірі правомірно по відношенню до сучасного мистецтва. «Можливість

спілкування з мистецтвом у пересічного громадянина значно зростає. Він сам у змозі обирати вид мистецтва, бажаний художній твір, дивитися фільми, відвідувати віртуальні галереї, театральні вистави (архіви таких вже почали створювати у Інтернет-просторі), слухати класичну музику тощо стала можливою завдяки здобуткам технічного прогресу, доступності аудіовізуальної техніки» (Буряк, с. 20).

Якщо простежити функціонування мистецьких практик в контексті культури, то можна відзначити, що пріоритетне значення було у тих, які мали синтетичний характер.

Апеляція до різних органів чуття ставала запорукою глядацького інтересу. Видовищність приймала різні форми в людській історії - від перших синкретичних дійств до повноцінних театральних вистав. В даному ряду сформувались такі жанри музично-театральні, як опера та балет, згодом оперета, мюзикл, рок-опера тощо. Їх функціонування було обумовлено зростанням потреби у становленні більш дієвих та модних форм. Ще задовго до появи постмодерного світогляду відбувався процес адаптації жанрів до потреб соціуму. Він супроводжувався рядом трансформацій творів з одного жанру у інший. Тобто відбувалося своєрідне становлення різножанрових римейків на популярні теми.

Музично-театральні жанри поєднували у собі різні види мистецтва та мали сценічне втілення. В них були представлені такі види мистецтва, як музика (вокальна та інструментальна), поезія, театр, хореографія, образотворче мистецтво тощо. Твори цих жанрів ставали надзвичайно популярними, як їх нащадки - стрічки-блокбастери - і тому з часом відбулося перетворення одного жанру в інший. Це могло ініціюватись творчими задумами видатних балетмейстерів, композиторів чи виконавців.

Можна навести чимало прикладів того, що опери перетворювались на балет. Для обох жанрів характерна чітка драматургія, яка проявляється через сюжетну лінію. В них наявна музика, яскраві костюми, декорації, інструментальна частина. Проте у випадку оперного твору важливу роль відігравав вокал, а у балеті – хореографія. Прикладом такого перетворення жанру стала опера «Кармен» французького композитора Жоржа Бізе. Надзвичайна популярність цієї опери, її яскравий та динамічний сюжет, неповторний тематизм надихнули хореографів на те, щоб створити балет. Кубинський хореограф Альберто Алонсо виступив у ролі не лише постановника, а й лібретиста. При створенні лібрето він звернувся до новели Проспера Меріме. Сюжет був поданий більш динамічно та стиснуто, у порівнянні з оперою. Опера Бізе складалась з чотирьох дій, натомість балет став одноактним. А ось музичний матеріал опери Жоржа Бізе був перекомпонований, аранжований для дещо іншого виконавського складу та позбавлений вокальної лінії. Цей балет під назвою «Кармен-сюїта» є одним з тих, що тепер виконуються не менш, ніж оригінальна опера Жоржа Бізе. Балетна версія твору дозволила використати вже наявну яскраву музичну лінію, драматургію тощо. Проте подібна жанрова трансформація була доцільна при наявності зірок балетного мистецтва. А інтерес до балету активізувався наприкінці ХІХ століття, ставши приводом для написання нових творів та адаптації вже існуючих.

Низка цікавих балетів виникла завдяки такому балетмейстеру, як Моріс Бежар. Балет «Чарівна флейта» був створений ним на основі однойменної опери геніального австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Балетмейстер залишив незмінним музичний текст і лібрето опери та створив особливу форму пластичного спектаклю, в якому сполучалися різні види мистецтва. Він зберіг навіть вокальну лінію, проте головні дійові особи відтворювали її не голосом, а засобами хореографії. Розвиток хореографії спричинив бажання переосмислити вже відомі твори, проте з іншою – неокласичною пластикою. Постмодерна тенденція до поєднання різних компонентів проявилась також у тому, що балетмейстери прагнули створити

хореографічні постановки, поєднуючи музику композиторів-класиків із сучасною хореографічною мовою. Відомий український хореограф Радю Поклітару зробив власні цікаві хореографічні постановки на основі музичних творів композиторів-класиків. Балетна вистава «Дев'ять побачень» супроводжувалась музикою польського композитора Фридеріка Шопена, а «Маленький принц» (за мотивами твору Антуана де Сент Екзюпері) музикою Вольфганга Амадея Моцарта.

Доволі показовим є те, що виникнення кінематографу не стало часом завершення існування театру, адже зберігся інтерес до перформативних практик, інтерактивних дійств, в яких поєднані живі актори, технології, потужний драйв. Зросла роль глядача як такого, на чий смак орієнтується творець. «Інтерактивний театр у постмодерному культурно-мистецькому просторі ХХІ століття – це специфічний театр взаємодії і активного втручання в реалії життя, осмислення фактів і формування перспектив, театр, який співзвучний з ритмом сучасного суспільства і не обмежується жорсткими рамками і сценічним майданчиком» (Кратко, 2021, с. 103).

Вірним буде твердження, що все, що ми робимо сьогодні, з часом стане історією. А мистецтво може служити способом збереження важливих історичних подій. Щороку Смітсонівський інститут замовляє портрети президента та першої леді США, які постійно зберігаються в колекції галереї. Окрім того, що ці портрети є чудовими творами мистецтва самі по собі, вони також служать хроніками американської історії. На прикладі цього факту дуже яскраво постає така ознака мистецтва, як неможливість бути автономним. Воно залежить від інституцій, робота яких вписана в культурний контекст. Саме тому хоча йде боротьба за автономію мистецтва стосовно ринку та політики, проте «сам характер інституцій залишається суто політичним, адже має головну мету: захистити сформовані цінності та сформувані певне відчуття реальності, яке пропонується суспільству» (Онищенко, 2019, с. 71).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, мистецтво невпинно змінюється. Його розвиток обумовлений різними чинниками - політичними, ідеологічними, економічними, технологічними. Не менш важливу роль мають світоглядні та релігійні компоненти, що визначають тематику та характер мистецьких практик. Зміна мистецтва, поява нових видів та стилів супроводжується також жанровою трансформацією вже існуючих творів. Цей процес має перманентний характер, адже мистецтво віддзеркалює все те, що відбувається у соціумі. Водночас, воно амбівалентно спрямовано на інші культурні чинники, адже мистецтво впливає на формування світогляду, нерідко визначаючи новий вектор розвитку економіки та інші. Мистецькі практики не можуть існувати відокремлено від інших культурних складників. Будучи інструментом пропаганди чи виконуючи роль фіксатора історичних подій, мистецтво має значний рівень заангажованості, в якій свобода митця є доволі відносною. Отже, мистецтво має розглядатись не лише як певна самоцінність, що існує сама по собі, а як частина єдиного процесу розвитку людства.

Бібліографічний список

- Буряк, Л.І. 2013. Культурні чинники впливу на національну пам'ять українського суспільства. *Гілея: науковий вісник*, № 72. С. 14-24.
- Дорошенко, Т.С. 2021. Феномен тілесності у віддзеркаленні культури. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4-5 лист. 2021 р. . Київ: НАКККіМ, С. 6.
- Кратко, Ю.В. 2021. Функціонування інтерактивного театру в постмодерному культурно-мистецькому просторі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та

магістрів, 4-5 лист.

2021 р. Київ: НАКККиМ, С. 102-103.

Онищенко, А.В. 2019. Конструюючи реальність: мистецтво як поле боротьби репрезентацій політичних ідеологій. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, Том 4. С. 67-72.

Стеценко, Л.Л. 2012. Соціологічні погляди на мистецтво в контексті сучасної естетики. *Гуманітарний часопис*, 3. С. 38–45.

How Art and Politics Influence and Shape Each Other. 23.02.2021. URL: <https://different-level.com/how-art-and-politics-influence-and-shape-each-other/> (дата звернення: 17.07.2022).

References

Buriak, L.I. 2013. Kulturni chynnyky vplyvu na natsionalnu pamiat ukrainskoho suspilstva [Cultural factors influencing the national memory of Ukrainian society]. *Hileia: naukovyi visnyk*, 72, pp. 14-24 (in Ukrainian).

Doroshenko, T.S. 2021. Fenomen tilesnosti u viddzerkalenni kultury [The phenomenon of physicality in the reflection of culture]. *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir : materialy IV mizhnar. nauk. konf. molodykh vchenykh, aspirantiv ta mahistriv*, 4-5 lyst. 2021 r. . Kyiv: NAKKКиМ, pp. 6 (in Ukrainian).

Kratko, Yu.V. 2021. Funktsionuvannia interaktyvnoho teatru v postmodernomu kulturno-mystetskomu prostori [The functioning of the interactive theater in the postmodern cultural and artistic space]. *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir : materialy IV mizhnar. nauk. konf. molodykh vchenykh, aspirantiv ta mahistriv*, 4-5 lyst. 2021 r. . Kyiv: NAKKКиМ, pp. 102-103 (in Ukrainian).

Onyshchenko, A.V. 2019. Konstruiuiuchy realnist: mystetstvo yak pole borotby reprezentatsii politychnykh ideolohii [Constructing reality: art as a field of struggle for representations of political ideologies]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filosofiia ta relihiieznavstvo*, 4, pp. 67-72 (in Ukrainian).

Stetsenko, L.L. 2012. Sotsiolohichni pohliady na mystetstvo v konteksti suchasnoi estetyky [Sociological views on art in the context of modern aesthetics]. *Humanitarnyi chasopys*, 3, pp. 38–45 (in Ukrainian).

How Art and Politics Influence and Shape Each Other. Available at: <https://different-level.com/how-art-and-politics-influence-and-shape-each-other/> (in English).

Стаття надійшла до редакції 18.03.2022.

A. Tormakhova

ART PRACTICES IN THE CONTEXT OF CULTURE

The article outlines the role of art in the context of culture. It is noted that it is constantly changing. The development of art is determined by various political, ideological, economic, and technological factors. Worldview and religious components that determine the theme and nature of artistic practices play an equally important role. The emergence of technologies affects the emergence of new types of art or changes in existing ones. Moreover, the level of technological innovation is extremely different. On the one hand, the appearance of other paints is possible, which will affect the use of a different surface, change the nature of strokes, and the duration of preservation of the finished art product. On the other hand, the formation of certain innovations in technologies can become a reason for a global change not only in the external, but also in the design features of products.

The change of art, the appearance of new types and styles is also accompanied by the genre transformation of already existing works. If we trace the functioning of artistic

practices in the context of culture, it can be noted that priority was given to those that had a synthetic nature. The appeal to various senses became a guarantee of audience interest. The spectacle took various forms in human history, from the first syncretic acts to full-fledged theatrical performances. In this series, such musical and theatrical genres as opera and ballet, later operetta, musical, rock opera, etc., were formed. Their functioning was due to the growing need to create more effective and fashionable forms. Even long before the emergence of the postmodern worldview, the process of adapting genres to the needs of society took place. It was accompanied by a number of transformations of works from one genre to another.

This process has a permanent character, because art reflects everything that happens in society. At the same time, it is ambivalently aimed at other cultural factors, because art influences the formation of a new worldview, often determines the vector of economic development, etc. Artistic practices cannot exist separately from other cultural components. Being a tool of propaganda or acting as a recorder of historical events, art has a significant level of involvement, in which the freedom of the artist is quite relative. Therefore, art should be considered not only as a certain self-value that exists by itself, but as part of a single process of human development.

Key words: art, culture, politics, system, worldview.

УДК 78.091.4(477)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6163-4731>

К. М. Федосенко

МУЗИЧНА ІНДУСТРІЯ УКРАЇНИ ЗА ЧАСІВ ВІЙНИ

Музична індустрія України наразі перебуває у стані значних трансформацій. Внаслідок активних бойових дій на українській території виникла потреба пошуку нових форматів реалізації, насамперед, концертної діяльності. Було вироблено нові стратегії просування виконавства представниками українського шоу-бізнесу. Насамперед, поширилась практика проведення концертних заходів закордоном за участю українських виконавців. Також стали впроваджуватись заходи, в яких комбінувались офлайн та онлайн-виступи. Виникла практика використання задля концертної діяльності таких локацій, як-от метрополітен, що внаслідок своїх характеристик має підвищений рівень безпеки у разі загрози артилерійських обстрілів та ракетних ударів. Також поширились стихійні концерти під відкритим небом, організовані з благодійницькою метою. Випуск музичної продукції продовжився, проте зміст музичного контенту набув більш патріотично-забарвленого характеру та зайняв високі позиції у чартах, рейтингах тощо. Цьому сприяли творчі колаборації закордонних виконавців із українськими музикантами.

Ключові слова: музична індустрія, музичний продукт, концерт, рейтинг, війна, Україна.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-149-155

Постановка проблеми. Музична індустрія займає провідне місце в культурі. Вона виступає місцем прояву мистецького потенціалу артистів, сферою економічного прибутку та, водночас, чинником, що впливає на формування естетичного смаку та

уподобань аудиторії. Її розвиток обумовлений різними чинниками, які відбуваються у суспільстві. Початок активних бойових дій в Україні в 2022 році вплинув на всі сфери людського існування. В тому числі відбулись зміни у функціонуванні та стратегіях розвитку музичної індустрії. Дане питання потребує висвітлення, адже дозволить не лише усвідомити стратегії адаптації даної ланки культури, а й передбачити подальші шляхи її трансформації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музичні рефлексії українських митців у період військового стану розглядаються в публікації О. Кравчука та О. Кречко (Кравчук та Кречко, 2022). Питання впливу мистецтва на емоційний та фінансовий стан життя українців у період військового конфлікту в Україні ретельно проаналізовано в роботі І. Міхно та Л. Бакало (Міхно та Бакало, 2022). Питання використання сучасних українських естрадних пісень як засобу боротьби піднімається А. Поповою (2022). Інноваційні аспекти роботи музичного продюсера з авторами-виконавцями розкриваються в статті В. Папченко (Папченко, 2016). Дослідження концерту як музичного жанру та форми виконавської діяльності здійснено Б. Сютюю (Сюта, 2008).

Мета статті – визначити особливості функціонування музичної індустрії України від початку повномасштабної війни 2022 року.

Виклад основного матеріалу. Музична індустрія складається з ряду компонентів – це вироблення нової продукції, її циркуляція в медіа та впровадження концертної діяльності. Зазвичай процес продюсування музичної продукції проходить такі етапи, як написання композицій, створення аранжування до них, виконання на концертах і нарешті запис пісень у студіях. Згодом мав йти гастрольний тур, який міг підвищувати здатність на ефективну реалізацію вже готового музичного продукту. «Після видання альбому компанією-видавцем, виконавці відправляються на повномасштабні гастролі у так званий «промо-тур» для підтримки нового альбому» (Папченко, 2016, с.157). Внаслідок військових подій, що відбуваються в Україні, сучасна вітчизняна музична індустрія, в якій були представлені різні форми створення музичної продукції та виконавської діяльності, перебуває наразі у стані значних трансформаційних змін. Через російську агресію та активні бойові дії, які проходять на території України, починаючи з лютого 2022 року, звичні концертні форми відійшли у минуле. Здається, що концертні практики, як й інші мистецькі акції, є наразі не на часі. Проте дане уявлення є не досить вірним, адже більшість дослідників схиляються до думки, що мистецтво наразі активно виконує роль арт-терапії і виступає тим чинником, що дозволяє підтримати українців у час значного морального виснаження. Можливість споживати новий медійний мистецький продукт виступає «дієвим інструментом у зонах підвищеного стресового навантаження, можливістю спілкування та об'єднання українців, методом покращення якості життя при обмежених фінансових ресурсах, шляхом збільшення стійкості при впливі негативних факторів» (Міхно та Бакало, 2022, с.72). Саме тому музична індустрія продовжує функціонувати, проте відбулось її змінення. Це стосувалось як місця проведення концертних заходів, так і формату участі у них виконавців. За визначенням Б. Сюті, «концерт – це публічне комерційне (чи благодійне) виконання музики за наперед оголошеною програмою одним чи декількома музикантами в спеціально пристосованому приміщенні» (Сюта, 2008, с.535). В даному визначенні міститься базова ідея щодо ймовірності використання різних форматів виконання та локацій. Розглянемо даний аспект розвитку музичної індустрії, як найбільш показовий щодо наявності найбільших трансформацій.

Насамперед, відзначимо, що велика кількість музикантів з певних причин (гастролі, відпустка) виїхало закордон ще до початку бойових дій і вони залишились за межами нашої держави (Тіна Кароль, Потап, НК, Constantine, MONATIK). Низка

~~співаків потрапила в країни Європейського союзу вже після початку повномасштабного~~ вторгнення. Здебільшого, це були жінки-виконавиці, які могли вільно перетинати кордон (Jerry Heil, Слава Камінська, Оля Полякова та ін.). Цей чинник створив підґрунтя для впровадження концертних заходів за кордоном за участю українських музикантів. Це могла бути участь в концертних заходах та фестивалях, які були сплановані заздалегідь. В такому випадку українські музиканти включались до вже наявного переліку виконавців. Також могли організовуватись спеціальні заходи, ініційовані вітчизняними та іноземними продюсерами та виконавцями, де основна увага припадала саме до українських артистів. Найбільша кількість концертних заходів була проведена у Польщі, Німеччині, Чехії, Литві тощо.

