

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Сапіга Оксана Вікторівна

УДК [130.2:124.5]:7.079-053.2(043.3)

**ДИТЯЧІ ФЕСТИВАЛІ ЯК АКСІОЛОГІЧНІ ІМПРЕЗИ
СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ**

034 – культурологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ **Сапіга Оксана Вікторівна**

Науковий керівник: **Бабушка Лариса Дмитрівна**
доктор культурології, доцент

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Сапіга Оксана Вікторівна. Дитячі фестивалі як аксіологічні імпрези сучасної культури – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2023.

Дисертаційне дослідження присвячене проблемі дитячих фестивалів як культурно-мистецьких практик в проекції неklasичної парадигми культури дитинства. Аргументовано, що концепт «культура дитинства» дозволяє легалізувати множинні аспекти дитячої тематики в культурі, перетворюючи дитину на суб'єкта культуротворення, надаючи ціннісних конотацій дитячій творчій активності. Ціннісний аспект «світу дитини» продукує встановлення паритетних відносин із «світом дорослих», що відповідає неklasичному підходу щодо концептуалізації феноменів та процесів у культурології.

З'ясовано, що дослідницька методологія автора спрямована до неklasичної парадигми осмислення фестивальної культури в контексті концепту дитинства, точки перетину яких конструюють унікальний простір особистісних та колективних взаємостосунків дитини як суб'єкта культури в різновекторних рефлексіях, зокрема, в нашому контексті – творчої діяльності, яка реалізується у форматах дитячого фестивалю як ціннісного виміру культури.

Аргументовано, що культурологічний контекст дисертаційного дослідження, обумовлений особливостями дитинства як періоду домінування творчої активації, що реалізується в просторах святкової, фестивальної культури як найбільш благодатного експериментального майданчика щодо практик чи апробацій себе та сприяє постійному оновленню культури.

Проаналізовано феномен дитинства в культурології як полідисциплінарний кейс, який виник в окремих лакунах культурної

антропології, соціології, педагогіки, психології, мистецтвознавства, лінгвістики, права. Концепт «культура дитинства» формується на перехресті даних дисциплінарних утворень та уособлює максимально узагальнюючі параметри всього комплексу проблем, пов'язаних із особливостями світу дитинства в різних аспектах та проявах – дитяча література, дитяча психологія, дитячі ігри, образи дітей в творах мистецтв, дитяча творчість, онтологія дитинства, дитяча субкультура, дитячі фестивалі тощо.

Констатовано, що дитячий фестиваль є показовою культурною практикою, де відбувається усвідомлення себе як самоцінного, з власною суб'єктністю, зокрема, дитячою суб'єктністю, що дозволяє ідентифікувати культуру як дитиноцентричну не лише у форматі загальнокультурному, а й індивідуальному задля можливості проникнення до світу дитини, поглянути її очима на те, що відбувається в ній самій, побачити дитячі оцінки. Обґрунтовано, що дитячий фестиваль постає у проекції культурології дитинства як особливої (*sub special*) культурної практики, де у формах найрізноманітнішої комунікації реалізуються явні та приховані ідеї, бажання та таланти дітей, що, в свою чергу, актуалізує аксіологічну складову дослідження.

Вперше у вітчизняній культурологічній традиції здійснене комплексне дослідження фестивальної культури крізь призму концепту «дитинства», екстрапольованого на творчість як форму віддзеркалення дитячого світогляду в його ціннісній проекції.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в дисертаційному дослідженні вперше:

- здійснено концептуалізацію дитячої фестивальної культури в зрізі неklasичної парадигми, що дозволяє розширити культурологічне дослідницьке поле концепту «культури дитинства» крізь призму творчої активності та залученні нових аспектів його розгляду задля оновлення та збагачення поняттєво-категоріального апарату сучасної гуманітаристики;

- обґрунтовано «культурологію дитинства» як самодостатню міжгалузеву поліметодологічну дослідницьку програму, що сформувалась шляхом переходу від дослідження культури дітей як окремих практик дитини в певних культурно-історичних реаліях до уособлення унікальності дитинства як окремої культурної реальності, що має власну історичну генеалогію, морфологію, аксіологію;

- досліджено феномен культури дитинства в контексті культурологічного підходу як культурної універсалії уособлення дитини в якості суб'єкта культуротворення в символічному, практичному та інституціональному модусах. Культура дитинства розглядається не як окреме субкультурне утворення, а як культуротворчий чинник, який «оформлює» культуру шляхом різних сенсоутворюючих «каналів» – систем норм, цінностей, що корелює із колективним уявним та колективним позасвідомим;

- розкрито динаміку руху смислових конотацій від «дитини-реципієнта» до «дитини-творця» як суб'єкта культуротворення в неklasичній парадигмі культури дитинства. Дана оптика послугувала формуванню цілого дослідницького поля, в якому дитинство розглядається із різних ракурсів, але в певному методологічному ключі – ціннісноорієнтованому, іншими словами, аксіологічному. Водночас даний ракурс актуалізує тему дитини-творця, дитячої творчості, дитинства, що продукує майбутнє;

- з'ясовано, що актуалізація дитячих фестивальних рухів, продиктована, з одного боку, динамізацією сучасного культурного життя України, що позначається на всіх сферах людського буття, набуваючи ціннісного значення, де віддзеркалюються сутнісні основи та потреби реально-життєвих суспільних запитів, з іншого – розширенням міжкультурної комунікації з різними представниками музичної культури, котра активізувалась на початку ХХ століття, відтак, культивується інтерес до звернення теми міжнародних дитячих фестивальних рухів тощо. Так, представлена дослідницька мапа вітчизняними та міжнародними дитячими фестивалями та фестивальними рухами («Різдв'яні вечори в Лапландії»

(Фінляндія, 2020), «New Star Rudaga 2019» (Латвія), «Перлини мистецтва» (Україна, Львів), «Сузір'я талантів в Україні» (Україна, Київ)) продукує як динаміку новотворчості в полікультурному світі, так і збереження та культивування автентичних вітчизняних традицій.

Ціннісний аспект імпрез, які представлені в дослідженні дитячою фестивальною мапою як культурно-мистецькими практиками, полягає в продукуванні дитячого фестивального руху як культуротворення, що формує підґрунтя щодо розкриття індивідуальності дитини, досягнення творчих результатів, підтримки діалогу між представниками різних культур, сприяє накопиченню дитячих конкурсних зразків та популяризації культурної спадщини загалом.

В дисертації уточнено зміст концепту «дитинства», що постає культуротворчістю, акумулюючи ціннісні, образні, понятійні маркери, формуючи особливий семантичний простір, означуваний лексемами «світу дитини», «дитячої творчості», «культури дитинства», «дитячої комунікації».