Для залучення більшої кількості музикантів, в тому числі тих, хто перебував в Україні, було використано комбінований формат участі. Тобто окрім безпосередньої участі артистів включались також окремі онлайн-виступи українських виконавців, що транслювались наживо або у записі. Також була продовжена апробована форма організації концертної діяльності онлайн. Даний формат, що виник ще під час пандемії Covid-19, довів своє право на існування та значну результативність. Онлайн-комунікація надає переваги музикантам «у швидкості інформування та презентації свого доробку через соціальні платформи, у відео й аудіо форматах, що дає змогу усім учасникам залишатися у безпеці не втрачаючи можливості «вільного спілкування» митця з аудиторією» (Кравчук та Кречко, 2022, с.64). Таким чином було проведено ряд заходів, які поєднали учасників, що перебували як в різних регіонах України, так і за її межами.

Економічний бік розвитку музичної індустрії також зазнав змін. Відсутність звичайних форм концертної діяльності, зниження платоспроможності потенційної глядацької аудиторії призвели до зниження рівня прибутку від даної сфери. Водночас, музична індустрія мала більш прибутковий характер, порівняно з іншими компонентами культури, адже краще підлягає адаптації. «При початку військових дій в Україні саме культурна складова життя українців зазнала одного з найбільших економічних впливів та в першу чергу відреагувала на зміни шляхом появи нових напрямів мистецтва, створенням мистецьких творів, розвитком культурного волонтерства» (Міхно та Бакало, 2022, с.70). Відсутність великих прибутків виконавців не виступила чинником, що спинила їх діяльність. Її впровадження сприяло зростанню позитивного іміджу виконавців, набуття високих рейтингів не лише серед вітчизняної, а й закордонної слухацької аудиторії. І даний показник є надзвичайно важливим для розвитку персональної траєкторії виконавця, адже у разі створення чи збереження позитивного іміджу, він буде набувати популярності та здобувати велику слухацьку аудиторію. Спектр емоцій, отриманих від споглядання таланту та творчого образу артиста здатний принести радість від концертів, стимулювати бажання бути активним прихильником, фанатом, регулярно відвідувати заходи за його участю, колекціонувати інформаційні матеріали та різні види рекламної продукції. Причому дана взаємозалежність між іміджем виконавця та розвитком економічних показників музичної індустрії виступає актуальною за будь-яких соціокультурних обставин.

Загроза артилерійських обстрілів та ракетних ударів сформувала потребу відшукати нові - безпечні локації для проведення концертної діяльності, що в результаті призвело до апробації використання метрополітену як універсального майданчика для міні-виступів. Цей абсолютно новий для українського простору формат концертної діяльності було впроваджено у столиці, а згодом підхоплено і реалізовано у ряді інших міст (Харкові та Дніпрі). У київському метрополітені на станції «Хрещатик» почали організовуватись заходи (прес-конференції, концерти), на яких виступали не лише українські виконавці, а й закордонні колективи. З початку повномасштабного

вторгнення київський метрополітен став майданчиком для виступів учасників гуртів U2, «Антитіла», «Океан Ельзи», співачок Світлани Тарабарової, Ніно Катамадзе, Олі Полякової, Верки Сердючки, співаків Макса Барських та MONATiKa. У Харкові виступили гурти «Без обмежень», у Дніпрі – «Друга Ріка».

Також набула поширення практика впровадження концертів під відкритим небом, які організовувались з благодійницькою метою, задля збору коштів для ЗСУ, постраждалих мирних мешканців тощо. Подібні концерти здобували незначного анонсування, щоб зменшити кількість можливих провокацій чи спланованих нападів. Як правило, виконавці проводили їх у відносно безпечних регіонах України, насамперед на Львівщині. Багато концертів пройшло на площі Ринок у Львові. Подібна практика була реалізована такими виконавцями, як Laud, Shumei, Kalush Orchestra, Іриною Федішин. Також проходили й концерти й не у стихійних, а облаштованих локаціях – Центр Довженка, Територія !FESTrepublic, Sirka Sport (Яворівське озеро), Malevich Concert Arena.

Ще одним важливим компонентом музичної індустрії є поява нової продукції та її ротація у медіа-просторі. Внаслідок впровадження концертних заходів за межами України, зросла кількість запитів на прослуховування українського музичного контенту. Збільшилась кількість треків, що потрапили на верхні сходинки світових та європейських рейтингів та чартів. Зокрема, показовим є рейтинг виконавців у стрімінговому сервісі Apple Music, у застосунках iTunes, Spotify, Shazam, YouTube Music. В них реєструється кількість запитів на ту чи іншу композицію, кількість оплачених скачувань тощо. Попри те, що війна є часом, коли творча діяльність начебто зводиться нанівець, чимало виконавців створили композиції, які стали підґрунтям для зростання бойового духу, морального стану воїнів та громадян. Зокрема нові твори випустили упродовж шести місяців, й гурти («Океан Ельзи»), й окремі виконавці (Макс Барських, Ірина Федішин, НК, Jerry Heil). «Одними з перших оригінальних творів, які було створено вітчизняними естрадними виконавцями, стали пісні «Буде весна» Макса Барських, «Я – Україна!» Насті Каменських, «Розстріляна весна (Буча)» Ірини Федішин. Ці композиції відобразили ті болючі події, які відбуваються у культурі України» (Попова, 2022, с.44).

Можна відзначити, що деякі композиції набули значення своєрідних символів боротьби українського народу за свою незалежність, як, наприклад «Ой, у лузі червона калина». Її чисельні виконавські версії, в яких приймали участь українські та західні музиканти, набули статусу «вірусних». Виконання пісні Андрієм Хливнюком спричинила формування низки кавер-версій, до яких долучились такі українські виконавці, як Джамала, Павло Зібров, Іван Дорн, Наталя Могилевська та ін..

Внаслідок зростання уваги до України, виникли унікальні творчі колаборації західних та вітчизняних співаків. Так британський співак Ед Ширан ще в 2021 році випустив пісню «2step», яку виконував разом з Lil Baby. Відеокліп британський виконавець записував у Києві. Після початку повномасштабного вторгнення Ед Ширан запропонував випустити спільну версію пісні «2step» Тарасеві Тополі – лідеру гурту «Антитіла», причому останній виконував свою частину тексту українською мовою, що, безумовно сприяло ще більшій популяризації української поп-сцени та розвитку музичної індустрії.

Також було здійснено запис гуртом «Pink Floyd» композиції «Hey, Hey, Rise Up!», в якій було використано вокал Андрія Хливнюка. Назва композиції – «Hey, Hey, Rise Up!» – взята з передостаннього рядка пісні «Ой у лузі червона калина» – «Гей, гей, підійmemo!». Доречно зауважити, що інтерес до даної композиції був чималим і проявився у високих рейтингах у різних чартах. Це обумовлено й тим, що колектив

«Pink Floyd» є культовим рок-гуртом, що увійшов у Зал слави «Греммі» ще у 1998 році, як і тим, що його учасники не випускали нових композицій упродовж багатьох років. Такі явища набули ролі чинників, що безперечно сприяють розвитку музичної індустрії України.

Мета таких творчих кооперацій була пов'язана з намаганнями виказати підтримку українському народу, висловити її у музичній формі. Подібні акції вкрай важливі, причому солідарність з українцями проявляли такі гурти, як «Imagine dragons», «Gogol Bordello», Стінг та інші. Всі ці чинники побіжно впливають на підвищення інтересу до українського культурного продукту, підтримки музичної індустрії. Водночас вони виконують і роль психологічної підтримки. «Проведення мистецьких заходів та залучення українців для створення творів мистецтва, освітні та ін. проекти мають позитивний ефект на психологічно-емоційний стан громадян та мають кумулятивний ефект при їх проведенні» (Міхно та Бакало, 2022, с.73). Також потрібно врахувати, що розвиток музичної індустрії визначає смаки аудиторії та закладає підґрунтя для того, що буде популярним у майбутньому. «Звуковий продукт, який створює музичний продюсер, визначає культурний і інтелектуальний рівень теперішнього і майбутнього покоління» (Папченко, 2016, с.156).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Музична індустрія України наразі перебуває у стані значних трансформацій. Внаслідок активних бойових дій на українській території виникла потреба пошуку нових форматів реалізації, насамперед, концертної діяльності. Було вироблено нові стратегії просування виконавства представниками українського шоу-бізнесу. Насамперед, поширилась практика проведення концертних заходів закордоном за участю українських виконавців. Також стали впроваджуватись заходи, в яких комбінувались офлайн та онлайн-виступи. Виникла практика використання задля концертної діяльності таких локацій, як-от метрополітен, що внаслідок своїх характеристик має підвищений рівень безпеки у разі загрози артилерійських обстрілів та ракетних ударів. Також поширились стихійні концерти під відкритим небом, організовані з благодійницькою метою. Випуск музичної продукції продовжився, проте зміст музичного контенту набув більш патріотично-забарвленого характеру та зайняв високі позиції у чартах, рейтингах тощо. Цьому сприяли творчі колаборації закордонних виконавців із українськими музикантами.

Бібліографічний список

- Кравчук, О.О. та Кречко, Н.М., 2022. Музичні рефлексії українських митців у період військового стану. В: Т. Гуменюк, П. Богоніс, ред. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії*: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 21 – 22 квітня 2022 р. Київ: КНУКіМ, с.63-66.
- Міхно, І.С. та Бакало, Л.К., 2022. Вплив мистецтва на емоційний та фінансовий стан життя українців у період військового конфлікту в Україні. В: Т. Гуменюк, П. Богоніс, ред. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії*: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 21 – 22 квітня 2022 р. Київ: КНУКіМ, с.69-73.
- Папченко, В.П., 2016. Інноваційні аспекти роботи музичного продюсера з авторами-виконавцями у репетиційному періоді. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 20(25), 155–159.
- Попова, А.Б., 2022. Сучасні естрадні пісні як засіб боротьби: українські реалії. В: Т.

Гуменюк, П. Богоніс, ред. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Київ, 21 – 22 квітня 2022 р. Київ: КНУКіМ, с.43-45.

Сюта, Б. 2008. Концерт. В: Г. Скрипник, ред. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, Т.2: [Е – К], с.535-537.

References

Kravchuk, O.O. and Krechko, N.M. 2022. Muzychni refleksii ukrainskykh myttsiv u period viiskovoho stanu [Musical reflections of Ukrainian artists during the period of martial law]. In: T. Humeniuk, P. Bohonis, eds. *Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological: Materials of the International scientific-practical conference*, Kyiv, April 21-22, 2022. Kyiv: KNUKiM, pp.63-66 (in Ukrainian).

Mikhno, I.S. and Bakalo, L.K., 2022. Vplyv mystetstva na emotsiyni ta finansovi stan zhyttia ukraintsev u period viiskovoho konfliktu v Ukraini [The impact of art on the emotional and financial state of life of Ukrainians during the military conflict in Ukraine]. In: T. Humeniuk, P. Bohonis, eds. *Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological: Materials of the International scientific-practical conference*, Kyiv, April 21-22, 2022. Kyiv: KNUKiM, pp.69-73 (in Ukrainian).

Papchenko, V.P., 2016. Innovatsiini aspekty roboty muzychnoho prodiusera z avtoramy-vykonavtsiamy u repetytsiinomu periodi [Innovative aspects of a music producer's work with authors-performers in the rehearsal period]. *Scientific journal of National Pedagogical Dragomanov University. Series 14. Theory and methodology of arts education*, 20(25), pp.155–159. (in Ukrainian).

Popova, A.B., 2022. Suchasni estradni pisni yak zasib borotby: ukrainski realii [Modern pop songs as a means of struggle: Ukrainian realities]. In: T. Humeniuk, P. Bohonis, eds. *Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological: Materials of the International scientific-practical conference*, Kyiv, April 21-22, 2022. Kyiv: KNUKiM, pp.43-45. (in Ukrainian).

Siuta, B., 2008. Kontsert [Concert]. In: H. Skrypnyk, ed. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii NAN Ukrainy, Vol. 2: [E – K], pp.535-537. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 24.04.2022.

K. Fedosenko

MUSIC INDUSTRY OF UKRAINE DURING THE WAR

The music industry consists of a number of components - the production of new products, their circulation in the media and the implementation of concert activities. Usually, the process of producing musical products went through such stages as writing compositions, creating arrangements for them, performing at concerts and finally recording songs in studios. Subsequently, there was to be a tour, which could increase the ability to effectively implement the already finished musical product. As a result of the military events taking place in Ukraine, the modern domestic music industry, in which various forms of musical production and performing activities were presented, is currently in a state of significant transformational changes. As a result of active hostilities on the Ukrainian territory, there was a need to find new formats of implementation, first of all, concert activities. New strategies for promoting performance by representatives of Ukrainian show business were developed. First of all, the

practice of holding concert events abroad with the participation of Ukrainian performers has spread. Events combining offline and online performances were also introduced. There has been a practice of using such locations as the subway for concert activities, which, due to its characteristics, has an increased level of security in the event of the threat of artillery fire and missile strikes. Spontaneous open-air concerts, organized for charitable purposes, have also spread. The release of musical products continued, but the content of the musical content acquired a more patriotic-tinged character and took high positions in the charts, ratings, etc. It can be noted that some compositions have acquired the meaning of peculiar symbols of the struggle of the Ukrainian people for their independence. Its numerous performance versions, in which Ukrainian and Western musicians took part, acquired the status of "viral". This was facilitated by the creative collaborations of foreign performers with Ukrainian musicians. The goal of creative cooperation was connected with efforts to show support for the Ukrainian people, to express it in musical form. Such actions are extremely important, and solidarity with Ukrainians was shown by various musicians. All these factors have a fleeting effect on the increase of interest in the Ukrainian cultural product, support of the music industry. At the same time, they perform the role of psychological support.

Key words: music industry, music product, concert, rating, war, Ukraine.

УДК 141.32

С.М. Холодинська

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

У статті розглядається як історія становлення, так і специфіка розвитку філософії екзистенціалізму в умовах французької гуманістики 40–80-х років ХХ століття. Відтворено неординарність «європейського руху» цієї філософської системи, яка, сформувавшись у надрах традицій російського світоставлення на межі ХІХ–ХХ століть, почала трансформуватися у філософсько-ідеологічні чи філософсько-естетичні моделі на німецьких і французьких теренах. Після другої світової війни екзистенціалізм знайшов широке визнання серед італо-іспанських філософів, поступово «захопивши» – практично – весь європейський культурний простір.

Підкреслено, що екзистенціалізм має спільні витоки, хоча кожна з існуючих моделей потребує самостійного аналізу, оскільки хронологічно формувалася в часовому перебігу з інтервалом у одне – два десятиліття, привнісши в ортодоксальну модель помітні зміни.

Наголошено, що екзистенціалізм зіграв важливу роль у розвитку французької гуманістики, оскільки мав змогу опертися на інтуїтивізм і персоналізм, які в 20–40-ві роки минулого століття сприяли оновленню філософського мислення.

Показано, що французька модель екзистенціалізму розвивалася на засадах міжнаукового підходу, органічно поєднавши філософію, естетику, психологію та літературознавство, досягнувши значного успіху в розвитку різних видів мистецтва, зокрема, літератури та театру.

Ключові слова : екзистенція, трансформація, філософія абсурду, буття – ніщо, бути – мати, біографізм, переживання, тіло.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-155-165

Постановка проблеми. Розвиток гуманітарного знання в умовах перших двох десятиліть нового століття показав необхідність не тільки послідовного, систематизованого відтворення досягнень минулого, що, власне, в теперішній українській гуманістиці успішно робиться, а й обов'язкового урахування того факту, що від середини ХХ століття – десятиліття за десятиліттям – усвідомлюється значення культурологічного підходу, загалом, так і його конкретних чинників. У контексті даної статті особливої теоретичної ваги набуває «міжнауковість», застосування якої вносить певні корективи в колишні сталі й перевірені дослідницькі прийоми. Саме завдяки можливості опертися на потенціал культурологічного аналізу, в статті робиться спроба відтворити «трансформаційність», якою позначена французька гуманістика минулого століття.

Питання, підняті в статті, актуалізує і можливість застосувати та використати потенціал спадкоємності, яка простежується між екзистенціалізмом і постмодернізмом, оскільки – за хронологією – перша означена філософська система в логіці свого розвитку, впритул підійшла до другої, а теоретичні позиції Ж.-П. Сартра, на останньому етапі його життєво-творчого шляху, по суті, балансували між екзистенціалізмом і постмодернізмом. На цю особливість сартрівських теоретичних роздумів наголосив у монографії «Modern French philosophy: from existentialism to postmodernism» (2003) англієць Роберт Вікс. Необхідно також зауважувати те, що актуальність матеріалу даної статті надає і представлення окремих робіт французьких екзистенціалістів.