Виявлено, що дитячий фестиваль як перформативна подія актуалізується за наступними аспектами:

- по-перше, діти як творці, діти-артисти завжди охоче звертаються до живого виступу як одного із засобів вираження себе;

- по-друге, дитячий фестиваль як явище ціннісної присутності, інтеракції, живих рухів, жестів, які постають не лише засобом для залучення публічності, а й артикуляцією проблемності питань, що здебільшого замовчувались і маркувались як незручні, недоречні, невчасні.

Відтак, набула подальшого розвитку проблематика, пов'язана з перформативний підходом щодо осмислення дитячого фестивалю, що дозволило модифікувати саме розуміння дитячого фестивалю, розширюючи його в бік залучення рольових моделей для аналізу соціальних дій, у ході яких конструюються власні вибори та комунікації з іншими. Доведено, що благодатним полем розгортання дитячого фестивалю в його перформативній

проекції постає музична популярна культура, яка сприяє гармонійному самовідчуттю дитини та молодих людей.

Обґрунтовано, що дитячий фестиваль як перформативна подія артикулюється в процесі інтеракції як взаємодії між учасниками, як виходу з антропологічного підпілля (В. Табачковський), що є потужнішим, аніж будь-які смисли, які можна було б приписати з огляду звичного естетичного споглядання. Антропологічний аспект полягає у продукуванні проблеми людської присутності, загострення на ній уваги. Взаємодія учасників фестивального руху як інтеракції не має заздалегідь прописаного сценарію, характеризується випадковістю, відкритістю та непередбачуваністю. Доведено, що дитячий фестиваль як перформативна подія – щоразу унікальне явище – прагне відтворити форму інтеракції, яка дозволяє учасникам виробляти власну присутність, продукувати та представляти життєві світи один одного.

Охарактеризовано ціннісний аспект міжнародних фестивалів, де внаслідок обставин глобалізаційного характеру щодо відкритості, вони набули універсального потенціалу, позитивного впливу на творчі можливості передовсім дітей, які завжди виступають активною силою, що небайдужа до новаторських мистецьких ідей, відкрито реагують на зміну ціннісних викликів у суспільстві, тобто постають як носієм, транслятором, так й ініціатором культурних утворень.

Враховуючи практичний досвід культурно-мистецького буття, узагальнено наступне: сьогодні найбільш актуальною формою популяризації як академічного, так і неакадемічного мистецтва є дитячі музичні фестивалі, що постають перформативними, комунікативними практиками з інтенцією на формування особливого простору дитини. Дитячий фестивальний рух актуалізує культурні проекти, що презентують сучасні творчі стратегії, відповідно формуються перспективи розвитку креативних локусів культури, в якому дитячий фестиваль постає особливим простором – творчою лабораторією. З'ясовано, що дитячий фестиваль постає незаангажованим

механізмом культурної комунікації та базисом діалогу найрізноманітніших видів культурної творчості. Завдяки діалогічній природі та полікультурним відносинам, відкритості, дитячий фестиваль набуває характеристики творчої лабораторії, де відкривається потенційність щодо експерименту, динамічного розвитку нових форм, технологій творчості, обміну ідеями, створення нових / інших / відмінних цінностей.

Ключові слова : дитячий фестиваль, культура дитинства, культурологія дитинства, естетична культура, музична культура, дитяча творчість, культуротворчість, інтерактивність, перформативність, дитина-артист, аксіологія, аксіосфера, імпрези.

ANNOTATION

Sapiha Oksana Viktorivna. Children's Festivals as Axiological impresas of Contemporary Culture. – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 - "Cultural Studies." – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2023.

The dissertation study is devoted to the problem of children's festivals as cultural and artistic practices in the projection of the non-classical paradigm of childhood culture. It is argued that the concept of "culture of childhood" allows to legalize multiple aspects of children's themes in culture, turning the child into a subject of culture creation, giving value connotations to children's creative activity. The value aspect of the "world of the child" produces the establishment of parity relations with the "world of adults", which corresponds to a non-classical approach to the conceptualization of phenomena and processes in cultural studies.

It is found that the author's research methodology is aimed at a non-classical paradigm of understanding festival culture in the context of the concept of childhood, the intersection points of which construct a unique space of personal and

collective relationships of the child as a cultural subject in multi-vector reflections, in particular, in our context - creative activity, which is realized in the formats of children's festivals as a value dimension of culture.

It is argued that the cultural context of the dissertation research is conditioned by the peculiarities of childhood as a period of dominance of creative activation, which is realized in the spaces of festive, festival culture as the most fertile experimental platform for practices or testing of oneself and contributes to the constant renewal of culture.

The article analyzes the phenomenon of childhood in cultural studies as a multidisciplinary case that arose in certain gaps in cultural anthropology, sociology, pedagogy, psychology, art history, linguistics, and law. The concept of "culture of childhood" is formed at the intersection of these disciplinary formations and embodies the most generalized parameters of the whole complex of problems related to the peculiarities of the world of childhood in various aspects and manifestations - children's literature, children's psychology, children's games, images of children in works of art, children's creativity, ontology of childhood, children's subculture, children's festivals, etc.

It is stated that a children's festival is an indicative cultural practice where there is an awareness of oneself as a self-worthy person with one's own subjectivity, in particular, children's subjectivity, which allows us to identify culture as child-centered not only in the general cultural format but also in the individual format in order to penetrate the world of a child, to look through his or her eyes at what is happening in him or her, to see children's assessments. It is substantiated that the children's festival appears in the projection of the cultural studies of childhood as a special (sub special) cultural practice, where explicit and hidden ideas, desires and talents of children are realized in the forms of various communication, which, in turn, actualizes the axiological component of the study.

For the first time in the national cultural studies tradition, a comprehensive study of festival culture has been carried out through the prism of the concept of

"childhood" extrapolated to creativity as a form of reflection of the child's worldview in its value projection.

The scientific novelty of the results obtained is that the dissertation study is the first to:

- the conceptualization of children's festival culture in the context of a non-classical paradigm was carried out, which allows expanding the cultural research field of the concept of "culture of childhood" through the prism of creative activity and attracting new aspects of its consideration in order to update and enrich the conceptual and categorical apparatus of modern humanities

- the "culturology of childhood" is substantiated as a self-sufficient interdisciplinary polymethodological research program, which was formed by moving from the study of children's culture as individual child practices in certain cultural and historical realities to the personification of the uniqueness of childhood as a separate cultural reality with its own historical genealogy, morphology, axiology;

- the phenomenon of culture of childhood is studied in the context of the cultural approach as a cultural universal of the personification of the child as a subject of culture creation in symbolic, practical and institutional modes. The culture of childhood is considered not as a separate subcultural formation, but as a culture-creating factor that "formalizes" culture through various meaning-forming "channels" - systems of norms, values, which correlates with the collective imaginary and collective unconscious;

- the dynamics of the movement of semantic connotations from the "child-recipient" to the "child-creator" as a subject of culture creation in the non-classical paradigm of childhood culture is revealed. This optics has served to form a whole research field in which childhood is viewed from different perspectives, but in a certain methodological way - value-oriented, in other words, axiological. At the same time, this perspective actualizes the topic of the child-creator, children's creativity, and childhood that produces the future;

- it is found that the actualization of children's festival movements is dictated, on the one hand, by the dynamization of modern cultural life in Ukraine, which affects all spheres of human existence, acquiring a value that reflects the essential foundations and needs of real-life social demands, on the other hand, by the expansion of intercultural communication with various representatives of musical culture, which intensified in the early twentieth century, and thus cultivates interest in addressing the topic of international children's festival movements, etc. Thus, the presented research map of domestic and international children's festivals and festival movements (Christmas Evenings in Lapland (Finland, 2020), New Star Rudaga 2019 (Latvia), Pearls of Art (Ukraine, Lviv), Constellation of Talents in Ukraine (Ukraine, Kyiv)) produces both the dynamics of new creation in a multicultural world and the preservation and cultivation of authentic national traditions.

The value aspect of the performances represented by the children's festival map as cultural and artistic practices in the study is the production of the children's festival movement as a cultural creation that forms the basis for revealing the child's individuality, achieving creative results, supporting dialogue between representatives of different cultures, promoting the accumulation of children's competition samples and popularizing cultural heritage in general.

The dissertation clarifies the content of the concept of "childhood", which is a cultural creation, accumulating value, figurative, conceptual markers, forming a special semantic space denoted by the lexemes "world of the child", "children's creativity", "culture of childhood", "children's communication".

It is found that the children's festival as a performative event is actualized in the following aspects:

- firstly, children as creators, children-artists are always willing to turn to live performance as one of the means of expressing themselves;

- secondly, the children's festival as a phenomenon of value presence, interaction, live movements, gestures, which are not only a means of attracting the public, but also an articulation of the problematic nature of issues that were mostly silenced and labeled as inconvenient, inappropriate, and untimely.

Therefore, the issues related to the performative approach to understanding the children's festival were further developed, which allowed to modify the very understanding of the children's festival, expanding it towards the involvement of role models for the analysis of social actions in which one constructs one's own choices and communications with others. It is proved that the fertile field for the deployment of the children's festival in its performative projection is popular music culture, which contributes to the harmonious self-awareness of children and young people.

It is substantiated that the children's festival as a performative event is articulated in the process of interaction as interaction between participants, as a way out of the anthropological underground (V. Tabachkovsky), which is more powerful than any meanings that could be attributed from the perspective of the usual aesthetic contemplation. The anthropological aspect is to produce the problem of human presence, to focus attention on it. The interaction of the festival movement participants as an interaction has no pre-scripted scenario, is characterized by randomness, openness and unpredictability. It is proved that a children's festival as a performative event - a unique phenomenon every time - seeks to recreate a form of interaction that allows participants to develop their own presence, produce and represent each other's life worlds.

The author characterizes the value aspect of international festivals, where, due to the globalization of openness, they have acquired a universal potential, a positive impact on the creative capabilities of children, who are always an active force that is not indifferent to innovative artistic ideas, openly respond to changing value challenges in society, that is, they appear as a carrier, translator, and initiator of cultural formations.

Taking into account the practical experience of cultural and artistic existence, the following is summarized: today, the most relevant form of popularization of both academic and non-academic art is children's music festivals, which are performative, communicative practices with the intention of forming a special space for children. The children's festival movement actualizes cultural projects that present modern creative strategies, and accordingly, the prospects for the development of creative

loci of culture are formed, in which the children's festival appears as a special space - a creative laboratory. It has been found that the children's festival is an unbiased mechanism of cultural communication and a basis for dialogue of various types of cultural creativity. Due to its dialogic nature and multicultural relations, openness, the children's festival acquires the characteristics of a creative laboratory, where the potential for experimentation, dynamic development of new forms, creative technologies, exchange of ideas, creation of new / different / distinctive values opens up.

Keywords: children's festival, culture of childhood, cultural studies of childhood, aesthetic culture, musical culture, children's creativity, cultural creativity, interactivity, performativity, child-artist, axiology, axiosphere, impressions.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії

1. Сапіга О. В., Кондур О. С., Рідей Н. М., Панченко Л. М. Професійна підготовка фахівців із якості освіти у вищій школі // Стратегія післядипломної освіти для сталого розвитку : колективна монографія. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова. 2020. С. 50-82.
2. Сапіга О. В., Бабушка Л. Д. Концептуалізація феномена фестивалізації // Культура в контексті практичних форм буття людини : монографія // Бровко М.М., Андрущенко Т. І., Андрущенко Т. В., Бабушка Л. Д., Бондарчук В.О., та інші. Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 51-67.

Навчальний посібник

3. Сапіга О. В., Андрущенко Т. В. Художня культура // Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. Київ-Чернівці : Букрек, 2020. С. 59-68.

Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «культурологія»

4. Сапіга О. В. Фестиваль як sub speciale простір у культурі дитинства // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 39 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2021. С. 140-145.

5. Сапіга О. В. Дитина творець: новоєвропейська парадигма культури дитинства // Часопис Національної Музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2021. Вип. №1 (50). С. 7-20.

6. Сапіга О. В. Дитячий фестиваль як перформативний феномен // Сучасне мистецтво: збірник наукових праць. Вип. № 18, грудень 2022. С. 233-242.

Публікації в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій

7. Сапіга О., Андрущенко Т. Культурологічний дискурс у формуванні духовно-естетичної культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2022. Вип. №1 (54). С. 61-75.

8. Сапіга О. В. Дитячий фестиваль як аксіологічний вияв сучасної культури // *Філософія подієвої культури: теорія і практика* : матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції, 26-27 березня 2020 р. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 149-151.

9. Сапіга О. В. Феномен дитячої творчості в культурі повсякдення // *Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи* : матеріали XVII Міжнародній науково-практичній конференції, 18-19 листопада, 2021 р. м. Рівне.

10. Сапіга О. В. Аксіологічні аспекти дитячих фестивалів в системі національної освіти // *Українознавство в системі національної освіти, науки, гуманітарної політики держави* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 25 жовтня 2022 року, м. Київ, НДІУ МОН України.

11. Сапіга О. В. Фестивалі дитячої творчості: жанрово-видовий аспект // *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : матеріали IV Міжнародної наукової конференції, 16-17 листопада 2022 року. м. Київ.