Аналіз досліджень і публікацій. Екзистенціалізм, як феномен французької гуманістики, достатньо широко аналізувався протягом 70–90-х років минулого століття в просторі марксистської філософії, оскільки окремі представники цієї системи поглядів атрибутували власну дотичність саме до марксизму. Наразі, їх «відданість марксизму» досить легко «розчинялася» як у фрейдизмі, так і в «шуканнях» на релігійних теренах, що засвідчувало – властиву їм – «методологічну всеосяжність». Якщо звузити питання публікацій означеного періоду до досвіду української гуманістики, то слід згадати приклади аналізу екзистенціалізму, які присутні в публікаціях І. Бичка, М. Поповича, В. Табачковського.

Від межі ХХ–ХХІ століття різні аспекти екзистенціалізму, подекуди з наголосом на персоналізованому аспекті, ставали об'єктом теоретичного аналізу в роботах В. Агеєвої, Н. Жукової, Л. Левчук, В. Менжуліна, Є. Миропольської, Є. Мулярчука, Н. Хамітова.

З огляду на «методологічну всеосяжність» екзистенціалізму, аналіз цієї системи філософських поглядів спирається на історичний, аналітичний, біографічний і порівняльний методи. В матеріалі статті також враховано потенціал компаративістського підходу.

Мета статті об'єднує кілька дослідницьких завдань, а саме : реконструкція історії становлення екзистенціалізму, означення специфіки французької моделі цієї філософської системи та відтворення – на прикладі екзистенціалізму – сутності можливих трансформаційних процесів у розвитку гуманістики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Реалізація дослідницьких завдань, з яких складається мета цієї статті, повинна враховувати деякі історико-культурні особливості поняття «екзистенція», витоки якого сягають як латинського терміну *existentia*, так і пізньолатинського *ex[s]istentia* – існування. В історико-культурній традиції феномен «існування» охоплював досить широкий життєво-побутовий простір,

хоча використання модифікацій терміну «існування» в якості теоретичного поняття й означення самостійної сфери європейської гуманістики відбулося спочатку в роботах С. Кіркегора, пізніше закріпилося в манері філософування російських теоретиків, остаточно оформившись у період першої світової війни.

Початкові засади саме філософії екзистенціалізму були обґрунтовані Львом Шестовим (1866–1938), котрий, як відомо, досить повільно йшов до більш-менш чіткого викладу власного розуміння феномену «існування» та використання його в якості підґрунтя нової філософської течії. На нашу думку, на особливу увагу заслуговує одна з перших ґрунтовних публікацій філософа, а саме: «Шекспір і його критик Брандес» (1898), на сторінках якої виокремлено поняття «наукове пізнання», і зроблена спроба окреслити «за» і «проти», властиві йому. Як вважає Шестов, «наукове пізнання» – подекуди – далеко від створення реальної картини навколишнього світу, а це породжує уявлення пересічної людини щодо сутності цього світу. Не підтримує філософ і «нормативну, примусову мораль», у просторі якої змушена жити людина. Вже в першій роботі Л. Шестов продемонстрував зацікавлене ставлення до морально-релігійних аспектів її внутрішнього світу. При цьому, він одним із перших збагнув значення творчості видатних російських письменників – Ф. Достоєвського, Л. Толстого, Д. Мережковського, Ф. Сологуба – задля відтворення морально-релігійних шукань представників різних соціальних верств. Саме Л. Шестов уперше використав літературознавство як структурний елемент екзистенціалізму.

Монографія «Апофеоз безпідставності» (1905) закріпила за Л. Шестовим статус засновника екзистенціалізму, а наступні роботи, серед яких виокремимо «Начала і кінці» (1916) та «Достоєвський і Ніцше» (1934) підтверджували його високе положення на теренах саме цієї системи поглядів. Трагічна подія 1915 року – на полях першої світової війни загинув Сергій Листопадов – позашлюбний син Л. Шестова – внесла важкий особистісний нюанс у розуміння «психології існування», ставши однією з причин еміграції філософа та його родини до Швейцарії, а пізніше до Франції: від 1920 року Шестов жив за кордоном. У професійному плані його положення було більш, ніж сталим, оскільки він періодично читав лекції в Сорбонні, встановив тісні контакти з французькими та німецькими філософами, продовжував друкуватися, багато зробивши задля поширення екзистенціалізму в європейському культурному просторі.

До засновників екзистенціалізму традиційно залучають і Миколу Бердяєва (1874–1948), хоча його роль у становленні цієї системи поглядів важко оцінити однозначно. В своїх філософсько-світоглядних уподобаннях М. Бердяєв пройшов шлях від марксизму до екзистенціалізму та персоналізму, маючи – водночас – постійний інтерес до сутності релігійної віри. В 1922 році Бердяєв на, так званому, «пароплаві філософів» був висланий із Росії, провівши останню частину життя у Франції. Саме в еміграції в роботах «Про рабство та свободу людини» (1943), «Руська ідея» (1946) чітко проявилися його теоретичні пріоритети, пов'язані з проблемами філософії свободи та історичної пам'яті. Відтак, проблематика, яка цікавила М. Бердяєва, дозволила йому як зробити власний внесок у «розбудову» екзистенціалізму, так і виявити позитивні аспекти філософії персоналізму, яка від 1932 року активно розвивалася на французьких теренах. При цьому, і Шестов, і Бердяєв визнавали необхідність окреслити сутність проблеми «буття», яка – згодом – виступить наріжною в змісті французької моделі екзистенціалізму.

Як підкреслює Л. Левчук, «екзистенціалістська філософія намагалася досягнути буття як безпосередню, нерозчленовану цілісність об'єкта та суб'єкта. Буття людини – її екзистенція – раціонально не пізнається, а опановується безпосереднім «переживанням». Зрозуміти «переживання» можна лише спираючись на художньо-

образні засоби, якими користується мистецтво» (Левчук, 1997, с.127). Окрім означеного, Л. Левчук звертає увагу на те, що «переживання» набуває особливого значення, в тих ситуаціях, коли екзистенція кожної конкретної людини усвідомлює свою «скінченність», оскільки спрямована «до ніщо».

У такому контексті заслуговує на підтримку концепція відомого німецького екзистенціаліста Мартіна Гайдеггера (1889–1976), котрий, «анатомуючи екзистенцію», увів у теоретичний ужиток «модуси людського існування», серед яких наголосив на таких : страх, сором, передчуття, совість, турбота, провина та ін. Теоретична доля цих «модусів» – проти них не заперечували і французькі прибічники екзистенціалізму – неоднозначна.

Перш, ніж аналізувати теперішнє ставлення до ідеї «модусів людського існування», слід зазначити, що – поза межами терміну «модус» – феномен страху неодноразово був об'єктом теоретичного аналізу. Достатньо згадати роботу «Страх і трепет» (1843) видатного данського філософа, протестантського теолога, письменника, котрий стояв у витоків європейського екзистенціалізму, Серена Обю Кіркегора (1813–1855). Ще в середині XIX століття він, констатує реальність соціальної кризи, відстоював ідею «екзистенціального жаху». Переважна більшість роздумів Кіркегора, які, власне, і вплинули на теоретичні шукання Гайдеггера, – тією чи іншою мірою – торкаються «буття» хворобливої людини, що усвідомлює як близькість смерті, так і «перехід у ніщо».

На нашу думку, саме С. Кіркегор – як ніхто інший у тогочасному європейському культурному просторі, – так би мовити, унаочнив такі складні психо-фізіологічні стани, як хвороба, страждання, смерть, тривога, передчуття, що породжує «страх» і «трепет» : на межі XIX–XX століть саме кіркегорівська інтерпретація «людської екзистенції» вплинула на окремі теоретичні узагальнення Гайдеггера, наснажуючи, водночас, і творчість частини європейських письменників.

Слід наголосити, що інтерес до «модусів людського існування» зберігається серед творчої спільноти до сьогодні, незалежно від її обізнаності з історією екзистенціалізму. Яскравим прикладом осмислення та інтерпретації «модусів людського існування» є творчість відомої шведської письменниці Карін Альвтеген (р. нар. 1965), зокрема її роман «Сором» (Альвтеген, 2012).

На нашу думку, доцільно звернути увагу на точку зору Н. Жукової, котра – в просторі української гуманістики – найбільш послідовно відтворює творчий шлях К. Альвтеген, об'єктивно оцінюючи її здобутки на теренах авторської інтерпретації конкретних «екзистенційних станів» сучасної людини. Цю нашу тезу переконливо підтверджує її монографія «Елітарна література в іменах» (2016).

На думку Н. Жукової, ґрунтовне розкриття природи сорому, яке здійснено письменницею в однойменному романі, це не просто опертя на один з гайдеггерівських «модусів», а й демонстрація потенціалу як психоаналізу, так і «інтегрального гуманізму» Ж. Марітена (1882–1973). Водночас, сама Альвтеген у розповідях про себе не зосереджує увагу на складових власного світогляду, хоча і демонструє «багатоголосся контекстів і підтекстів» (Жукова, 2016, с.186–188). Позицію як письменників, так і пересічних людей, котрі подібно до Альвтеген, з одного боку, існують, так би мовити, на підґрунті екзистенціалізму, а з іншого, – «нашаровують» інші філософські чинники, сповідуючи принцип «поліметодології», досить слушно прокоментував О. Дугін : «...неможливо мислити і, зокрема, мислити про свою наявність, про себе, про світ, про життя і смерть без опори на ту чи іншу школу думки. Якщо ми самі не відаємо, яка філософська система лежить в основі нашого мислення, це не означає, що такої системи немає. Вона є обов'язково : адже наші думки і уявлення

звідкись почерпнути» (Дугин, 2010, с.9).

Враховуючи нормативи статті, ми заявили дансько-російські витоки екзистенціалізму, що закріпилися в європейському філософському просторі, поступово трансформувалися у німецьку модель екзистенціалізму (М. Гайдеггер) та французьку (Г. Марсель, Ж.-П. Сартр), які згодом розширилися за рахунок таких відомих теоретиків, як К. Ясперс, А. Камю, М. Мерло-Понті, С. де Бовуар, П. Жансон та М. Бубер – австрійський філософ єврейського походження, один із засновників течії «релігійного екзистенціалізму», опертям якому слугував іудаїзм.

Якщо німецька модель «будувалася» на творчому опрацюванні теоретичних засад, закладених С. Кіркегором, і не заперечувала релігійно-містичного «присмаку», то французькі екзистенціалісти, переважно, відштовхуючись від позиції Л. Шестова, експериментували на політико-ідеологічному та художньому аспектах, намагаючись виявити прихований потенціал «людської екзистенції».

Слід визнати, що французькі екзистенціалісти демонстрували близькість теоретичних позицій, виступаючи в процесі осмисленні наріжних проблем, так би мовити, «єдиним фронтом». Виключення становить Габріель Марсель (1889–1973) – філософ, драматург, театральний і музичний критик, – котрого традиційно називають першим французьким екзистенціалістом, що – хронологічно – відповідає дійсності. В період свого становлення Г. Марсель був прибічником С. Кіркегора з досить помітним авторським підходом до розуміння сутності «екзистенції»: він широко застосовував поняття «володіння», намагався феномен «тіло» зробити об'єктом теоретичного аналізу, надавши йому роль «кордону» між «бути» та «мати». Поступово позиція Г. Марселя помітно трансформувалася в бік захоплення католицизмом і переключення власних творчих інтересів від драматургії до музики: сьогодні він відомий не лише своїми п'єсами, а й музикою на вірші Шарля Бодлера.

Від 30–40-х років минулого століття і формальним, і фактичним лідером французьких екзистенціалістів стає Жан-Поль Сартр (1905–1980), передусім, завдяки таким роботам – «Уява» (1936), «Нудота» (1938), «Ескіз теорії емоцій» (1939), «Буття і ніщо. Досвід феноменологічної онтології» (1943), – які засвідчили його високий професійний рівень, широту проблематики, залученої в контекст означених робіт, і гуманістичну спрямованість світогляду. Напередодні початку другої світової війни все означене було вкрай важливим, адже досить швидко виявилось, що не всі європейські філософи сповідують антифашизм.

Л. Левчук, аналізуючи політичну позицію екзистенціалістів, яка визначалася їх світоглядною орієнтацією, зауважує, що вона «вражає» своєю альтернативністю: «Мартін Гайдеггер у 1933 році після приходу в Німеччині до влади націонал-соціалістів стає ректором Фрейбурзького університету, а Жан Поль Сартр, Альбер Камю – учасники французького Опору, переконані борці проти фашизму» (Левчук, 1997, с.126). Водночас, інші філософи, на зразок К. Ясперса, ховалися за тезу про філософію, яка поза політикою.

Після другої світової війни Ж.-П. Сартр зберігає статус провідного французького екзистенціаліста, демонструючи при цьому відверті світоглядні коливання: розпочавши свій «теоретичний шлях» як марксист, він протягом першого повоєнного десятиліття починає різко його критикувати, кваліфікуючи як догматичний. На його думку, в середині ХХ століття марксизм вимагав оновлення та врахування вимог часу. Сартр переконаний, що «фактор часу» більш співвіднесений з екзистенціалізмом, ніж з марксизмом, як і діалектика, що в просторі «екзистенції» виявляється більш «гнучкою й неквапливою».

Означена позиція привела Сартра до спільноти «нових лівих» 60–70-х років: він

активно підтримує паризьке студентське повстання (1968) і розглядає власну монографію «Бунт завжди правий» (1948) як сміливе передбачення майбутнього. Л. Левчук, оцінюючи цей період у житті Сартра, підкреслює, що він «...намагався допомогти студентській молоді поєднати анархізм з комунізмом, відродити бакунівські ідеали. Демагогічне сартівське гасло – «Революція – це можливість вирватися з буття» – було досить поширене серед революційно настроєної молоді» (Левчук, 1997, с.127).

Принагідно наголосимо, що інтерес як до постаті ідеолога анархізму Михайла Бакуніна (1814–1876), так і до його життєво-творчого шляху був, принаймні, серед європейської молоді, так би мовити, неформальним: молодь вивчала етапи його героїко-авантюрного життя, читала «Революційний катехізис» (1865–1866), «Держава і анархізм» (1874) та – навіть – намагалася наслідувати романтичну зовнішність відомого анархіста. Сартр, котрий поділяв окремі ідеї М. Бакуніна, не заперечував проти анархістських методів політичної боротьби, робив спроби зорієнтувати молодь на ідею «анархо-колективізму», яка – ще за життя ідеолога анархізму – позитивно оцінювалася західноєвропейськими філософами.

Оскільки загальнофілософські ідеї Ж.-П. Сартра достатньо виразно представлені в українській гуманістиці ми, враховуючи нормативи статті, зробимо лише кілька важливих наголосів, а саме: по-перше, відстоювання ідеї активної міжнаукової взаємодії філософії, естетики, психології, мистецтвознавства, яка сприяє «естетизації філософії», по-друге, використовуючи чинник «міжнауковість», що діє в просторі гуманітарних наук, Сартр намагається надати авторську інтерпретацію і сутності «об'єктно-суб'єктних» відносин, визнаючи – при цьому – помилковість «суб'єктивації» філософії, і значенню образу як у філософському тлумаченні, так і в художньому, а по-третє, висока оцінка екзистенціалізму, що може, на думку Сартра, стимулюватиме створення «живої філософії», яка – відповідно – сприятиме перегляду традиційного розуміння ідеологічного зрізу світогляду. Не дивлячись на, здавалося б, постійну причетність до осмислення філософської проблематики, Сартр – несподівано для своїх колег – трансформує власні професійні інтереси в бік біографізму, свідомо виокремлюючи «персоналізацію» як об'єкт теоретичного аналізу. Працюючи в площині біографізму, Сартр розширює теоретико-методологічні засади аналізу життєво-творчого шляху французьких письменників, активно використовуючи напрацювання психоаналізу на теренах «патографії».

Слід зазначити, що сучасні фахівці продовжують розглядати спадщину Ж.-П. Сартра, виявляючи потенціал окремих ідей філософа. В означеному контексті на увагу заслуговує монографія В. Менжуліна «Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні» (2010), на сторінках якої він представив Сартра, з одного боку, в якості теоретика, котрий інтерпретував власну біографію «як дуже виразний приклад нерозривності філософії та життя» (Менжулін, 2010, с.206), а з іншого, – виступав талановитим дослідником біографій низки видатних французьких письменників, а саме: Ш. Бодлера, Г. Флобера, С. Малларме, Ж. Жене. Так від з'ясування сутності наріжних філософських «станів» – буття, ніщо, об'єкт, суб'єкт, суб'єктивація, естетизація філософії – він перейшов у простір літературознавства з акцентуванням етико-психологічної спрямованості біографізму.

Як відомо, біографічний метод активно використовується українськими науковцями, котрі вважають його потужним чинником культурологічного аналізу. Прибічниками такого підходу, окрім В. Менжуліна, в дослідженні котрого наголошено на історико-філософському аспекті, виступають О. Валецький, Н. Жукова, Т. Ємельянова, Ю. Сабадаш, М. Савельєва, О. Таровська, М. Ткачук, Я. Ярмак, будуючи власні дослідження на опрацюванні як теоретичних засад біографічного

методу, оприлюдненого в середині XIX століття французьким письменником – він друкувався під псевдонімом Делорм, – літературознавцем і критиком Шарлем-Огюстеном де Сент-Бьовом (1804–1869), так і структурних елементів цього методу, одним з яких є «персоналізація».