12. Сапіга О. В. Дитячі фестивалі як продукування художніх цінностей

України // *Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни* : матеріали XVIII Міжнародна науково-практична конференція, 17-18 листопада 2022 року. м. Рівне.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРОЛОГІЯ ДИТИНСТВА ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ РЕСУРС ДОСЛІДЖЕНЬ ДИТЯЧОЇ КУЛЬТУРИ.....	26
1. 1 Культурологія дитинства.....	26
1. 2 Концепції культури дитинства в культурно-історичній оптиці.....	56
Висновки до Розділу 1.	73
РОЗДІЛ 2. ДИТЯЧИЙ ФЕСТИВАЛЬ У ПРОЕКЦІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ДИТИНСТВА: КОНЦЕПТИ ТА ФОРМИ.....	76
2. 1 Від «дитини-реципієнта» до «дитини-творця»: некласична парадигма культури дитинства.....	76
2. 2 Дитячий фестиваль як інтеракція та проблематизація присутності: перформативний підхід.....	99
Висновки до Розділу 2.	124
РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДИТЯЧИХ ФЕСТИВАЛІВ: АКСІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....	126
3. 1 Дитячі фестивалі та фестивальні рухи в міжнародній проекції.....	126
3. 2 Дитяча фестивальна мапа у просторі сучасної України.....	152
Висновки до Розділу 3.....	176
ВИСНОВКИ.....	178
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	183

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена переосмисленням проблеми сучасної дитячої фестивальної культури крізь призму концепту дитинства, точки перетину яких конструюють унікальний простір особистісних та колективних взаємостосунків дитини як суб'єкта культури в її творчій активності, реалізованій у форматі дитячого фестивалю як аксіологічного простору культури. Звернення до концепту «культура дитинства» дозволяє легітимізувати всі аспекти дитячої теми в культурі, перетворюючи дитину на суб'єкта культуротворення, надаючи ціннісних конотацій дитячій творчій активності. Ціннісний аспект «світу дитини» продукує встановлення неієрархізованих відносин із «світом дорослих», що відповідає некласичному підходу щодо концептуалізації феноменів та процесів у культурології. Відповідно, концепт «дитинства» постає культуротворчістю, акумулюючи ціннісні, образні, понятійні маркери, водночас формує особливий семантичний простір, означуваний лексемами «світу дитини», «дитячої творчості», «культури дитинства», «дитячої комунікації» тощо.

Екстраполюючи концепт «культури дитинства» на творчість як вияву унікальності, автентичності, поза якими конкретна особистість перестає бути собою, актуалізується парадигма дитячої творчості, зокрема, в даному контексті – реалізації її у дитячому фестивалі. Відповідно, дитячий фестиваль як виразник культуротворчості постає потужним дослідницьким комплексом, що актуалізує парадигму дитинства в конкретиці культурних означень – таких як дитяча творчість, дитячі проекти, організація дитячого фестивалю, творча комунікація в динаміці процесів соціалізації та виховання.

Акцентація на «дитячості» в контексті творчості є методологічно значимою внаслідок спорідненості творчості та дитинства у площині ігрового ставлення до реалій, оскільки кожне з них реалізується в ній. Так, творчість як форма віддзеркалення дитячого світогляду постає ціннісним підґрунтям,

захоплюючим світом, який моделюється у власній уяві дитини (В. Вундт, Л. Виготський, Й. Гейзінга, Р. Кайуа та інші) та реалізується у фантазіях, іграх, танцях, піснях та інших видах індивідуальної творчої діяльності.

Дослідження дитячого фестивалю як виразника автентичної дитячої творчості актуалізує його в контексті активної форми міжкультурної взаємодії та комунікації, а також постає експериментальним майданчиком практик себе, відчуття причетності до творчо-інтелектуальної спільноти, обміном та популяризацією спадщини української культури (етнофестивалі) тощо.

Ціннісними імпрезами в дослідженні постають культурно-мистецькі події, святкування, зокрема, за контекстним наповненням дисертаційної розвідки – це міжнародні та вітчизняні дитячі фестивалі, фестивально-конкурсні рухи для дітей та проекти, які представлені фестивальною мапою, реалізованою на майданчиках: «Різдв'яні вечори в Лапландії» (Фінляндія, 2020), «New Star Rudaga 2019» (Латвія), «Перлини мистецтва» (Україна, Львів), «Сузір'я талантів в Україні» (Україна, Київ) тощо. Ціннісний аспект імпрез полягає в продукуванні дитячого фестивального руху як культуротворення, що формує підґрунтя щодо розкриття індивідуальності дитини, досягнення творчих результатів, підтримки діалогу між представниками різних культур, сприяє накопиченню дитячих конкурсних зразків та популяризації культурної спадщини загалом.

Водночас дитяча культуротворчість як явище ціннісної взаємодії, присутності, інтеракції є не лише засобом для залучення публічності, а й артикуляцією проблемності питань, які часто замовчувались і маркувались як незручні, недоречні, невчасні. Відповідно в дослідженні акцентується увага на визнанні за дитиною особливого її статусу як повноцінного учасника процесів культурної творчості з власним стилем мислення, розуміння та інтерпретації явищ світу в паритетності з дорослим.

Незважаючи на численні наукові розвідки, присвячені фестивальній культурі в міждисциплінарних гуманітарних дискурсах, проблема дитячого фестивалю у проекції культурології дитинства, як особливої культурної

практики не поставала предметом спеціального розгляду в культурологічному аспекті. Відтак, актуалізація дитячої фестивальної культури в зрізі неklasичної парадигми дозволяє розширити культурологічне дослідницьке поле концепту «культури дитинства» крізь призму творчої активності та залученні нових аспектів його розгляду задля концептуалізації, оновлення та збагачення поняттєво-категоріального апарату сучасної гуманітаристики.

Об'єктом дослідження постає культура дитинства в аспекті ціннісного культуротворення.

Предметом дослідження є дитячі фестивалі як культурно-мистецькі практики в проекції неklasичної парадигми культури дитинства.

Метою дисертації є дослідження дитячої фестивальної активності крізь призму концептуалізації культури дитинства в ціннісній проекції культурологічного осмислення.

Реалізація поставленої мети дисертаційного дослідження передбачає вирішення наступних завдань:

- здійснити концептуалізацію «культури дитинства» в контексті культурологічного знання як окремого дослідницького розділу – культурологія дитинства;
- здійснити експлікацію понять «дитина», «дитинство», «культура дитинства», «культурологія дитинства» як ключових смислових елементів дослідження;
- відтворити власну контекстну культурно-історичну проекцію концепцій дитинства на основі існуючих принципів типологізації культури дитинства;
- з'ясувати роль дитини-творця як суб'єкта культуротворення в неklasичній парадигмі культури дитинства на відміну від дитини-реципієнта в класичній парадигмі культури;
- дослідити дитячий фестиваль як перформативне дійство, що продукує власну присутність в живій взаємодії як людиномірну цінність;

- проаналізувати дитячі музичні фестивалі як ціннісні імпрези вітчизняного та зарубіжного культурно-мистецького ареалу сучасності.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше у вітчизняній культурологічній традиції здійснене комплексне дослідження фестивальної культури крізь призму концепту «дитинства», екстрапольованого на творчість як форму віддзеркалення дитячого світогляду в його ціннісній проекції.

Зміст наукової новизни розкривається в наступних положеннях:

Уперше:

- здійснено концептуалізацію дитячої фестивальної культури в зрізі неklasичної парадигми дитинства;

- обґрунтовано «культурологію дитинства» як самодостатню міжгалузеву поліметодологічну дослідницьку програму;

- досліджено культуру дитинства як культурну універсалію уособлення дитини як суб'єкта культуротворення в символічному, практичному та інституціональному модусах;

- розкрито динаміку руху смислових конотацій від «дитини-реципієнта» до «дитини-творця» як суб'єкта культуротворення в неklasичній парадигмі культури дитинства;

- узагальнено, що дитячі музичні фестивалі постають перформативними, комунікативними практиками з інтенцією на формування особливого простору дитини як творчої лабораторії.

Уточнено:

- конкретизовано концепт «дитинства», що постає культуротворчістю, акумулюючи ціннісні, образні, понятійні маркери, формуючи особливий семантичний простір, означуваний лексемами «світу дитини», «дитячої творчості», «культури дитинства», «дитячої комунікації»;

- уточнено культурологічну атрибуцію, методологію й принципи культурології дитинства на конкретних культурних практиках із урахуванням їх евристичного потенціалу застосування.

Набули подальшого розвитку:

- проблема дослідження культури пам'яті дитинства із акцентом механізмів дитячої пам'яті та її авторських репрезентацій в біографіях, автобіографіях, художніх творах. Тобто, повернення до дитячих спогадів як практики самоідентифікації, включаючи, власне, й культурні її характеристики;

- концепція дитячих фестивалів як перформативної події, де вони дедалі частіше постають ареною множинних крос-культурних практик, виступаючи у якості перформансу як синкретичної форми дитячої колективної самопрезентації та комунікації.

Теоретичною дослідницькою базою є наукові праці в царинах гуманітаристики:

- в контексті представлення та популяризації концепцій культури дитинства – Ф. Ар'єса [10; 125], Ллойда Демоза (Lloyd de Mause) [40], М. Мід [74; 143];

- психологічній теорії «прихованого дитинства» з акцентами на цінності дорозумового, домовного дитячого досвіду у взаємодії із дорослим М. Мерло-Понті [128], Брука А. Балера [128];

- концепції архетипу «божественного дитяти» К.-Г. Юнга [122], яка концептуалізує культурну модель дитиноцентризму;

- аспекті пізнання цінності та унікальності дитячого промовляння в концепції постструктуралістів: Ж.-Ф. Ліотар;

- «становлення дитиною» Ж. Дельоз [142];

- інтерпретації дитинства в контексті дихотомії «дитина / дорослий» в герменевтиці дитинства Д. Кеннеді [51; 139], теорії П. Рікера [148], К. Гілліган (психологічної) та інших авторів;

- дитина як культуртрегер в моделі «дітей третьої культури» (П. Дракермен) [44];

- «продукування присутності» як ціннісної взаємодії дітей (Г. У. Гумбрехт) [39]; ціннісної культурної події (М. Бахтін) [19; 20];

- культури дитячих спогадів як практики самоідентифікації: М. Найдорф [77], Л. Стародубцева, А. Романенко [150; 151];
- в контексті розуміння дитячих фестивалів як перформативної події Д. Бахман-Медіка [18], У. Вірта [162], С. Вульфа [163]; Ю. Габермаса [135], Е. Фішер-Ліхте [131], Д. Остін [127].
- антропологічній концепції полісутнісного Номо – В. Табачковського [105], ціннісно-сислового універсуму людини – С. Кримського;
- ігрової концепції культури Й. Гейзінги [31], Р. Кайуа [47], В. Вундта, Л. Виготського, Д. Ельконіна [123] та інших;
- в контексті філософського-культурологічного аспекту П. Бюхнер, М. Кляйн, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс, Ж. Піаже, Е. Фромм, В. Штерн, Е. Еріксон [124], К. Ясперс та інших дослідників;
- культуротворчій концепції естетичного виховання та соціокультурного феномену тема дитинства досліджувалась українськими науковцями-культурологами С. Волоковим [28], Т. Гаєвською [29; 30], Т. Кривошеєю [57; 58; 59], Я. Левчук [64], В. Личковаха [67], С. Садовенко [90; 91];
- естетико-художньої активності в контексті культуротворчих та мистецтвознавчих процесів – Т. І. Андрущенко [5; 6; 7; 8; 9], Т. В. Андрущенко [8; 9;], Л. Бабушки [11; 12; 13; 14; 15], В. Бондарчука [25], М. Бровка [26; 26], О. Берегової [21], С. Бережника [22], М. Близнюка, С. Вітамінової, С. Віткалова [27], Р. Демчук [41; 42; 43], О. Доманської, С. Зуєва [46], Я. Левчук [64], О. Литовка [66], О. Оніщенко, І. Покулита, К. Полянська [7], М. Севериної [98; 137; 158; 160], А. Скорик [101; 102], С. Тишка [106; 160], В. Федя [108; 109; 110], Г. Хроми та інших дослідників.
- продукуванні та організації культурно-мистецьких практик та проектів – Г. Гадецька [106], І. Савчук [89; 153; 154], К. Станіславська [103], М. Швед [117; 118; 119], О. Пономаренко, А. Чібалашвілі [115; 154] та інші дослідники.

Методологія дослідження конструюється на культурологічній дослідницькій проекції, що продукує некласичний полідисциплінарний підхід у сучасній гуманітаристиці та формує власні методологічні принципи та підходи.

Дослідницька методологія автора спрямована до некласичної парадигми осмислення фестивальної культури в контексті концепту дитинства, точки перетину яких конструюють унікальний простір особистісних та колективних взаємостосунків дитини як суб'єкта культури в різновекторних рефлексіях, зокрема, в нашому контексті – творчої діяльності, яка реалізується у форматах дитячого фестивалю як ціннісного виміру культури. Культурологічний контекст дисертаційного дослідження, обумовлений особливостями дитинства як періоду домінування творчої активації, що реалізується в просторах святкової, фестивальної культури як найбільш благодатного експериментального майданчика щодо практик чи апробацій себе та сприяє постійному оновленню культури.

Концепт «культура дитинства» в теорії культури перетворюється на міжпредметний інструментарій, поєднуючи ракурс культурно-історичної динаміки дитинства та теорії дитинства в один методологічний комплекс-концепт. Співставлення наявних концепцій дитинства на засадах культурологічного пізнання дозволяє узагальнити сучасні актуальні принципи культури дитинства: 1) не протиставлення дитини-дорослому (на відміну класичній моделі дитини як «іншого»); 2) нечасовий принцип дитинства: дитинство як інтенсивність буття (на відмінну від інших її вимірів – апеляція до віку, досвідченості, розумності); 3) концепт «дитинство як інтенсивність» (В. О. Кохан); 4) «приховане дитинство» (М. Мерло-Понті, психоаналіз, постструктуралісти); 5) митець-дитина / дитина-митець; 6) аксіологія культури дитинства; 7) значення фестивальності у процесі поновлення (за Д. Кеннеді) дитинства: фестивальність як спосіб встановлення та естетизації паритету у взаємодії (дихотомії) «дитина – дорослий», формування образу «третьої культури».