На нашу думку, доцільно зауважити, що ще за життя Сент-Бьова робилися спроби «звузити» автобіографічний метод до «персоналізованого» підходу, що простежується в теоретико-публіцистичних статтях І. Тена, Т. Готьє та Ш. Бодлера. Стосовно позиції Сартра, можна стверджувати, що в деяких обрисах біографій французьких письменників він впевнено «рухається» за теоретичними настановами свого співвітчизника – Сент-Бьова.

Підтримки і позитивної оцінки в ґрунтовній монографії В. Менжуліна заслугове введення ним у теоретичний простір української гуманістики низки як сартрівських робіт, так і досліджень франко-німецьких філософів кінця минулого століття, напрацювання яких значно розширюють «проблемне поле» щодо з'ясування трансформаційних процесів у розвитку французького екзистенціалізму. В. Менжулін має рацію, коли відштовхується від тези самого Сартра, згідно якої лише «спогади» фіксують колишню «присутність» у житті померлої людини, «перешкоджаючи скоцюрбитись у повноті в собі, обтявши всі зв'язки з теперішнім. Єдина характеристика мертвого життя – те, що це життя, охоронцем якого став інший» (Сартр, 2001, с.735), а Д. Коллінз – відомий інтерпретатор життєво-творчого шляху Сартра – стверджує, що «можливість достовірного дослідження життя іншої людини стає одним із найфундаментальніших завдань філософії Сартра» (Collins, 1980, р. 4).

Оскільки окрім Д. Коллінза аналізом наукових розвідок Сартра на теренах біографізму займаються й інші сучасні філософи, В. Менжулін реконструює версії, автори яких намагаються пояснити причини трансформації інтересів відомого екзистенціаліста в бік з'ясування мотивів творчості видатних французьких письменників (Менжулін, 2010, с.211). Ми, з одного боку, поділяємо позицію В. Менжуліна щодо правомочності тези Д. Коллінза : «Замість того, щоб бути маргіналізацією (bastardization) філософії, біографія є її легітимацією» (Collins, 1980, р.5), а з іншого, – вважаємо, що «сартрівський біографізм» міг би бути одним із вагомих теоретико-методологічних чинників на шляху створення персоналізованої історії української філософії, естетики чи психології, адже робота такого плану вже розпочата в дослідженнях І. Вернудіної, Л. Дабло, Л. Довгої, Н. Кривди, Л. Левчук, В. Співака.

Реконструюючи дещо своєрідне «перебування» Ж.-П. Сартра в європейському філософському просторі 40–70-х років минулого століття, позначене коливаннями, своєрідним ставленням до статусу філософської класики в умовах повоєнного «збудження розуму», свідомим «заграванням» з бунтарські налаштованою молоддю, повинно, на наше глибоке переконання, фіксувати і той факт, що філософ був як свідком зародження «постмодернізму», так і сучасником низки його яскравих представників.

Прибічником екзистенціалізму був і Альбер Камю (1913–1960) – видатний французький письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури (1957), котрий протягом свого короткого життя – він загинув в автокатастрофі – пройшов, як зазначає Л. Левчук, шлях досить складних світоглядних трансформацій : «...від ідеї злиття людини з вічно плінною природою – через суперечність між індивідуалізмом і гуманізмом – до визнання хаотичності світу й випадковості людського існування» (Левчук, 1997, с.138). Окрім цього, Л. Левчук вважає, що світоглядові А. Камю властиві мотиви стоїцизму, відстоювання ідеї прагнення до бунту людини, яка усвідомлює

«абсурдність свого існування, свого буття». Слід констатувати, що до Камю – і теоретика, і письменника – Сартр поставився дещо іронічно, «зарахувавши» його до традиційних французьких моралістів, які нав'язливо пропонують своїм сучасникам гуманізм в якості рятівного комплексу ідей.

У проекції часу більшість дослідників спадщини Камю орієнтуються на монографію «Le cas d' Albert Camus» (1961) Анн Дюран – відомого біографа філософа, котра, з одного боку, вважала, що і літературна спадщина письменника, і його теоретико-публіцистична діяльність вкрай важливі для європейського культурного розвитку, а з іншого, – вживала поняття «казус : Альбер Камю», оскільки атеїсти, католики, бунтарі чи конформісти неоднозначно ставилися до його ролі в духовному розвитку нації.

На нашу думку, реалізуючи мету даної статті, одним із завдань якої є означення специфіки французької моделі екзистенціалізму, слід наголосити на послідовному використанні та застосуванні А. Камю поняття «абсурд» (від лат. *absurdus* – безглуздя, нісенітниця). Доцільно підкреслити, що в історико-філософському аспекті поняття «абсурд» присутнє у філософському просторі від часів Тертуліана, а в середовищі екзистенціалістів, як зазначає Є. Миропольська, ним користувався і Сартр, на думку котрого «абсурдна свідомість...з'являється з усвідомленням людською особистістю факту, що світ пояснень і розумних доказів і світ її конкретного існування – два різні світи» (Миропольська, 2006, с.6). Хоча Сартр і припускає існування «абсурдної свідомості», і робить спробу пояснити причину її «появи», поняття «абсурд» знаходиться на маргінесах його філософських поглядів, у той час як у роздумах Камю воно посідає одне з центральних місць.

Свідомо не торкаючись інтерпретації «міфу про Сізіфа», яку запропонував А. Камю, – вона неодноразово коментувалася дослідниками творчості філософа – зосередимо увагу на його тезі, котра розкриває наріжну причину виникнення абсурду, а саме : формування почуття безглуздості людського існування. Деталізуючи зміст цієї тези, Є. Миропольська звертає увагу на «три наслідки усвідомлення людиною абсурдності життя : бунт, свобода, жага. *Бунт* пов'язаний з вимогою «неможливої прозорості»; *свобода* – з розвіюванням прагнень досягти поставленої мети життя, турботи про майбутнє, а *жага* є здатністю переживати своє життя, свій бунт і своє визволення якомога повніше» (Миропольська, 2006, с.7).

Беззастережним досягненням А. Камю слід визнати його досвід трансформації «абсурду» в естетико-художню площину, який був активно підтриманий Жаном Жене (1910–1986), Семюелем Беккетом (1906–1989) та Еженом Іюнеско (1909–1994), драматургія котрих сформувала – спочатку – «драматургію абсурду», а пізніше і «театр абсурду», що виявився потужним стимулом модернізації театрального мистецтва, передусім, французького протягом 50–70-х років минулого століття.

Слід зазначити, що ми поділяємо ті ознаки «драматургії абсурду», які систематизовані Є. Миропольською, а саме : феномен «незакріпленої мови» в драматургії абсурду, коли автор «використовує всі граматичні та контекстуальні засоби аби глядач (читач) збагнув нашу залежність від мови»; позбавлення героїв п'єс «ефекту власного імені»; експерименти з часом, коли час у творах прибічників «драматургії абсурду», «означає водночас точність і нескінченність подій, які звершуються або тривають у реальності»; драматурги «театру абсурду» в багатьох своїх п'єсах «описують або пародіюють стан, у якому спливає повсякденне життя і розвивається загальноживана мова – *балаканина*. Її загроза в тому, що поступово замість того, аби погоджувати судження з реальністю, починають погоджувати реальність із судженням»; інтерпретація ідей «філософії абсурду» в драматургії «започаткувала як

низку елементарних прийомів їх розкриття, так і нетрадиційні для класичної театральної естетики, а також нові сценічні засоби втілення їх цілісного художнього змісту». Найбільш виразно окреслені ознаки присутні в п'єсах «Голомоза співачка» (1950) Е. Іонеско та «Чекаючи на Году» (1953) С. Беккета (Миропольська, 2006, с.10–12).

На нашу думку, концепція А. Камю спонукає до окреслення такої залежності, а саме: «філософія абсурду», – «драматургія абсурду» – «театр абсурду», в динаміці розвитку якої чітко виявляється, по-перше, вплив сюрреалізму на «драматургію абсурду», а, по-друге, – доцільність розглядати естетико-художні орієнтири Камю – автора «філософії абсурду» як своєрідну «передмову» до «постмодернізму». При цьому, досить виразно виявляються окремі чинники, що діють протягом становлення трьох, означених нами етапів: експерименти з часом, трансформація «логіка – алогічність», елементи «колажності», які трансформуються в завершену форму лише в «постмодернізмі», принцип «потоків свідомості».

Серед провідних французьких екзистенціалістів традиційно називають Сімону де Бовуар (1908–1986) – відомого письменника, філософа, громадського діяча. Серед французьких екзистенціалістів напрацювання Бовуар найпоширеніше представляли морально-етичну проблематику, значення якої вона зафіксувала вже в своїх ранніх літературних творах: «Гостя» (1943), «Кров інших» (1945). На думку Л. Левчук, «особливе значення в творчості письменниці мають романи «Мандарини» (1954), за який Сімона де Бовуар отримала Гонкурівську премію, та «Чарівні картинки» (1966). Останній твір позначений яскраво вираженим етичним забарвленням, глибоким психологізмом, відбиває морально-психологічні пошуки молодої жінки, тяжка психічна криза якої є наслідком незбігу інтересів особистості та нав'язаних їй суспільством поведінкових стереотипів» (Левчук, 1997, с.143).

Від монографії «Друга стаття» (1949), яка висунула Бовуар на помітні ролі в спільноті французьких екзистенціалістів, так звані, жіночі проблеми виявилися присутніми як у теоретичних, так і в її художніх напрацюваннях, які – сукупно – перетворили письменницю на провідного ідеолога гендерного руху, що потребує самостійного аналізу, оскільки феномен «гендерність» безпосередньо не входить у площину екзистенціалізму і не вичерпується лише цією системою філософських поглядів.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Процес реалізації мети, окресленої в даній статті, дозволяє зробити такі висновки:

1. Зазначено, що французьку модель екзистенціалізму слід оцінити як еkleктичну, оскільки вона сформувалася на перетині ідей С. Кіркегора та Л. Шестова, демонструючи, водночас, інтерес до його релігійного крила (Г. Марсель).

2. Наголошено на «трансформаційності» філософської позиції Ж.-П. Сартра: «марксизм – екзистенціалізм». Підкреслено як його сприяння політизації екзистенціалізму, так і зацікавленість проблемами «біографізму», що підсилює літературозначну спрямованість поглядів філософа, та інтерес до «патографічних» експериментів психоаналізу.

3. Відтворено зв'язок теоретичних ідей А. Камю з мистецькою практикою, що дозволила трансформувати «філософію абсурду» спочатку в «драматургію абсурду», а – пізніше – в «театр абсурду». В означеному контексті наголошено на творчості Ж. Жене, С. Беккета та Е. Іонеско.

Перспективними напрямками подальших наукових розвідок вважаємо дослідження модифікації філософського «забезпечення» французького культуротворення. **Теоретична і практична значущість** полягають у тому, що

матеріал дослідження сприятиме подальшому науково-теоретичного осмислення французької гуманістики на межі XIX–XX століття. Результати роботи можуть бути використані при читанні лекційних курсів з естетики, філософії, культурології, історії та теорії мистецтва для студентів гуманітарних і художньо-творчих ВНЗ.

Бібліографічний список

- Альвтеген, К., 2012. *Стыд*. Пер. со шведск. А. Лавруши. Москва: Иностранка, Азбука–Аттикус.
- Дугин, А.Г., 2010. *Мартин Хайдеггер: философия второго Начала*. Москва: Академический проект; Фонд «Мир».
- Жукова, Н.А., 2016. *Елітарна література в іменах*. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Левчук, Л.Т., 1997. *Західноєвропейська естетика ХХ століття*. Київ: Либідь.
- Менжулін, В.І., 2010. *Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні*. Київ: На УКМА : Аграр Медіа Груп.
- Миропольська, Є.В., 2006. «*Філософія абсурду*» і театральна естетика ХХ століття. Кандидат наук. Автореферат. Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України. Київ.
- Сартр, Ж.-П., 2001. *Буття і ніщо. Нарис феноменологічної онтології*. Пер. з франц. В. Лях, П. Тарашук. Київ: Основи.
- Collins, D., 1980. *Sartre as biographer*. Cambridge; London: Harvard University Press.

References

- Alvtegen, K., 2012. *Styd [Scam]*. Translated from Swedish by A. Lavrusha. Moscow: Inostranka, Azbuka-Atticus. [in Russian].
- Collins, D., 1980. *Sartre as biographer*. Cambridge; London: Harvard University Press.
- Dugin, A.G., 2010. *Martin Heidegger: filosofiya vtorogo nachala [Martin Heidegger : philosophy of the Second Start]*. Moscow: Akademicheskij proekt; Fond «Mir». [in Russian].
- Levchuk, L.T., 1997. *Zahidnoyevropeyska estetika 20 storichchya [Western European aesthetics in 20th century]*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].
- Menzhulin, V.I., 2010. *Biografichnyi pidhid y istoryko-filosofskomu piznanni [Biography approach in historical and philosophical comprehension]*. Kyiv: NaUKMA : Agrar Media Group. [in Ukrainian].
- Myropolska, Ye.V., 2006. «*Filosofii absurdu*» i teatralna estetyka KhKh stolittia [«*Philosophy of absurd*» and theatrical aesthetics of 20th century)]. PhD. Abstract. The G.S. Skovoroda Institute of Philosophy of NAS of Ukraine, Kyiv. [in Ukrainian].
- Sartre, J.-P., 2001. *Buttya I nishtcho. Narys fenomenolohichnoi ontolohii [Being and nothingness. The Outline of a Phenomenological Ontolog]*. Translated from French by V. Lyakh, P. Tarashchuk. Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian].
- Zhukova, N.A., 2016. *Elitarna literature v imenah [Elite literature in names]*. Kyiv: Institute of culturological sciences of National Academy of Art of Ukraine. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.03.2022 р.

S. Kholodynska

TRANSFORMATIONAL PROCESSES WITHIN FRENCH EXISTENTIALISM DEVELOPMENT

The article reveals both the history of origin and specificity of existentialism philosophical movement development under the terms of French humanistics in the 1940–

1980.

The originality of the «European course» of this philosophical system, which, having formed within the tradition of the Russian worldview between the 19th and 20th centuries, began to transform into philosophical-ideological or philosophical-ethical models in German and French terms, is proved. After the Second World War, existentialism was widely accepted among the Spanish and Italian philosophers, occasionally «capturing» the entire European cultural space.

It has been emphasized that existentialism has common origins, although each of the existing models requires independent analysis, since it was chronologically formed in an interval of one or two decades, introducing marked changes into the orthodox model.

It is found that existentialism played an important role in the development of French humanistics because it was able to rely on intuitivism and personalism, which contributed to the renewal of philosophical thinking in the 1920–1940s.

It is shown that the French model of existentialism was developed on the basis of international scientific approach, organically combining philosophy, natural science, psychology and literary studies, achieving significant success in the development of various types of art, in particular, literature and theater.

The objective of the article is to combine research tasks, as follows : to reconstruct the history of existentialism formation, to identify the specificity of the French model of this philosophical system and to create the essence of possible transformational processes within the humanistic development based on application of existentialism.

Methodology of research is based on historical and cultural, biographical, analytical and comparative approaches.

The scientific novelty of the article is defined by the possibility to use and exploit the potential of inheritance, which exists between existentialism and postmodernism, since, according to the chronology, the former determined by philosophical system in its logical development, came close to the latter in the logical sequencing. The urgent importance of this article gives the presentation of some works of French existentialists as well.

Conclusion : 1) It is noted that the French model of existentialism should be evaluated as eclectic, because it was formed on the basis of the ideas of S. Kierkegaard and L. Shestov, demonstrating, at the same time, interest to its religious criterion (H. Marcel). 2) It is emphasized on J.-P. Sartre's 'transformational' philosophical position : «Marxism – existentialism». The article explains both his sympathy to politicalization of existentialism and his interest in the problems of «biographism», which strengthened the literary orientation of the philosopher's views, and his interest in «pathological» experiments of psychoanalysis. 3) The link between theoretical ideas of A. Camus and artistic practice, which enables to transform «philosophy of absurdity» at first into «dramaturgy of absurdity», and – later – into «theater of absurdity» has been established. Within this context, the works of J. Genet, S. Beckett and E. Ionesco are referred to.

Theoretical and practical significance lies in the fact that the material of this study promotes further scientific and theoretical comprehension of French humanities at the turn of the 19th and the 20th centuries. The results can be used while lecturing aesthetics, philosophy, cultural studies, history and theory of art for students of humanitarian and artistic and creative higher educational establishment.

Keywords: *existentialism, transformation, philosophy of absurdity, being-nothing, being-mother, biography, experience, body.*

СОЦІОЛОГІЯ

УДК 316:314.93(477.62=411)''1897''

І.Г. Луковенко

СОЦІАЛЬНО-ДЕМОГРАФІЧНИЙ ПОРТРЕТ ЄВРЕЙСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ МАРИУПОЛЯ ТА ПРИАЗОВ'Я ДОРАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ (ЗА ДАНИМИ ПЕРЕПISУ 1897 р.)

Статтю присвячено аналізу соціально-демографічних показників, отриманих під час проведення всеросійського перепису населення у 1897 р., які віддзеркалюють соціальну, демографічну, культурну, релігійну специфіку єврейської громади Приазов'я та Маріуполя.

Аналізуються джерела міграції та формування єврейської громади та поселенська структура спільноти.

Досліджуються демографічні, соціальні, мовні, релігійні аспекти, соціальна структура (становий розподіл), особливості структури професійної зайнятості цієї етнорелігійної спільноти.

Ключові слова: єврейська громада, соціально-демографічні показники, соціальна ідентичність, етнорелігійна ідентичність, Приазов'я, Маріуполь.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-166-177

Постановка проблеми. Єврейська спільнота Приазов'я та Маріуполя у своєму розвитку пройшла тривалий час, а її найбільш розвинений період припав на кінець ХІХ початок ХХ ст., коли і через чисельність, і через активну включеність в соціально-економічне та культурне життя регіону, вона відігравала помітну роль у його життєдіяльності у різних сферах. Якою була єврейська громада регіону в ці часи, що вона представляла собою з точки зору демографічних, соціальних, культурних аспектів, є питанням не дослідженим, але важливим для розуміння інших питань історії етнокультурного розвитку як окремо цієї етнічної спільноти, так і соціальної, етнічної та релігійної історії регіону в цілому.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальні аспекти соціально-демографічної ситуації регіону в цілому, в тому числі і становий розподіл (зокрема його міст, включаючи і Маріуполь) висвітлено Д.О. Заярною та С.М. Нестерцовою (Заярна та Нестерцова, 2011, с.294-300). Питання демографічної ситуації на Донеччині досліджено Івановим С.М. (Іванов, 2000, с.49-57). Міжкультурні комунікації, зокрема і в етнокультурному аспекті досліджено Б. В. Слющинським (Слющинський, 2008). Ті чи інші аспекти етно-культурного, соціально-економічного життя євреїв регіону висвітлювалися В. Гончаровим (Гончаров, 2001, с.120-130), О. Тухватулліною (Манякіною) (Тухватулліна, 2011, с.205-211). Частково долучалися дані перепису, але комплексно ця тема не висвітлювалася.

Метою статті є аналіз соціально-демографічних показників, які характеризують єврейську етнорелігійну спільноту Маріуполя та Приазов'я на основі відомостей, отриманих під час проведення всеросійського перепису населення 1897 р.

Виклад основного матеріалу. У Приазов'ї єврейська спільнота починає формуватися з 1840-х рр., коли заснуються єврейські землеробські колонії. Основними джерелами міграції до Приазов'я та Маріуполя були Білоруські та

Литовські губернії: Гродненська, Мінська, Могильовська, Вітебська, Віленська, Ковенська, а також і з ще західніших районів: деяких місцевостей Царства Польського, зокрема Сувалкського повіту, а також з Варшави. Приблизно у той же час активно формується єврейське населення Маріуполя, яке поповнюється за рахунок переселенців із цих саме місцевостей, а також українських губерній, зокрема інших повітів Катеринославської, а також Таврійської, Київської, Чернігівської губерній, частково Області війська Донського (вочевидь, за рахунок осіб, для яких це була вже повторна міграція). Спадає у вічі, що майже не представлені українські губернії правобережної України, зокрема регіону Поділля, одного з традиційних місць розселення євреїв України. Окрім того, джерелом поповнення єврейського населення міста стали ті самі єврейські землеробські колонії, частина мешканців яких переміщалися до міста. Найближчими до Маріуполя були колонії Затишненського приказу: Затишся, Равнополь та Хлібодарівка, а також колонії, що розташовувалися у межиріччі Гайчура та Мокрих Ялів: Солодководна, Графська, Зеленопілля, Надійна, Весела, Межеріч тощо.

Соціальна ідентифікація єврейської спільноти має два аспекти: мовний та релігійний. Перепис не передбачав інформації щодо національної приналежності, лише мовної: треба було вказати рідну мову. У випадку євреїв мовна ознака маркувалася визначенням «єврейська мова» (ідиш). Релігійна ідентифікація визначалася приналежністю до іудаїзму.

Демографічні показники щодо чисельності та розподілу по вікових групах подавалося за мовною і релігійною ознаками, отже ми можемо їх співставити (у таблиці вони представлені через скісну риску). Щоправда, показники за мовною ознакою не містять докладної градації у групі 60+.

Таблиця 1

Віков і групи	загалом			носіїв єврейської мови / іудеїв		
	Маріу польський повіт в цілому	Маріу польський повіт без Маріуполя	Ма ріуполь	Маріу польський повіт в цілому	Маріуп ольський повіт без Маріуполя	Мар іуполь
<1	10 231	9 294	93 7	406 / 426	238 / 241	168 / 185
1-9	68 387	62 656	5 731	2 723 / 2 838	1 559 / 1 580	1 16 4 / 1 258
10-19	52 124	45 666	6 458	2 282 / 2 358	1 165 / 1 175	1 11 7 / 1 183
20-29	42 868	36 053	6 815	1 840 / 1 908	982 / 999	858 / 909
30-39	30 919	26 265	4 654	1 212 / 1 267	612 / 627	600 / 640
40-49	21 737	18 733	3 004	761 / 778	393 / 397	368 / 381
50-59	14 154	12 220	1 934	586 / 601	328 / 330	258 / 271
60>	13 591	12 011	1 5 80	480 / 496	304 / 310	176 / 186
з них:						
60-69	8831	7 857				
70-79	3736	3 302	97	/ 335	/ 215	/ 120
80-89	854	713	4	/ 125	/ 71	/ 54

90-99	155	128	43	/ 29	/ 21	/ 8
100-109	15	11	4	/ 7	/ 3	/ 4
110>:	0	0	14	-	-	-
			1	-	-	-
			27			
			4			
			0			
невідомого віку	45	42	3	1	-	1/-
Всього	254	222	31	10 291	5 581 / 5	4 71
о	056	940	116	/ 10 672	659	0 / 5 013

Як бачимо, показники за мовною та релігійною ознаками суттєво не відрізняються. Єврейська громада Маріупольського повіту (включаючи Маріуполь) була молодішою: 53% становили особи віком до 20 років. Така ж саме картина окремо по Маріуполі (52%) та сільській місцевості (53%). Приблизно така ж картина, але трохи менша (51%) по повіту загалом. Більше того, по Маріуполі в цілому цей показник нижчий, ніж по євреям (ця група становила всього 42%). А ось по сільській місцевості цей показник корелюється із загальноповітовим (53%). Порівнюючи показники по місту в цілому, бачимо, що в Маріуполі євреїв (за релігійним показником) у віці до 20 років було 20% від всього населення цієї вікової групи, тобто п'яту частину всього молодого населення міста становили євреї. В абсолютних показниках цифра, яка відображає кількість дітей у віці від 1 до 10 років, посідає перше місце серед всіх вікових груп за винятком Маріуполя (загалом), де на першому та другому місцях вікові групи 20-29 років та 10-19 років відповідно.

Вагому кількість (43%) єврейського населення Маріупольського повіту в цілому як за мовною, так і релігійною ознаками, становили люди найбільш репродуктивного та працездатного віку (20-59 років). Приблизно така ж ситуація окремо по повіту та місту: 41% та 44% відповідно. А якщо врахувати, що в принципі, активний вік (зокрема і вступ у шлюб) у євреїв був ще менший (приблизно 16-17 років), то таких осіб було ще більше. Як бачимо в Маріуполі таких було навіть трохи більше, ніж у сільській місцевості та повіті в цілому. В цьому плані показники єврейської спільноти менші за загальноміські (загалом цієї групи у місті в цілому 53%) та корелюються із повітовими (такими у сільській місцевості 43%).

Невеликою була частка євреїв, осіб похилого віку: в цілому по повіту вона складала 4,6%, трохи більше - бл. 5%, по сільській місцевості (по цьому показнику ситуація близька до загальноповітової) та 3,7% по місту Маріуполі. Тобто, бачимо, що старожилів у сільській місцевості було більше, ніж у місті. В цьому відношенні єврейська спільнота поступалася загальною ситуацією: загалом по Маріупольському повіту, а також окремо по сільській місцевості та місту Маріуполі частка осіб похилого віку складала 5%. Більш докладна градація вікових показників за мовною ознакою відсутня. Спадає у віці відсутність довгожителів. Хоча є семеро іудеїв у віці 90+ (в Маріуполі на одного більше, ніж у повіті), але немає категорії 100+. Принаймні, такою ситуація була на кінець 1890-х рр. Але, це показники на конкретний момент часу, і це не означає, що таких людей не було взагалі. Маємо п'ять випадків маріупольських довгожителів: 100 років (у 1895, 1916, 1920 рр.), 105 років (у 1919 р., щоправда, мова йде не про мешканку Маріуполя, а про біженку) та 108 років (1920 р, абсолютний рекорд).

Загалом по Маріупольському повіту (включаючи місто Маріуполь), чоловіче населення переважало жіноче - 131 295 проти 122 761, або 52% проти 48%. По Маріуполі чоловіків було навіть більше - 17 095 проти 14 021 жінок (або 55% проти 45%). По сільській місцевості (без Маріуполя) ситуація подібна до загальноповітової - 114 200 чоловіків проти 108 740 жінок (або 51% проти 49%).

А ось серед носіїв єврейської мови ситуація частково інша. У сільській місцевості повіті жіноче населення переважало чоловіче: 2 811 проти 2 770 (50,4% проти 49,6%). В самому ж Маріуполі навпаки, чоловіки несуттєво, але переважали чисельно жінок: 2 380 проти 2 330, або 50,5 проти 49,5%. Та ж сама ситуація за мовним показником: 2 376 чоловіків проти 2 322 жінок. Серед іудеїв чоловіки також переважали над жінками: 2 536 проти 2 477, або ті ж самі 50,5 проти 49,5% (Тройницький, ред., с.88-91).

Співвідношення мовної та релігійної ідентичності єврейської спільноти у абсолютних показниках виглядає наступним чином. Враховуючи особливу роль релігійної ідентичності в єврейській етнічній самосвідомості, саме чисельність за релігійною, а не мовною, ознакою можна вважати такою, що враховує загал єврейської спільноти як на губернському, так і повітовому та міському рівнях. Більш низька цифра тих, хто вказав як рідну єврейську мову порівняно із визначенням іудейської ідентичності, пояснюється тим, що певна кількість іудеїв визначила в якості рідної якусь іншу, з числа неєврейських, мову. А з іншого боку серед носіїв єврейської мови як рідної при переважаючій чисельності іудеїв, також певну частку становили носії інших релігій: православ'я, католицизму та ісламу, євреїв, які змінили свою релігію.

Загалом у Маріупольському повіті (включаючи Маріуполь) людей, для яких єврейська рідна, було 10 291 особа, а осіб, що в якості конфесійної належності вказали іудаїзм - 10 674 особи: 10 672 іудея та 2 караїма (Тройницький, ред., 1904, с.2-3, с.73). Якщо розділити окремо сільську та міську місцевість, то ситуація виглядає наступним чином.

У сільській місцевості єврейську мову вказала 5 581 особа: 5 572 іудея, 6 православних та 3-є мусульман (!), очевидно, євреїв, що прийняли християнство та іслам (Тройницький, ред., 1904, с.88-89). В свою чергу, серед іудеїв (загалом 5 661 особа: 5 659 іудеїв та 2 караїми, які в статистиці також йшли під грифом «іудеї»): 5 572 рідною назвали єврейську мову, російську мову - 64, п'ятеро обрали українську та 20 німецьку (Тройницький, ред., 1904, с.89).

У Маріуполі кількість осіб, що вказали єврейську мову як рідну, лише тільки у самому місті (не враховуючи передмість, нажаль, нам відома тільки загальна кількість мешканців передмість, але не відома їх мовна та релігійна ідентичність, очевидно, вони входили у повітову статистику, а не міську) становила 4 710 осіб (з них 4 698 іудеїв, 11 православних та один римо-католик) (Тройницький, ред., 1904, с.90-91).

Серед іудеїв міста в якості рідної назвали єврейську мову 4 698 осіб, російську мову - 307 осіб, одна особа українську та семеро німецьку.

Ця статистика свідчить, що в Маріуполі мешкало 7% іудеїв, що мешкали у всіх містах губернії, та близько 5% від всіх іудеїв губернії. За мовною ознакою євреї склали 15% від всієї кількості мешканців Маріуполя, за релігійною - 16%. Значно нижчою є частка євреїв порівняно із всім населенням повіту (за виключенням Маріуполя) - воно становило всього 2,5% як в мовному, так і релігійному аспектах. А якщо брати увесь повіт в цілому, то частка єврейського населення складала 4%.

Маріупольські іудеї становили менше половини (47%) від всіх іудеїв повіту, тоді як 53% іудеїв мешкало в сільській місцевості. Приблизно та сама картина за мовною ознакою: 46% носіїв єврейської мови - мешканці міста, 54% сільської місцевості.

Мешканці колоній та сіл чисельно переважали міське. Хоча, якщо врахувати, що Маріуполь був єдиним містом повіту, то частка в 47% доволі суттєва.

По Маріупольському повіту іудаїзм був 3-ю за чисельністю (після православних та протестантів) релігією. А за ознакою мови єврейська йде п'ятою після української, грецької (румунської), російської та татарської (урумської). По Маріуполлю іудаїзм посідав 2-е місце після православних, а єврейська мова 2-ю після російської (випередила українську та грецьку).

Більшість євреїв Приазов'я та Маріуполя додержувалися традиційного для євреїв іудаїзму. Дуже невелика частка євреїв, залишивши мовну, змінила релігійну ідентичність, перейшовши до православ'я, католицизму та ісламу. Але їх частка невелика. Саме цим пояснюється менша чисельність носіїв єврейської мови порівняно із кількістю носіїв іудейської релігії.

Щодо мовної належності, то серед іудеїв, що мешкали у сільській місцевості, відсоток тих, хто вказав як рідну неєврейську мову становив всього 1,5 %. У місті такий відсоток був вже значно більшим - 6%, причому російська мова значно переважала. Носіїв російської мови загалом в місті мешкало 19 670 з 31 116 (63%), ясно, що сюди входили і російськомовні євреї. Як бачимо процес русифікації єврейського населення у місті був більший, ніж у сільській місцевості, в першу чергу колоніях, де традиційна єврейська культура продовжувала зберігати важливу роль у визначенні етнічної ідентичності, зокрема і у мовному питанні. Останнє видно з відсоткових показників російськомовних серед тих, хто вказав як рідну неєврейську мову: 72% у сільській місцевості та 97% у Маріуполі. Ясно, що процеси русифікації були характерними не тільки для цього регіону (Поліщук, 2010, с.77-78). Але тут вони проявилися, мабуть, найбільше. Звісно, що і серед носіїв єврейської мови як рідної також більшість знали та користувалися переважно російською мовою: міське середовище цього вимагало. Втім, на рівні етнічної ідентифікації, у побуті, у спілкуванні в родині, у міжетнічному спілкуванні, належність до рідної мови для переважної кількості євреїв була суттєвим фактором самовизначення. Знання рідної мови прививалося змалку. І надалі, у процесі соціалізації, зокрема у початковому навчальному процесі, як-от у Талмуд-Торі (початковій школі для незаможних хлопчиків), так і у приватних єврейських навчальних закладах, навчання єврейської мови було обов'язковим. Щоправда, варто відзначити, що на побутовому рівні мова йде по ідиш (який у школах не вивчався, а передавався від батьків), а у школах навчалися івриту, який на той час не був мовою живого побутового спілкування, але мовою Тори (давній іврит), світської літератури та мовою богослужінь. При подальших етапах навчання цей елемент освіти вже нівелювався.

Релігійна ідентичність була вагомим елементом етно-соціальної ідентичності. Наявність інституційних форм це дозволяла. На момент проведення перепису в місті функціонували хоральна синагога (на вул. Харлампіївській) та два молитовні будинки. Працювали казенний рабин - Йосип Мойсейович Грунін та духовний рабин - Яків(Янкель)-Копель Рувімович Епштейн. Була можливість здійснення ритуалів життєвого циклу, стандартних ритуальних практик іудаїзму (молитви, свята, дотримання правил ритуальної чистоти, кашруту тощо), існувало єврейське кладовище. Майже упродовж тридцяти років функціонувала початкова школа для хлопчиків з незаможних родин та сиріт (Талмуд-Тора), згодом додасться школа для дівчат. Були і приватні єврейські школи. У колоніях існували також свої рабини, моелі, меламенти, духовні школи - хедери, у всіх колоніях були синагоги. Слідування традиційним нормам та правилам релігійного життя було значно більш простішим. Складніше було в українських та грецьких селах, де єврейське населення не було чисельним, але євреї в

принципі мали можливість відвідувати найближчі колонії чи сам Маріуполь та задовольняти релігійні потреби.

Щодо соціальної стратифікації єврейського населення Маріуполя та Приазов'я то, його «соціальне обличчя» було доволі строкатим та представленим багатьма станами.

Таблиця 2.