Методологічно плідним є звернення до культури дитячих спогадів як практики самоідентифікації. Базуючись на класичних розвідках memory studies А. Ассман, Я. Ассман, М. Найдорф, та розвідках культури пам'яті українських філософів та культурологів Л. Стародубцева, А. Романенко проблема дитинства переноситься у площину пам'ятології в контексті культурологічної біографістики.

В дослідженні застосовується перформативний підхід, що дозволяє модифікувати розуміння дитячого фестивалю, свята, розширюючи його в бік залучення рольових моделей для аналізу соціальних дій, у ході яких конструюються власні вибори та комунікації з іншими.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання матеріалів дисертації в подальших наукових дослідженнях у царинах культурології, музичної культурології, мистецтвознавстві, музикознавстві, а також виконавській практиці в процесі підготовки до фестивально-конкурсних рухів, культурно-проектній діяльності, педагогічній діяльності. Концептуальні положення дослідження можуть бути корисними для поповнення курсів із теоретичної та прикладної культурології, зокрема, культурології дитинства, дитячої пам'ятології в культурологічній біографістиці, дитячої фестивальної культури тощо.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є одноосібною, самостійною, дослідницькою роботою. Основний текст, положення наукової новизни та висновки зроблені на основі особистої роботи авторки. Опубліковані праці за темою дисертаційного дослідження є одноосібними.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та відповідає темі № 28 «Комунікативна парадигма сучасної музичної культури: практики репрезентацій» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського на 2020-2025 роки (протокол № 6 від 23 січня 2023 року).

Апробація результатів дослідження відбувалася у формі обговорень ключових методологічних положень та висновків на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та апробовані в межах міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій, зокрема: всеукраїнській науково-практичній конференції «Філософія подієвої культури : теорія і практика» (м. Київ, 26-27 березня 2020 р.); XVII Міжнародній науково-практичній конференції «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи» (м. Рівне, 18-19 листопада, 2021 р.); всеукраїнській науково-практичній конференції «Українознавство в системі національної освіти, науки, гуманітарної політики держави» (м. Київ, 25 жовтня 2022 р.); IV Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (м. Київ, 16-17 листопада 2022 р.); XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни» (м. Рівне, 17-18 листопада 2022 р.).

Публікації. Основні положення та висновки дослідження висвітлено у 12 наукових публікаціях: зокрема, 3 одноосібних статтях та 1 у співавторстві у фахових наукових виданнях України категорії «Б», затверджених МОН України; 1 розділі навчального посібнику для студентів вищих навчальних закладів «Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії» (у співавторстві); 2 колективних монографіях (у співавторстві), 5 у матеріалах міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, що свідчать про апробацію матеріалів дисертації.

Структура дисертації. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, 6 підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (163 найменувань). Загальний обсяг роботи – 197 сторінок, основна частина – 182 сторінки.

РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРОЛОГІЯ ДИТИНСТВА ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ РЕСУРС ДОСЛІДЖЕНЬ ДИТЯЧОЇ КУЛЬТУРИ

Розділ 1. 1 Культурологія дитинства

Дослідження проблеми дитячої фестивальної активності крізь призму концептуалізації культури дитинства передбачає передовсім звернення до самого концепту «культура дитинства», його визначення шляхом аналізу сутнісних його характеристик. Одразу наголосимо, що в контексті культурологічного дослідження для нас є важливим інтерпретувати дитинство не предикативно до культури (інакше автоматично отримується культура будь-чого, наприклад – фізична культура, мовленнєва культура, корпоративна культура тощо), а як універсалія культури. Така проекція дозволяє здійснити концептуалізацію поняття «культури дитинства» та перевести його в структуру культурологічного знання, маркуючи як окремий дослідницький розділ – культурологія дитинства. Таке «привласнення» є можливим з однієї причини – будь-які феномени дитинства в нашому дослідженні обов’язково занурені в культурний контекст та апробовані культурологічним інструментарієм. Інша справа, що культурологія із самого початку свого оформлення в окрему дослідницьку галузь пропонує синтетичні міжгалузеві зв’язки. І ця особливість самоідентифікації культурологічного пізнання повною мірою відповідає проектуванню та обґрунтуванню культурології дитинства як міжгалузевої поліметодологічної дослідницької програми. Отже, культурологічна атрибуція дитинства і становить методологічне ядро даної дисертаційної розвідки.

Культурологія дитинства – напрямок теоретичної культурології, що впродовж останніх тридцяти років активно формує предметне та методологічне поле досліджень, синтезуючи на міжгалузевих перетинах власну дослідницьку лакуну. Хоча тема дитинства та дитини ставала

предметом міркувань мислителів, філософів, дослідників ще з давнини, і це закономірно, але оформлення її в окремий напрямок відбулося завдяки декільком обставинам-збігам.

По-перше – розвиток культурології із виокремленням власне методології культурологічного пізнання дозволив досягнути світ дитини як унікальний спосіб буття людини із акцентом на ціннісних константах. Також культурологія блискуче «міксувала» дослідницькі програми різних наук: культурологія дитинства могла себе «віднайти» та «закріпитись» на таких наукових «перехрестях» як культурна антропологія (культура дитинства), психологія (вікова дитяча психологія), соціологія (дитяча субкультура), естетика (дитяча творчість та мистецтво), етнографія (дитячий фольклор), мистецтвознавство (дитяче мистецтво, мистецтво для дітей), педагогіка (виховання дитини), правознавство (права дитини, захист дитини), гендерні дослідження (культура дівчаток та хлопчиків) тощо.

По-друге – дане предметне відокремлення йшло паралельно соціокультурним змінам, які базувались на принципах формування ідеології культури споживання: саме із 70-80-х років ХХ століття відбувається комерціалізація потреб дитини, що, в свою чергу, потягне за собою всю індустрію культури, культурні практики, мистецтво тощо. Тобто перша тенденція є логічним продовженням формування некласичної гуманітаристики, включаючи й культурологію, а друга додає матеріал для досліджень, генерує дослідницьке «поле», масштабує його як значне та виняткове.

Дитинство як феномен є у всіх культурах, але завдання культуролога – визначити культурні параметри дитинства, узагальнити парадигмальні характеристики статусу дитини в культурі (культурах), проаналізувати культурно-історичні практики, пов'язані із дитиною, здійснити ревізію маркування цінностей дитинства тощо. Завданням для даного методологічного розділу є представлення та узагальнення наявних досліджень, присвячених проблемі культури дитини, дитинства та дитинств (у

різних аспектах) та формування методологічної та тематичної траєкторії власної розвідки, в якій дана унікальність (дитина-дитинство) екстраполюється на фестивнну творчість (святкову) та втілюється у фестивальній культурі.