	Катериносла вська губернія в цілому	Маріуполь ський повіт (без Маріуполя)	Марі уполь	Маріуполь ський повіт в цілому
міщани	84 552	2 399	4 192	6 591
селяни	9 096	2 951	288	3 239
дворян и особисті, чиновники не з дворян та їх родини	255	3	15	18
потомс твенні та особисті почесні громадяни та їх родини	254	3	21	24
купці та їх родини	4 710	169	166	335
іноземн і піддані	109	34	10	44
особи, що не належать до цих станів	79	-	15	15
не вказали станову належність	97	22	3	25
всього	99 152	5 581	4 710	10 291

Спадає у вічі те, що представлені не всі стани. Відсутній дворянський стан. Хоча євреї могли претендувати на дворянство (зокрема і потомственне), у Приазов'ї таких прикладів немає. Відсутня така складова, як особи духовного звання: іудейське духовенство (на відміну від християнського) до станів не входило. Немає військових козаків та іногородців. Хоча, історія маріупольської громади без представників козацького стану не обійшлася, щоправда це відноситься до більш раннього часу: у 1888 р. нами зафіксована козачка станиці Новомиколаївської (тепер м. Новоазовськ) Рахіль Осипова.

Зауважимо, що у спадок передавалися міщанський, селянський стани, стан потомственного громадянства. Отже, точна кількість почесних громадян нам невідома, вони йдуть загалом із своїми родинами. Те саме стосується купців, особистих дворян та чиновників не з дворян.

Оскільки становий розподіл також корелюється з мовною ідентичністю, ті з іудеїв, євреїв за етнічною ознакою, що вказували як рідну інші мови (89 у повіті та 315

у місті), йшли в графах обраних ними мов, і виокремити їх із загалу, нажаль, неможливо.

Але і наявні дані свідчать, що єврейське (за мовною ознакою) населення Маріупольського повіту (без урахування Маріуполя), було у переважній більшості селянським та складало 53% від єврейського загалу сільської місцевості повіту. Це було в першу чергу населення єврейських колоній. Землероби-колоністи йшли як представники сільських обивателів. Окрім того, єврейське населення мешкало і в німецьких колоніях, зокрема, у колоніях Людвігсталь, Шейнбаум, Грунау, Розенгартен, Гейбуден, Бергталь тощо. Єврейське населення мешкало і в українських та грецьких селах Павлівка, Новоспасівка, Благодатне, Зачатівка, Майорське, Ольгінка, Платонівка, Стретенка, Нікольське, Василівка, Новотроїцьке, Новопетриківка, Темрюк, Ялта, Урзуф, Карань, Бешев (Старобешеве) тощо, хуторах Сартанському та Кирпичеве (тепер Широкине).

І міщанська складова була значною та складала 43%. Не всі міщани мешкали у місті. Не тільки у єврейській спільноті, а і взагалі, поширеною була практика, коли колишні селяни, отримавши міщанський статус, продовжували жити у сільській місцевості.

Цікавим є те, що обивателів купецького стану у повіті зафіксовано навіть більше, ніж у самому місті (169 проти 166). Багато купців, наприклад, з числа колишніх колоністів, продовжувало мешкати у колоніях та селах, що, можливо, пояснювалося як походженням, так і потребами справи.

У Маріуполі переважну більшість єврейського населення складали міщани - 89%. Якщо порівнювати статистику по місту та повіту бачимо, що 36% міщан-євреїв мешкало у сільській місцевості, 64% у Маріуполі, що цілком корелюється із даними загальною по губернії. Якщо взяти повітову статистику, то 28% всіх міщан повіту (включаючи Маріуполь) складали євреї. Якщо розділити на міську та сільську місцевості, то третину взагалі всіх міщан, що мешкали у сільській місцевості (33%) становили євреї. Міщани-євреї Маріуполя складали 26% всієї міщанської спільноти міста та 18% загальної кількості міщан повіту. Тобто єврейська складова у міщанській спільноті регіону була доволі значною.

Щодо купецького стану: купці-євреї та їх родини становили 32% (тобто третину!) від всіх купців та їх родин Маріуполя, а купці, що мешкали у Маріупольському повіті складали 80% від всіх купців повіту (не включаючи Маріуполь). Всі купці-євреї разом з родинами Маріупольського повіту разом з Маріуполем складали 46% від всіх купців повіту загальною. Тобто, вже ці дані свідчать про надзвичайно велику єврейську частку у купецькому середовищі як міста, так і повіту та їх важливу роль у торгівельних відносинах регіону. Якщо ж порівнювати із єврейським населенням, то купецький стан був не чисельний, всього 3,5% від єврейського загалу міста.

Невелика частка селянського стану також свідчить, що місто було привабливим для частини євреїв, колишніх землеробів, які перебралися до міста, але поки не отримали міщанського статусу. Вони складали 6% єврейського населення міста. Хтось з них придбав нерухомість та отримував статус міщанина, але багато так і помирили у колоністському статусі колишніх землеробів тієї чи іншої колонії.

Невеликий прошарок становив вищий стан міських обивателів - почесних громадян та їх родин. Нам відомо тільки одне ім'я - потомственного почесного громадянина лікаря Елеазара (Лазаря) Григоровича Ейнгорна, чий надгробок зберігся на єврейському цвинтарі міста. Невелику частку становили ті, хто йшов по рубриці «дворяни особисті, чиновники не з дворян та їх родини» (15 осіб). Дворяни-євреї в Маріуполі нам не відомі, ймовірно мова йде саме про чиновників не з дворян. І зовсім

мало т.зв. іноземних підданих (10 осіб). Мова йде в першу чергу про т.зв. турецьких підданих. Серед єврейського населення це було поширено і, наприклад, метричні книги маріупольської синагоги про це свідчать. На півдні України дійсно широко поширеною була практика, коли євреї приймали за невелику мзду турецьке підданство. Були і євреї-піддані інших країн, зокрема Молдови та Австрії.

Аналізуючи особливості професійної діяльності, варто розділити Маріуполь та сільську територію, оскільки специфіка міської та сільської місцевості не передбачає середніх показників. Також зауважимо, що розподіл по групах діяльності вівся також за мовною ознакою.

Аналіз структури професійної діяльності єврейської спільноти найсхіднішого району межі осілости, Приазов'я (на момент проведення перепису по Кальміусу проходив східний кордон межі осілости), свідчить, що в цілому ця культура зберігається із їх професійною діяльністю там, звідки вони мігрували у Приазов'я. Лише із тою різницею, що додається вагомий прошарок землеробської діяльності (у сільській місцевості), чого не було у містечках, та представники вільних професій (журналісти, юристи, музиканти, лікарі) переважно у місті.

У різних формах професійної діяльності була залучена третина єврейської спільноти міста Маріуполя (за мовною ознакою), або 1 563 особи з 4 710-ти (1 294 чоловіків та 269 жінок, 83 та 17%), що складає 11% від всіх самостійно зайнятих містян та 33% від єврейського населення міста. Відповідно, 3 147 осіб - члени їх родин (1 086 чоловіків та 2 061 жінок) (Тройницький, ред., с.182-183). Аналіз родів діяльності свідчить, що основними сферами, де працювали євреї, були такі (Тройницький, ред., с.179).

На першому місці - традиційна для євреїв з часів містечок реміснича діяльність. Ремісничою справою займалося бл. 40% самозайнятих євреїв. Це культура містечок основної території межі осілости знала характерну професійну структуру єврейських ремесел, яка включала кравецьку справу, якою займалося близько половини зайнятих ремеслами у межах осілости. Також дуже актуальними були виробники продуктів харчування, столяри, працівники з обробки металів. Поширені були також професії, пов'язані з будівництвом, текстилем та шкіряними виробами. Маріуполь цілком відбиває цю тенденцію. Найпоширенішим видом ремісничої діяльності єврейського населення міста було виготовлення одягу. Кравецькою справою займалася 471 особа, або 30% від самостійно зайнятих євреїв та близько 76% від всіх ремісничих сфер діяльності. Євреї-кравці завжди займали провідне місце в цій сфері, а кравець був типово «єврейською» професією.

Суттєво поступалися кравецькій справі, але також представлені ремесла, пов'язані із обробкою металів - 63 особи, адже виготовлення металічних виробів, ковальство було поширеним ремеслом серед євреїв. Реміснича справа представлена також сферою обробки рослинних та тваринних продуктів. Цим займалося 27 осіб. Це особливо важливо, враховуючи закони кашруту. Також представлена сфера ремонтно-будівельних робіт - 19 осіб. Представлені були також і ремесла, пов'язані із деревообробним промислом, цим займалося 16 осіб, адже столярство, бондарство були важливою сферою ремесел в єврейському середовищі. Займалися євреї і такою достатньо популярною серед євреїв сферою, як ювелірна справа (10 осіб), а оскільки єврейські ювеліри активно опановували і суміжні професії, наприклад, торгівлю дорогоцінним камінням і ремонт годинників, то виготовлення різних інструментів, зокрема оптичних та хірургічних та годинників також незначно (11 осіб), але представлена в арсеналі єврейських ремесел.

На другому місті йшли різні види торгівельної діяльності, чим займалися 529 осіб, або 34% самостійно зайнятих євреїв. Серед різновидів торгівельної діяльності найбільше була представлена торгівля сільськогосподарськими продуктами (окрім зерна) - 143 особи, торгівля зерном - 116, а також торгівля тканинами та предметами одягу - 112. Торгівля та грошові операції входили до традиційних занять євреїв, а єврейський купець, поряд із лихварем, у різні часи сприймався як певний стереотип єврея. Сюди ж варто додати і таку сферу, як торгове посередництво, чим займалося 12 містян-євреїв. Багатий досвід євреїв у торговому посередництві був гостро необхідний регіону, який швидко формувався як промисловий та торгівельний.

Третє місце посідали різні форми сфери послуг. На першому місці йде служба приватної прислуги та поденна праця - 112 осіб (7%). Також серед більш-менш поширених можна назвати візницький промисел (візники, фурмани, балагули - також типово єврейська сфера діяльності) - 33 особи. Утриманням трактирів, готелів тощо займалося 17 осіб (наприклад, готель «Бристоль»). Певну роль євреї відігравали у поліграфічному виробництві - 19 осіб, євреї були активно дотичні до видавничої справи, були власниками кількох типографій. Так, наприклад, у 1906 р. Сімха Кодкін стане засновником газети «Мариупольская жизнь».

Певну частку склали представники лікарняної та санітарної діяльності - 28 осіб (серед євреїв були відомі в місті лікарі, провізори, власники аптек та аптечних магазинів), а також навчальної та виховної діяльності - 27 осіб (у Маріуполі були духовно-освітні навчальні заклади, зокрема і приватні єврейські школи). Сорок осіб жили з доходів власних капіталів, нерухомого майна та коштів родичів, а 12 осіб за коштом казни, громадських установ та приватних осіб.

Дуже невелику частку склали представники творчої інтелігенції, представники вільних професій, зокрема приватної юридичної практики, адміністративного апарату громадської та станової служби тощо, а також ті, хто займався землеробством.

Серед євреїв Маріуполя були носії типово професійних прізвищ: «Наперсток», «Шнейдер» та «Хайт» (обидва перекладаються як «крavecь»), «Гепнер» («гончар»), «Вінокуров», «Сапожніков», «Кауфман» («торговець»), «Векслер» («мінйала»), «Цимблер» («той, хто грає на тарілках», музикант), «Зільберман» («срібна людина», ювелір, срібних справ майстер) та «Гольберг» («золота людина», золотих справ майстер), «Шмуклер» («ювелір») тощо. Була і родина, що носила статусне прізвище «Сойфер» (сойфер - переписувач священних текстів). Це не означає, що вони представляли саме ці процесії, але те, що такими були їх предки, сумніву не викликає.

Ситуація із сферами професійної зайнятості у сільській місцевості Маріупольського повіту, очевидно, значно інша, ніж у місті. У активній професійній діяльності тут було зайнято порівняно із містом менша кількість людей - 1 333 особи (1 183 чоловіків та 150 жінок, 89 та 11%), що становить 24% від всього єврейського населення сільської місцевості. Привертає увагу більша кількість чоловіків порівняно із жінками.

І структура зайнятості є іншою, ніж у місті - 517 осіб (39%) були зайняті у сільському господарстві. Якщо додати членів родин (2 842 особи), виходить, що 51% єврейського сільського населення було пов'язано із землеробською працею.

На другому місці стояли різні види ремісничої праці. Нею займалося близько 26%. Серед них, як і у місті, беззаперечно першість тримала кравецька справа - 243 особи (Тройницький, ред., 1904, с.181). Представлені і ремесла, пов'язані із оброботком металів (58 осіб), деревообробкою (14 осіб) тощо. Ясно, що побутові та господарські

потреби вимагали різних видів ремісничої праці, тим більше, що євреям дозволялося займатися ремеслом (а також торгівлею без торгових свідоцтв) на землях своєї колонії.

Третє місце займали різні види торгівлі. У цій сфері було задіяно бл. 300 осіб, або 22%. Серед них лідируючі позиції займають різновиди торгівлі без точного визначення (95), торгівля тканинами та предметами одягу (75), а також торгівля сільськогосподарськими продуктами за виключенням зерна (59).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Демографічні показники свідчать, що частка єврейського населення в Маріуполі була значно більшою, ніж у сільській місцевості (16% проти 2,5% та 4% в цілому), також єврейське міське населення суттєво переважало сільське. Осередками розселення євреїв у сільській місцевості були єврейські, а також німецькі землеробські колонії, українські та грецькі села. Єврейська спільнота як міста, так і сільської місцевості була переважно молодого із переважанням осіб працездатного та репродуктивного віку. Ідентифікація єврейської спільноти визначалася за мовною та релігійною ознаками: визначенням як рідної єврейської мови та належністю до іудаїзму. Кількість adeptів іудаїзму переважала носіїв єврейської мови через те, що частина євреїв у побуті спілкувалася іншими (переважно російською) мовами. Частка російськомовних у місті вища, ніж у сільській місцевості через більшу кількість факторів русифікації у місті.

Соціальна структура єврейської спільноти міста Маріуполя визначається тотальним переважанням міщанської складової при незначній присутності інших, зокрема селянства та купецтва. Сільська місцевість характеризується переважанням селянського стану.

Структура професійної діяльності в основному повторює ту, яку євреї перенесли з містечок - реміснича та торгівельна діяльність. У сільській місцевості додається вагомий прошарок землеробської діяльності, а у місті поширюються різновиди вільних професій (журналісти, юристи, музиканти, лікарі, працівники освіти).

Бібліографічний список

- Гончаров, В.В., 2001. Деякі напрямки господарської діяльності єврейського населення Катеринославської губернії наприкінці XIX – початку XX століть. *Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету*, XV, с.120–130.
- Заярна, Д.О. та Нестерцова, С.М., 2011. Становий склад міського населення Донбасу наприкінці XIX ст. (за матеріалами перепису 1897 р.). *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*, 3(1), с. 294–300.
- Иванов, С.М., 2000. Демографическая ситуация и факторы, влияющие на изменение в среде малых этносов Донбасса (середина XIX - начало XX вв.). В: Г.П. Ерхов, ред. *Межэтнические культурные связи в Донбассе: история, этнография, культура*. Донецк: ДонГУ, с. 49–57.
- Поліщук, Ю.М., 2010. Русифікаторська політика російського царизму в сфері освіти в кінці XVIII – середині XIX ст. (на прикладі єврейських громад Правобережної України). *Гілея: науковий вісник*, 30, с.77–89.
- Слющинський, Б.В., 2008. *Міжкультурна комунікація в українському Приазов'ї*. Київ: Аквілон-Плюс.
- Тройницький, Н.А., ред., 1904. *Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г.* В 89 т., 119 кн. Санкт-Петербург: б.и., Т.13: Екатеринославская губерния.
- Тухватулліна, О.С., 2011. Релігійні традиції євреїв Північного Приазов'я (кінець XVIII – початок XX ст.). *Історичні і політологічні дослідження*, 1-2 (47-48), с.205–211.

References

- Goncharov, V.V., 2001. Deiaki napriamky hospodarskoi diialnosti yevreiskoho naselennia Katerynoslavskoi hubernii naprykintsi XIX – pochatku XX stolit [Some directions of economic activity of the Jewish population of the Katerynoslav province at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries]. *Naukovì pracì istoričnogo fakul'tetu Zaporiz'kogo nacional'nogo unìversitetu*, XV, pp.120–130. (in Ukrainian).
- Ivanov, S.M., 2000. Demograficheskaya situaciya i faktory, vliyayushchie na izmenenie v srede malyh etnosov Donbassa (seredina XIX – nachalo XX vv.) [Demographic Situation and Factors Influencing Changes in the Environment of Small Ethnoses of Donbass (mid-19th - early 20th centuries)]. In: G.P. Erhov, ed. *Mezhetnicheskie kul'turnye svyazi v Donbasse: istoriya, etnografiya, kul'tura*. Doneck: DonGU, pp.49–57. (in Russian).
- Polishchuk, Yu.M., 2010. Rusyfikatorska polityka rosiiskoho tsaryzmu v sferi osvity v kintsi XVIII – seredyni XIX st. (na prykladi yevreiskikh hromad Pravoberezhnoi Ukrainy) [Russification policies of the Russian tsarism in the sphere of education in the late 18th – mid-19th century (by the example of Jewish communities in Right-bank Ukraine)]. *Gileâ. Naukovij visnik*, 30, pp.77-89. (in Ukrainian).
- Sliushchynskiy, B.V., 2008. *Mizhkulturna komunikatsiia v ukrainskomu Pryazovi* [Intercultural communication in the Ukrainian Azov region]. Kyiv: Akvilon-Plus. (in Ukrainian).
- Trojnickij, N.A., ed., 1904. *Pervaya vseobshchaya perepis' naseleniya Rossijskoj imperii 1897 g.* [The first general census of the population of the Russian Empire in 1897]. In 89 vols, 119 books. Sankt-Peterburg: b.i., Vol.13: Ekaterinoslavskaya guberniya. (in Russian).
- Tukhvatullina, O.S., 2011. Relihiini tradytsii yevreiv Pivnichnoho Pryazovia (kinets XVIII – pochatok XX st.) [Religious traditions of the Jews of the Northern Azov region (end of the 18th – beginning of the 20th century)]. *Istorychni i politolohichni doslidzhennia*, 1-2(47-48), pp.205-211. (in Ukrainian).
- Zajarna, D.O. and Nesterzova, S.M., 2011, Stanovyi sklad miskoho naselennia Donbasu naprykintsi XIX st. (za materialamy perepysu 1897 r.) [The composition of the urban population of Donbas at the end of the 19th century (based on the 1897 census)]. *Bulletin of Student Scientific Society*, 3(1), pp.294-300. (in Ukrainian).

Стаття надійшла 11.05.2022.

I. Lukovenko

SOCIO-DEMOGRAPHIC PORTRAIT OF THE JEWISH COMMUNITY OF MARIUPOL AND CIS-AZOV REGION DURING THE PRE-SOVIET PERIOD (ACCORDING TO THE 1897 CENSUS)

The article analyzes socio-demographic indicators obtained during the all-Russian population census in 1897, which characterize the socio-cultural aspects of the Jewish community of the Cis-Azov region and Mariupol. The share of the Jewish population in Mariupol was much larger than in the countryside. The urban population significantly prevailed over the rural population. Jewish and German agricultural colonies, as well as Ukrainian and Greek villages, were the centers of Jewish settlement in the countryside. The Jewish community of both the city and the countryside was predominantly young with a predominance of people of working and reproductive age. The identification of the Jewish

community was determined by linguistic (Jewish language) and religious (Judaism) characteristics. The number of followers of Judaism was greater than the number of speakers of the Hebrew language due to the fact that some Jews communicated in other languages, mainly Russian. The share of Russian-speaking people in the city is higher than in the countryside, due to the greater number of Russification factors in the city. The social structure of the Jewish community of the city of Mariupol is determined by the total predominance of the bourgeois component with an insignificant presence of others, in particular, the peasantry and merchants. The rural area is characterized by the predominance of peasant and bourgeois classes.

The structure of professional activity basically repeats the one that the Jews brought from the towns - craft and trade activity. In the countryside, a significant layer of agricultural activity is added, and in the city, a variety of free professions (journalists, lawyers, doctors, education workers) are spreading.

Keywords: *Jewish community, socio-demographic indicators, social identity, ethno-religious identity, Cis-Azov region, Mariupol.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БЕРЕСТ ПАВЛО МИХАЙЛОВИЧ – аспірант Кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Інституту практичної культурології та арт-менеджменту, Національна Академія Керівних Кадрів Культури і Мистецтв, м. Київ

ГАЙДУКЕВИЧ КАТЕРИНА АНАТОЛІЇВНА – кандидат культурології, доцент, доцент кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ

ГУДИМА ІГОР ПЕТРОВИЧ – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та соціології Маріупольського державного університету, м. Київ

ДЕМІДКО ОЛЬГА ОЛЕКСАНДРІВНА – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету, м. Київ

ЖАВОРОНКОВ МАРК МИХАЙЛОВИЧ – аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

ЗАЙЦЕВ ОЛЕГ ДМИТРОВИЧ – аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений працівник культури України, м. Київ

ЛУКОВЕНКО ІЛЛЯ ГЕННАДІЙОВИЧ – кандидат історичних наук, ГО «Центр релігієзнавчих досліджень та міжнародних духовних стосунків», м. Київ

МАКАРОВА НАТАЛІЯ ВІКТОРІВНА – аспірантка кафедри теорія та історія культури Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, м. Київ

МАРАХОВСЬКА НАТАЛІЯ ВЛАДИСЛАВІВНА – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри італійської мови Маріупольського державного університету, здобувач ОС Магістр спеціальності 034 Культурологія, м. Київ

МЕЛЬНИК ТЕТЯНА ВОЛОДИМИРІВНА – аспірантка 4 курсу навчання, Інституту проблем сучасного мистецтв Національної академії мистецтв України, м. Київ

НІКОЛЬЧЕНКО ЮЗЕФ МОЙСЕЙОВИЧ – доцент, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету, заслужений працівник культури України, м. Київ

ПЕТРОВА ІРИНА ВЛАДИСЛАВІВНА – доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля КНУКіМ, м. Київ

ПОЛЕШУК РУСЛАН АНДРІЙОВИЧ – аспірант, кафедра культурології і міжнародних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв м. Київ

САБАДАШ ЮЛІЯ СЕРГІЇВНА – доктор культурології, професор кафедри культурології Маріупольського державного університету, м. Київ

СЕНДЕЦЬКИЙ АНДРІЙ ВЛАДИСЛАВОВИЧ – аспірант кафедри культурології і міжнародних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

ТОРМАХОВА АНАСТАСІЯ АНАТОЛІЇВНА – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Київ

ФЕДОСЕНКО КАРІНА МИКОЛАЇВНА – аспірант кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ

ХОЛОДИНСЬКА СВІТЛАНА МИКОЛАЇВНА – доктор культурології, доцент, завідувачка кафедри філософських наук та історії України Державного вищого навчального закладу «Приазовський державний технічний університет», м. Дніпро

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

BEREST PAUL – Graduate student of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Management Personnel of Culture and Arts, Kyiv

DEMIDKO OLHA – Doctor of Sciences (Sc.D., History), Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Mariupol State University, Kyiv

FEDOSENKO KARINA – graduate student of the event management and leisure industry department of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

HAYDUKEVYCH KATERYNA – candidate of cultural studies, associate professor, Associate Professor of the Event Management and Leisure Industry Department of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

HUDYMA IHOR – Doctor of Philosophy, Professor, Professor, Professor of Philosophy and Sociology, Mariupol State University, Kyiv

KHOLODYNSKA SVITLANA – Doctor of Cultural Studies, associate professor, Head of Philosophical Sciences and History of Ukraine Department, State Higher Education Establishment ‘Pryazovsk State Technical University, Dnipro

LUKOVENKO ILLIA – PhD in Historical Sciences, Community organization «Center of Religious Science Research and International Spiritual Relations», Kyiv

MAKAROVA NATALYA – graduate student of the Department of Theory and History of Culture, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

MARAKHOVSKA NATALIA – Sc.C. (Educational Sciences), Associate Professor of Italian Philology Department, Mariupol State University, graduate student in the Cultural Studies Programme, Kyiv

MELNYK TETYANA – postgraduate student of the 4th year of study, Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

NIKOLCHENKO YUZEK – Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Mariupol State University, honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Kyiv

PETROVA IRYNA – doctor of cultural studies, professor, head of the department of event management and leisure industry of KNUKiM, Kyiv

POLESHUK RUSLAN – postgraduate student, Department of Cultural Studies and International Communications, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv

SABADASH YULIYA – Doctor of Cultural Studies, Professor of the Department of Cultural Studies of Mariupol State University, Kyiv

SENDETSKY ANDRIY – PhD student, Department of Cultural Studies and International Communications, National Academy of Managers of Culture and Arts, Kyiv

TORMAKHOVA ANASTASIIA – Doctor of Sciences (Sc.D., Philosophy), Associate professor, Associate professor of Ethics, Aesthetics and Culture Department, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

ZAITSEV OLEH – postgraduate Student at the Department of Cultural Studies and Snterculrural Communications National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, honored Worker of Culture of Ukraine, Kyiv

ZHAVORONKOV MARK – graduate student of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications, NAKKKIM, Kyiv

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ

1. Редакція приймає до друку статті виключно за умови їх відповідності вимогам ДСТУ 7152:2010 до структури наукової статті. Наукові статті повинні містити такі необхідні елементи:

- *постановка проблеми* у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

- *мета, завдання, актуальність дослідження*;

- *аналіз останніх досліджень і публікацій*, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Під час аналізу у статті стану наукової розробки проблеми, а також у викладі основного матеріалу редколегія рекомендує авторам посилатися на публікації у попередніх випусках Вісника МДУ (за наявності відповідних досліджень);

- *виклад основного матеріалу* дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

- *висновок* з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

2. Публікація починається з класифікаційного індексу УДК, який розміщується окремим рядком, ліворуч перед ПІБ автора (авторів). Текст публікації повинен відповідати структурній схемі:

- ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) у називному відмінку;

- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами;

- анотація мовою тексту публікації (курсив) згідно з ДСТУ ГОСТ 7.9-2009;

- перелік ключових слів з підзаголовком Ключові слова: (курсив);

- основний текст статті;

- бібліографічний список, оформлений згідно **Вимогам до переліку**

використаних джерел;

- дата надходження до редакції арабськими цифрами, після бібліографічного списку, ліворуч;

- після тексту статті ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) англійською мовою;

- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами англійською мовою;

- розширена анотація англійською мовою (**від 35 рядків (без урахування ключових слів)**), курсив); для публікацій іншими мовами розширена анотація українською **обов'язкова**.

Розширена анотація оформлюється згідно з «Рекомендаціями з підготовки журналів для зарубіжної аналітичної бази даних SCOPUS», укладеними співробітниками групи з науково-методичного забезпечення видавничої діяльності НАН України (<http://www.nbu.gov.ua/node/931>).

- перелік ключових слів англійською мовою з підзаголовком *Key words*: (курсив);

3. Вимоги до оформлення тексту:

- матеріали подаються у друкованому вигляді (папір формату А4) та на електронному носії (компакт-диск, e-mail) в форматі Microsoft World 97-2003. Обсяг – від 12 до 18 сторінок, включаючи рисунки, таблиці, список використаної літератури. Основний текст статті – шрифт Times New Roman, кегель 14, інтервал – 1,5; поля дзеркальні: верхній – 25 мм, нижній – 25 мм, зсередини – 25 мм, ззовні – 25 мм.,

абзацний відступ – 10 мм; оформлюються згідно з ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»;

- щодо символів. В тексті необхідно використовувати лише лапки такого зразку: «», дефіс – це коротке тире «-». Не потрібно ставити зайві пробіли, особливо перед квадратними чи круглими скобками, а також в них. Для запобігання потрібно використовувати функцію «Недруковані знаки»;

- згадані в тексті науковці, дослідники називаються за абеткою – М. Тард, Е. Фромм, К. Юнг, К. Ясперс та інші. На початку зазначається ім'я, а потім прізвище вченого. Необхідно виокремлювати закордонних та вітчизняних дослідників.

4. Вимоги до переліку використаних джерел

У зв'язку з розміщенням публікацій в міжнародних наукометричних базах даних необхідно дотримуватися ряду правил при поданні пристатейних списків літератури.

Для відповідності вимогам міжнародних баз даних необхідно приводити ДВА СПИСКИ ПОСИЛАНЬ на використані в роботі джерела : **Бібліографічний список** та додатковий список літератури в романського алфавіті **References**.

Бібліографічний список і **References** наводяться в кінці статті і розташовуються послідовно один за іншим під відповідними заголовками: «Бібліографічний список» і «References», відповідно. Заголовок розміщується по центру звичайним накресленням шрифту.

Відмінності списків. У *Бібліографічному списку* і в *References* вказуються одні і ті ж джерела. Кількість джерел в *References* повинна відповідати кількості джерел в *Списку літератури*. У *Бібліографічному списку* джерела наводяться в алфавітному порядку, спочатку – джерела, опубліковані на кирилиці, потім джерела, опубліковані іноземними мовами (латиницею). Оскільки кириличний алфавіт відрізняється від латинського, порядок розташування джерел в *References* може відрізнятися від їх розташування в *Бібліографічному списку*.

Бібліографічний список

Розташовується після тексту статті за алфавітом використаних джерел з підзаголовком **Бібліографічний список**.

Бібліографічний список має бути оформленим за **Harvard Referencing Style**, який є найбільш поширеним міжнародним стилем цитування в галузі гуманітарних та суспільних наук. Визначеної форми **Harvard Referencing Style** щодо цитування та опису посилань не існує, бо немає організації, яка б його розробляла. Оскільки стандартної форми немає, існує величезна кількість варіацій **Harvard Referencing Style**, (більше 60).

У нашому виданні **References** має бути оформлений за варіантом **Harvard Referencing style (British Standards Institution)**, запропонованим Методичними рекомендаціями «Міжнародні стилі цитування та посилання в наукових роботах», виданими за сприянням Української бібліотечної асоціації http://www.kspu.edu/FileDownload.aspx/International%20style%20citations_2017.pdf?id=d1b22a28-9beb-4ca4-9ac7-8e29a393b9fb

Посилання на джерела оформлюються за правилами **Harvard Referencing Style** безпосередньо в тексті у круглих дужках, в яких вказується прізвище автора публікації, рік видання і (при необхідності) номер сторінки в наступному форматі, наприклад: (Ушакова, 2011) або (Гвоздев, 1961, с. 374). Докладніше див. **Додаток**

Інформація, вміщена в круглі дужки, повинна дозволяти ідентифікувати конкретне джерело, вказане у *Бібліографічному списку*, за прізвищем автора та роком видання, а також номером сторінки. Всі джерела, зазначені в круглих дужках, повинні

бути вказані в Бібліографічному списку.

Основні правила оформлення списку:

Джерела в списку не нумеруються, а організовуються в алфавітному порядку за прізвищами авторів. Якщо у списку більш ніж одне посилання одного і того ж автора, то вони сортується за датами, починаючи з самої ранньої, 2000a, 2000b тощо. Якщо матеріал не має автора, його необхідно розподілити за першою літерою його назви.

Приклад:

Григоренко, П.. 2013.

Григоренко, П. 2013a.

Григоренко, П. 2013b.

Томак, М. 2013.

Томак, М. та Тисячна Н. 2013.

Кожен бібліографічний опис джерела починається з нового рядка з вирівнюванням по ширині без відступів. Якщо бібліографічний опис джерела займає кілька рядків, тоді перший рядок опису вирівнюється по ширині без відступів, а наступні рядки – з відступом у 1,25 см.

У публікації, будь то книга або журнал, назва завжди виділяється курсивом.

Місце видання наводиться перед назвою видавництва.

Для розділення елементів запису використовуються коми.

Загальні схеми оформлення бібліографічного посилання

Книги.

Прізвище, ініціали автора(рів), рік видання. *Назва книги*. Відомості про видання.
Місто: Видавництво.

Статті або окремі глави із зазначенням різних авторів з книги або збірника

Автор/и, редактори, перекладачі та ін. (Прізвище кома ініціали) Рік видання, Назва статті: відомості, що відносяться до заголовку, *Назва книги: відомості, відомості щодо назви*, Місце видання : Видавництво. Розташування статті (сторінки)

Дисертація

Прізвище, Ініціали Рік, *Назва дисертації*. Тип роботи з вказівкою вченого ступеня автора, Офіційна назва університету, Місце розташування університету

Статті з журналу

Автор/и (прізвище кома ініціали) Рік видання, Заголовок статті: відомості, що відносяться до заголовку, *Назва журналу*, Номер випуску, Розташування статті (сторінки).

Електронні посилання

Оформлюються також як їх друковані аналоги, потім наводиться «Доступно за»: і URL-адреса. В URL-адресі слід зберегти "http://", якщо адреса не включає www. Крім того, наводиться дата останнього доступу (Дата звернення...).

DOI.

Переважає більшість зарубіжних журнальних статей з 2000 року і багато україномовних статей, що опубліковані останніми роками, зареєстровані в системі CrossRef і мають унікальний цифровий ідентифікатор (Digital Object Identifier - DOI). У всіх випадках, коли у цитованого матеріалу є DOI, його необхідно вказувати в самому кінці бібліографічного посилання. Перевіряти наявність DOI у джерела слід на сайті <http://search.crossref.org>

Більш детально приклади оформлення посилань на різні види джерел за Harvard style див. за посиланням :

<http://vippp.org.ua/files/pedposnyk/spuslit-1557135224.pdf>

або

http://lib.knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2018/10/Harvard_vs_DSTU-2015.pdf

References

Особливості посилань на неангломовні джерела

На відміну від Бібліографічного списку, неангломовні джерела в References слід привести в їх латиномовному еквіваленті – вони повинні бути написані літерами романського алфавіту:

Для написання посилань на неангломовні джерела слід використовувати ТРАСЛІТЕРАЦІЮ і ПЕРЕКЛАД АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ.

ПІБ авторів, редакторів. Прізвища та ініціали всіх авторів на латиниці слід приводити в посиланні так, як вони надані в оригінальній публікації. Якщо в оригінальній публікації вже були наведені на латиниці ПІБ авторів – у посиланні на статтю слід вказувати саме цей варіант (незалежно від використаної системи транслітерації в першоджерелі). Якщо в офіційних джерелах (на сайті журналу, в базах даних, ПІБ авторів на латиниці не наведено - слід транслітерувати їх самостійно. Якщо авторів кілька, то перед прізвищем останнього з них замість коми ставиться and.