Як було зазначено вище, дитяча культура поставала предметом різних дослідницьких підходів за різними галузями наукового пізнання. Завданням даної розвідки за ревізією різних підходів та програм, є здійснити їх культурологічну атрибуцію та представити методологію й принципи культурології дитинства, водночас продемонструвавши евристичний потенціал її застосування на конкретних культурних практиках.

Проблема дослідження феномену дитинства в культурології – це полідисциплінарний кейс, який виник в окремих лакунах культурної антропології, соціології, педагогіки, психології, мистецтвознавства, лінгвістики, права. Концепт «культура дитинства» формується на перехресті даних дисциплінарних утворень та уособлює максимально узагальнюючі параметри всього комплексу проблем, пов'язаних із особливостями світу дитинства в різних аспектах та проявах – дитяча література, дитяча психологія, дитячі ігри, образи дітей в творах мистецтв, дитяча творчість, онтологія дитинства, дитяча субкультура, дитячі конкурси та фестивалі тощо. Нас будуть цікавити ті дослідницькі підходи, в яких проблема дитини та дитинства обов'язково корелюються із культурними контекстами, визначаються ними як історично, так і сутнісно.

Те, що дитина існувала завжди – це безперечний факт, але дитинство, яке за допомогою культури «проговорює» та ретранслює себе – це принципово новий підхід, у якому феномен дитинства змінюється синхронно із зміною «генеральної» культури, а, часто, впливає на самі причини парадигмальних зрушень.

В сучасній гуманітаристиці найчастіше цитованим автором, який представив та популяризував концепцію культури дитинства, безперечно, є Філіп Ар'єс. У його знаковій для культурологічного пізнання книзі «Дитина

та сімейне життя при старому порядку», в якій проаналізовано проблему: як, чому і в який спосіб дитинство визначає соціокультурний світ загалом? Аби довести цю сентенцію Ф. Ар'єс розрізняє концепти «специфіка дитинства» та «культура дитинства»: на думку французького антрополога культура дитинства з'являється лише в Новий час. В даній, на наш погляд, вельми претензійній ідеї автор формує основну канву культури дитинства – в культурних практиках дорослих дитина постає окремим суб'єктом, носієм окремих світоглядно-ціннісних характеристик. Тобто, відкриваючи історико-культурні витоки світу дитинства, у аргументації Ар'єс звернувся до проблеми становлення новоєвропейського суб'єкта, але екстраполював її на дитину – суб'єктність дитини дозволяє сконструювати окремий світ дитинства, який розвивається за власними правилами. Дитинство перетворюється на точку відліку будь-якої суб'єктності, як індивідуальної, так і культурної.

Дана програма послугувала формуванню цілого дослідницького поля, в якому дитинство розглядається із різних ракурсів, але в певному методологічному ключі – ціннісноорієнтованому, іншими словами, аксіологічному. Саме даний ракурс актуалізує тему дитини-творця, дитячої творчості, дитинства, що задає (формує) майбутнє.

Однак, доцільним є певне зауваження – відкриття світу дитинства Ф. Ар'єс «обмежив» тим, що «відкривав» його крізь призму світу дорослих. Тим самим, концепцію автора можна тлумачити як модель ретрансляції культури дитинства шляхом її підпорядкування генеральній культурі дорослих (в контексті суб'єкт-об'єктної парадигми). Але цей методологічний ракурс Ар'єса перетворився на змістовний та методологічний трамплін для подальшого осмислення культури дитинства, що дозволив представити її *сутнісні* принципи із подальшим її маркуванням як аксіології – аксіології культури дитинства. Відтак сентенцією даної програми можуть стати слова Ж.-П. Сартра: все вирішує дитинство. Образ дитинства впливає на культуру загалом, формуючи її.

Культурозасадничий вектор дослідження дитинства Ар'еса перетинається ще із однією важливою для формування доктрини культури дитинства концепцією Ллойда Демоза (Lloyd de Mause).

Американський соціолог Ллойд Демоз у праці «Психоісторія», яка стала мегапопулярною у фахових осередках дитячих психологів та педагогів, розробив історично обумовлену концепцію культури дитинства. Його методологія періодизації та типологізації культури дитинства базувалась на визначенні статусу дитини в культурі крізь призму ставлення до неї дорослих, що закріплюється як культурна практика, в якій, побіжно, формуються відповідні цінності / не цінності дитини. Автор «Психоісторії» зазначав, що його теорія базувалась на формулюванні та апробуванні поняття «історичної групової фантазії» як психогенної теорії, що «описує, яким чином цінності, що створені в ході еволюції відношень дітей та батьків, стають чинником історичних змін» [40]. За допомогою даного методологічного розрізнення періодів в культурі дитинства, дослідник зібрав численний емпіричний матеріал наявних відомостей стосовно практик взаємодії дорослих та дітей, розпочинаючи із архаїчної моделі культури, античної, середньовіччя, культури нового часу, новітнього, сучасності, типологізуючи арсенал колективної уяви у даній взаємодії. Тобто, в даній уяві формувалося ставлення до дітей, яке розповсюджувалось на всі похідні від даної взаємодії моделі культурних практик самих дорослих (і в такий спосіб, зайвий раз підтверджуючи аксіому про те, що «всі ми родом із дитинства»). Також в даних періодах культури дитинства можна виявляти моделі виховання як моделювання майбутнього в межах колективної уяви про ідеал дитини.

Відтак науковець виокремлює та аналізує п'ять типів (стилів) ставлення дорослих до дітей, що обумовлені уявними колективними фантазіями (принаймні такими, що спрацьовують в європейській культурній парадигмі):

1) дитиновбивчий період, в якому цінність дитини повністю нівелювалась, відповідно в соціумі легітимізувався інфантицид – вбивство дітей, а символами такого ставлення стала «циклопічна родина» (за

З. Фрейдом), Медея-мати, спартанські «кволі» діти тощо. Відповідно, якщо дитина і виживала, але на будь-якому етапі дорослішання її могло спіткати насилля з боку дорослих. Такий підхід створював дитиновбивчий культурний стиль. Ллойд Демоз до цього стилю відносить увесь архаїчний період, включаючи архаїку античності. Він зазначає, що так само як архаїка стала універсальним ґрунтом для всіх подальших культурно-історичних парадигм, що так впливав на формування всіх наступних культурних практик, систему культурних цінностей та норм. Відтак інфантицид супроводжувався шизоїдною фантазією, що дозволяла людині позбавлятися жаху дитиновбивства, інфантицидних уяв та спогадів за допомогою ритуалів та магії: «Спогади знов і знов програвались та знищувались в процесі символічного жертвопринесення та переродження» [40].

2) З античності до пізнього середньовіччя, за Демозом, панував полишаючий стиль виховання: самовідчуття дитини та, згодом, дорослого формувалась у ієрархічній феодальній структурі із чітко означеними авторитетами. Відповідно культурні практики базувались на ритуалах, пов'язаних із культом об'єднання, фантазіями злиття, причетності до групи, аби позбавитись відчуття покинутості у дитинстві.