Приклад :

Richardson, A. 1988

Richardson, A. 1989a

Richardson, A. 1989b

Richardson, A. and Brown, B., (1988)

Richardson, A. and Smith, S., (1986)

Richardson, A., Brown, B. and Smith, S. (1983)

Ingram, T.N., Schwepker, C.H. and Hutson, D. (1992)

Ingram, T.N., Laforge, R.W., Schwepker, C.H. Jr, Avila, R.A. and Williams, M.R. (1997)

Ingram, T.N., Laforge, R.W., Avila, R.A. and Schwepker, C.H. Jr and Williams, M.R. (2001)

Книги.

Якщо цитоване джерело написано латиницею (англійською, німецькою та іншими мовами, що використовують романський алфавіт), посилання на нього слід привести оригінальною мовою публікації.

Початково кириличні матеріали (і їхні частини), у яких існує офіційний переклад на англійську (або іншу мову, що використовує романський алфавіт), повинні бути приведені в перекладі;

Для книг (або їх частин), для яких переклад не існує, необхідно привести транслітерацію латиницею і переклад назви англійською мовою. В кінці опису в круглих дужках вказати мову видання. Для посилань на україномовні джерела, наприклад, слід використовувати фразу «(in Ukraine)».

Журнальна стаття.

Якщо у цитованій роботі існує офіційний переклад на англійську мову або англомовний варіант назви (його слід шукати на офіційному сайті журналу, в наукометричних базах даних, в тому числі – в бібліотеці WorldCat) – слід вказати саме його.

Якщо в офіційних джерелах не існує перекладу назви статті, слід привести транслітерацію латиницею, далі виконати переклад на англійську мову самостійно. У разі, коли у журналу немає офіційної назви англійською мовою, в References потрібно приводити його транслітерацію. При цьому переклад береться у квадратні дужки і

розміщується одразу після транслітерованої назви. Не слід самостійно переводити назви журналів. Неприпустимо скорочувати (або іншим способом змінювати) назви статей та назви журналів. В самому кінці посилання, після вказівки діапазону сторінок в круглих дужках вказати мову видання. Для посилань на україномовні джерела, наприклад, слід використовувати фразу «(in Ukraine)».

Для **транслітерації** українського тексту слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/55-2010-%D0%BF>), сайт Онлайн транслітерації <http://ukrlit.org/transliteration>. Для транслітерації російського тексту – систему Департаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html)

Електронні посилання оформлюються також як їх друковані аналоги, потім наводиться «[online] Available at» і URL-адреса. В URL-адресі слід зберегти "http://", якщо адреса не включає www. Крім того, наводиться дата останнього доступу (Accessed ...).

Англійською детальну інформацію з Harvard style та про особливості оформлення посилань на різні джерела, можна отримати на сайті:

<https://library.aru.ac.uk/referencing/harvard.htm>

4. Супровідні матеріали:

- стаття обов'язково супроводжується згодою на обробку персональних даних за підписом автора (кожного з авторів окремо), а також *авторською довідкою* (див. відповідний Зразок) із зазначенням прізвища, ім'я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; телефонів, адреси електронної пошти; номеру й адреси відділення «Нової пошти». Вся інформація надається трьома мовами: українською, російською та англійською.

- статті, автори яких не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією кандидата, доктора наук за фахом публікації або витягом із протоколу засідання кафедри (відділу) про рекомендацію статті до друку. Рецензія або витяг з протоколу подається у роздрукованому та сканованому вигляді електронною поштою. Допускається публікація статей магістрантів у співавторстві з науковим керівником.

5. Прийом статті до друку здійснюється за наявності таких документів:

- текст статті (електронний та роздрукований варіанти за підписом автора (авторів), оформлений відповідно до встановлених вимог;
- внутрішня рецензія (при необхідності);
- відомості про автора (авторів) (авторська довідка) за підписом автора (авторів) у роздрукованому та сканованому виглядах;
- згода на обробку персональних даних за підписом автора (кожного з авторів окремо).

б. Редакція очікує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, містять достовірну інформацію. За достовірність фактів, статистичних даних та іншої інформації відповідальність несе автор. Кожна стаття буде проходити **перевірку на плагіат** у сервісі пошуку плагіату **Unicheck**. Редакція залишає за собою право на рецензування, редагування, скорочення і відхилення статей, а також право опублікування, розповсюдження та використання матеріалів у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ). Редколегія може не поділяти світоглядних переконань авторів.

АВТОРСЬКА ДОВІДКА

Прошу опублікувати у збірнику наукових праць «Вісник Маріупольського державного університету» статтю

назва статті

Відомості про Автора (зразок заповнення):

Відомості про Автора:	Прізвище, ім'я, по батькові, посада, назва установи / навчального закладу, науковий ступінь, вчене звання
<i>Українською мовою</i>	Сабадаш Юлія Сергіївна, доктор культурології, професор кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету
<i>Російською мовою</i>	Сабадаш Юлия Сергеевна, доктор культурологи, профессор кафедры культурологии и информационной деятельности Мариупольского государственного университета, кандидат исторических наук, доцент
<i>Англійською мовою</i>	Sabadash Yulia, Sc.D. (Cultural Studies), Professor of Cultural Studies and Information Activities Department, Mariupol State University
<i>Контактні телефони автора, E-mail, поштова адреса</i>	<i>(Вказати контактні телефони, адресу електронної пошти, поштову адресу, за якою здійснюватиметься розсилка)</i>

Відомості про наукового керівника (якщо автор статті не має наукового ступеня):

Прізвище	
Ім'я	
По батькові	
Науковий ступінь	
Вчене звання	
Посада	
Назва установи / навчального закладу	

Автор надає право Маріупольському державному університету розміщувати свою статтю повністю або частково у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ)

_____ підпис

Автор несе всю відповідальність за зміст цієї статті та факт її публікації.

Автор підтверджує, що в матеріалах статті не містяться відомості, заборонені до опублікування, і тому стаття може бути надрукована у відкритому друці.

Автор підтверджує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, а також містять достовірну інформацію.

_____ дата

_____ / _____ /
підпис

_____ /
П.І.Б.

ЗГОДА
на обробку персональних даних

Я, _____

(П. І. Б.)

(далі – Автор) шляхом підписання цього тексту, відповідно до Закону України «Про захист персональних даних» від 01.06.2010 №2297-VI, надаю згоду Маріупольському державному університету (далі – Університет) на обробку моїх персональних даних (П.І.Б., адреса проживання, номер мобільного телефону, адреса електронної пошти (e-mail), науковий ступінь (або освітньо-кваліфікаційний рівень), вчене звання, місце роботи (або навчання), посада) з метою забезпечення захисту авторських прав при здійсненні публікацій творів Автора у наукових фахових виданнях Університету. Наведений вище склад персональних даних може надаватися працівникам Університету, безпосередньо задіяним в обробленні цих даних, а також в інших випадках, прямо передбачених законодавством України.

Також мої персональні дані (П.І.Б., адреса проживання, номер мобільного телефону, адреса електронної пошти (e-mail), науковий ступінь (або освітньо-кваліфікаційний рівень), вчене звання, місце роботи (або навчання), посада) можуть надаватися третім особам при включенні наукових фахових видань Університету до міжнародних наукометричних баз.

Ця згода надається на безстроковий термін. Передача моїх персональних даних третім особам у випадках, не передбачених цією Згодою та законодавством України, здійснюється тільки за погодженням зі мною.

«__» _____ 20__ року, _____ / _____)
(підпис) (ініціали, прізвище Автора)

КНИЖКОВА ПОЛИЦЯ



Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики : колективна монографія / за загал. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. К. : Видавництво Ліра-К, 2021. 432 с.

Матеріал, поданий на сторінках колективної монографії, відбиває основні тенденції, властиві культурології, – структурному елементу сучасної української гуманістики. Підкреслено динамічність розвитку культурології, міжнауковий характер культурологічного знання, притаманне йому органічне поєднання теоретичного аспекту з практикою культуротворення та відбиття

принципу спадкоємності, де історичні традиції спонукають науковців до творчої пошукової роботи на теренах, передусім, дискусійних проблем щодо перспектив розвитку української культури. Колективна монографія репрезентує проблематику, яка актуалізована в дослідницькому просторі культурології на межі ХХ–ХХІ століть. Очевидне завершення «доби постмодернізму» увиразнило необхідність, з одного боку, систематизувати та поцінувати досягнення «постмодернізму», а з іншого, – зафіксувати прорахунки, окреслюючи при цьому подальші шляхи розвитку української гуманістики в умовах «метамодернізму» – наступного етапу становлення й утвердження власне такої «культурної моделі».

Зважаючи на високий рівень теоретичного опрацювання чинників, що адекватно визначають культурологічний аналіз, автори спиралися на специфічні ознаки історико-культурних етапів, міжнауковість, регіоніку, діалогізм, персоналізацію як структурні елементи біографічного методу, порівняльний та інтерпретаційний підходи, що дозволило показати як гуманістику, так і культурологію означеного у монографії періоду цілісними утвореннями.

Показано шляхи виявлення творчої активності людини в процесі розбудови незалежної української держави.

Для фахівців у галузі культурології, теорії та історії культури, проблем сучасної гуманістики, викладачів та студентів гуманітарних вузів.



Виткалов С. В.

Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс (крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету): монографічно-довідкове видання. До 50-річчя від часу заснування. Рівне: О. Зень, 2021. 550 с.; іл.

У монографії «Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс (крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету)» (Рівне, 2021) подано історичне тло та основні етапи становлення й функціонування кафедри від початку її заснування (1971 р.) і до вересня 2021 року.

Проаналізовано тенденції розгортання культурологічної освіти в її історичній ретроспективі. Наведено перебіг найбільш значущих подій, що відбулися в колективі, який функціонує у структурі Рівненського державного гуманітарного університету (з 1998 р.). Надається список публікацій й інших видів наукової, організаційно-методичної та культурної діяльності, що відтворюють різні аспекти кафедри у структурі вищої гуманітарної освіти. Для з'ясування сутності діяльності колективу кафедри, різноманітних форм його впливу на студентське середовище і регіон застосовано традиційну форму Літопису. Використання історико-аналітичного методу, системно-функціонального підходу і мережевого аналізу дозволило автору монографії всебічно проаналізувати тенденції розгортання вищої культурологічної освіти у західному регіоні України в її історичній ретроспективі.

Загалом вказана монографія є першою спробою у вітчизняній історіографії комплексно дослідити систему вищої культурологічної освіти в Україні, спираючись на 50-річний досвід кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету. У високо професійному з'ясуванні сутності навчально-виховної та наукової діяльності колективу кафедри протягом 50-ти років автор оригінально використав форму Літопису як традиційний метод поетапного висвітлення подій. Означене складає повну уяву щодо напрямів та ефективності її роботи не тільки у системі вищої культурологічної освіти в Україні, а й безпосереднього розвитку культури і мистецтва у Волинській, Закарпатській, Івано-Франківській, Львівській, Рівненській, Тернопільській, Хмельницькій, Чернівецькій областях, які за державним замовленням забезпечувалися випускниками спеціальностей кафедри.

Уміщено також список найбільш успішних випускників. Іменний та географічний показники допоможуть краще зорієнтуватися у пошуку необхідного матеріалу.

З книгою можна ознайомитися у відділі краєзнавства після завершення карантинних обмежень.

Монографія стане у нагоді науковцям, студентам, працівникам культури; вона є вагомим внеском викладачів кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету у розвиток української культурології.



Демідко О.О.
Театральне життя Північного Приазов'я
(середина XIX–XX ст. : монографія. Київ : Видавництво
Ліра-К, 2021. 154 с.

Монографія присвячена особливостям розвитку театрального життя Північного Приазов'я від середини XIX–XX ст. Встановлено, що формування театрального життя у Північному Приазов'ї почалося з середини XIX ст. завдяки наявності мандрівних (пересувних) труп. Охарактеризовано виникнення перших професійних театральних труп в регіоні, загальні тенденції розвитку маріупольського і бердянського театрів, а також проаналізовано наявні проблеми в театральній культурі у

зазначений період.

Дослідження показало, що на початку XX ст. підвищилося ідейне і просвітницьке значення сцени провінційних театрів. Обґрунтовано, що ідеологічний диктат, політичні репресії 1930-х років, гальмуючи розвиток театрального мистецтва, стали періодом випробувань для театральних колективів Приазов'я. У дослідженні зроблена спроба проаналізувати специфіку становлення і розвитку грецького театру Північного Приазов'я в 30-ті роки XX ст. Значна увага приділена репертуару, творчим пошукам акторського складу та основним проблемам театру. Розкрито місце грецького театру в громадському та культурному житті населення регіону.

Визначено особливості діяльності театральних закладів Маріуполя та Бердянська в період німецької окупації 1941–1943 рр. Проаналізовано вплив маріупольського Товариства «Просвіта» на розвиток театрального мистецтва регіону.

Окрему увагу приділено розвитку театрального мистецтва Північного Приазов'я протягом 1946–1960-х років. Окреслено заходи радянської влади, спрямовані на відновлення контролю за театральною справою, ослабленого під час війни. Висвітлено причини припинення діяльності маріупольського театру наприкінці 1940-х років. Виявлено, що незважаючи на відсутність професійного театру, художня культура міста продовжила свій розвиток завдяки гастрольним турам і унікальній творчості самодіяльних театральних гуртків Бердянська і Маріуполя.

Проведене дослідження дає змогу констатувати, що протягом 1970–1980-х років, переборюючи організаційні та фінансові труднощі, маріупольський театр намагався діяти наполегливо й творчо. Завдяки діяльності головного режисера, народного артиста УРСР Олександра Утеганова вдалося створити творчий колектив високої театральної культури.

Оцінено вплив театрального мистецтва і встановлено, що серед мешканців приазовського краю театр користувався великим пошануванням.

Книга адресована викладачам, аспірантам, студентам, театрознавцям, краєзнавцям і всім, кого цікавить історія та культура України.



ЗАПРОШУЄМО НА НАВЧАННЯ ДО МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

За 30 років розвитку МДУ напрацював власну модель міжнародної співпраці, що дає можливість студентам брати участь у стажуваннях різних країн світу, долучатись до міжнародних наукових та культурних проєктів. Після закінчення ЗВО випускники отримують диплом європейського зразка, який не потребує додаткового підтвердження при працевлаштуванні в країнах Європейського Союзу. Якісна освіта, засноване на кращих педагогічних методиках, оволодіння одними з найбільш затребуваних спеціальностями в Україні, які гарантують можливість успішного працевлаштування в державних і приватних установах, вивчення кількох іноземних мов.

Кафедра культурології здійснює підготовку студентів спеціальності:

034 «Культурологія».

Бакалавр:

Освітня програма: *Культурологія, організація культурно-дозвілєвої діяльності*

Кваліфікація: *бакалавр з культурології, культуролог-організатор культурно-дозвілєвої діяльності.*

Магістр:

Освітня програма: *«Культурологія, культурне розмаїття та розвиток громади».*

Кваліфікація: *магістр культурології, викладач ВНЗ.*

Сфера діяльності фахівця з культурології: *заклади культури та мистецтв (театри, концертні організації, музеї, бібліотеки, кіностудії та клубні заклади); освітні установи; державні органи управління; органи місцевого та регіонального самоврядування; громадські організації; засоби масової комунікації.*

Можливість займати посади: *керівника державних установ культури і мистецтв; організатора культурно-масових заходів; екскурсовода; аніматора; сценариста; експерта з оцінки культурних цінностей та збереження культурної спадщини; консультанта зі створення індивідуального та колективного іміджу; наукового співробітника музею; організатора культурних проєктів (фестивалів, виставок, конкурсів, міжнародного культурного співробітництва); викладача культурологічних дисциплін; висвітлювача культурних подій в ЗМІ та соціальних мережах.*

Контактні телефони та e-mail: Адреса: вулиця Преображенська, 6, Київ, 02000

Приймальна комісія: +380-96-743-74-43; <https://www.facebook.com/vstupnykMDU>

Кафедра: +380-50-582-41-87; +380-50-016-72-17, csia@mdu.in.ua

Деталі про вступ на офіційному сайті: <http://mdu.in.ua/>

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОСОФІЯ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, СОЦІОЛОГІЯ
ВИПУСК 23

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д. культурології, проф. Ю. С. Сабадаш
Заступник відповідального редактора – доц., заслужений працівник
культури України Ю.М.Нікольченко
Відповідальний секретар – к. і. н., доц. О.О.Демідко
Редактор англійських текстів – ст. викладач Ю. С. Золотько

Засновник Маріупольський державний університет
02000, м. Київ, вулиця Преображенська, 6
тел: +380-50-016-72-17 e-mail:
visnykculturology@mdu.in.ua
Web-page: www.visnyk-culturology.mdu.in.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.
(Серія КВ №17804-6654Р від 24.05.2011)
Тираж 100 примірників.

Видавничий центр МДУ

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК №4930 від 07.07.2015

© МДУ, 2022