3) Відродження формує амбівалентний стиль виховання: колективна уява мала звільнити від радикального протиставлення ідеального (Марія) та людського, гріховного (Єва). Відтак дитина, переживаючи відчуття провини щодо матері як ідеалу, починає отримувати достатню турботу про себе з боку батьків, дорослих, аби позбавитись даної суперечності.

4) Депресивний стиль новоєвропейської культури породжує депресивну особистість, яка разом із процесом інтеріоризації чуттів інтеріоризує внутрішній конфлікт із власним «я», який, вперше, не афектується, не виноситься на зовні, а пригнічується (Л. Демоз наводить приклад протестантів-пуритан).

5) Радикальний зсув відбувається у XVIII століття, в добу Просвітництва, коли на зміну патерналістського диктату приходять

ідеалізований контролер, що виховує дитину на засадах опіки, розвитку – це так званий надконтролюючий нав'язливий стиль. Наразі дослідник веде мову про стиль соціалізації дитинства та раціоналізацію уявних фантазій.

Для культурологічного вектору даний принцип дослідження дитинства є цікавим у аспекті представлення узагальнень стосовно окремої предметної лакуни – культурно-історичної динаміки дитинства у проекції на світову культуру. Культура дитинства розглядається не як окреме субкультурне утворення, а як культуротворчий чинник, який «оформлює» культуру шляхом різних сенсоутворюючих «каналів» – систему норм, цінностей, що корелює із колективним уявним та колективним позасвідомим. Така модель Демоза дозволяє досліджувати не тільки виховні моделі, що безпосередньо впливають на образ культури, її ідеали – ревізія уявного дає більш цікаві сполуки пояснення причинно-наслідкового поступу культури: уявне, що формує реальність, примножуючи її (за Ж. Дельозом).

Концепції Ар'єса та Демоза презентують культурологічну проекцію дитинства: підхід даних авторів поєднується тим, що для них культура не є тлом розгортання дитинства та пояснення певних його особливостей, навпаки, культура створюється в дитинстві, а стилі виховання дітей та практики ставлення до них визначають загально генеральні культурні перипетії (війни, зміни систем, революції, соціально-політичні реформи тощо).

Якщо для Ар'єса дитинство винайдено лише в новоєвропейській культурній парадигмі (спірний підхід, але в даному контексті є об'єднуючим неосяжної кількості робіт, присвячених дитячій культурі), то Демоз постулює дещо незвичний з огляду на традицію, що склалась, підхід, заявляючи, що дитинство – це той феномен, який нам ще доведеться відкрити. А те, що було раніше, ті культурно-історичні контексти, які традиційно пов'язуються із дитиною (а це родина, виховання, освіта, творчість) так само приналежать дорослим, як і сама дитина. Наведемо цитату, якою автор відкриває книгу «Психоісторія»: «Історія дитинства – це жах, від якого ми нещодавно почали прокидатись. Чим глибше у історію, тим менше піклування про дітей і тим

більшою у дитини ймовірність бути вбитою, покинутою, побитою, тероризованою та сексуально скривдженою» [40].

Динаміка шести стадій у «Психоісторії» Демоза демонструє процес поступу батьківства, яке відкриває для себе унікальність дитячого світу: на відміну від власних потреб, батьки поступово вчилися розпізнавати та задовольняти потреби дитини. Цей принцип Демоз називає «послабленням проєкції» батьків – проєкції власних страхів, травм у взаємодії «батько – дитина» тощо.

Відповідно «відкриття цінності дитинства у Л. Демоза розпочинається із середини ХХ ст. і пов'язане зі стилем «допомагаючого» дитинства: батьки усвідомлюють потреби дитини та всіляко прагнуть допомогти дитині у всьому. Але головний принцип «допомагаючого» стилю базується на ідеї, що «дитина краще, аніж батьки знає свої потреби на кожному етапі розвитку» [40].

У душі психоісторії можна витлумачити концепцію архетипу «божественного дитя» К.-Г. Юнга, яка, на наше переконання, уособлює в собі та концептуалізує культурну модель дитиноцентризму, що став ключовим у культуроорієнтованих концепціях дитинства в гуманітаристиці ХХ-ХХІ століть. Дослідженню процесу ідеалізації дитини в різних культурах присвячена праця К.-Г. Юнга «До розуміння психології архетипу немовляти».

Як символ, дитяче начало в різних іпостасях втілюється у сакральних образах, міфологічних героях, казкових персонажах, поетичних творах світової літератури – всіх тих проявах колективного позасвідомого, що утворюють докультурні структури в психіці людини. Отже, за К.-Г. Юнгом «архетип “немовляти-Бога” є дуже розповсюдженим та знаходиться у тісному переплетенні з іншими міфологічними аспектами мотиву немовля» [122, с. 124]. Це й дитина Ісус в християнстві, і образи ельфів, карликів, хлопчиків-з-пальчиків в міфології та казках або іпостась «голого хлопчика» у містичних видіннях Майстра Екхарта, і дитячий голос у Августина Блаженного, який йому нашептав «бери та читай», і перетворення

Фауста у хлопчика другої частини поеми Гете. У всіх цих утіленнях дитина постає як ірраціональний провісник майбутнього та символізує потенційність, відкритість, незавершеність. Навколо даного архетипу формуються вічні сюжети, оповіді, міфологія, література. Особливо цей архетипічний образ починають ретранслювати казкарі у авторських казках, які адресовані дітям (скажімо, у казкових дитячих творах Астрід Ліндгрєн головними героями стають «незвичайні» персонажі, у яких дитячість стає основною силою та принадою у звичайному світі звичайних дітей та звичайних дорослих – Карлсон, що літає, безмежна сила та міць Пеппі Довгапанчохи).

Так, архетип «божественного дитяти» допомагає артикулювати важливі сенси: «вустами дитини промовляє істина» – це незмінний лейтмотив сакралізації дитини, дитячих сенсів, навколо яких і надбудовується принцип дитиноцентризму. Також архетип «божественного дитя» апелює до надчасового виміру дитинства – вічність дитинства, за Юнгом, ототожнюється із еоном (давньогрецьке поняття «еон» – час життя, період, вічність), який і уособлює дитинство у нелінійній міфологічній моделі постійного утримання.

Вітчизняна дослідниця М. Северінова в праці «Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту» зауважує, що «окремі архетипові первообрази можуть бути забуті, але все ж можуть бути у будь-який час пригадані, «оживлені» в культурній пам'яті людства як метаконцепти. <...> Сміслова невичерпність архетипів завжди містить потужний потенціал, який залишається невикористаним, створюючи у процесі комунікації інтерпретаційне поле для великої кількості «прочитань» художнього витвору» [98, с. 302].

Гарет Мет'юз (Gareth B. Matthews) (1929-2010) – американський філософ, який є автором дослідження «Філософія дитинства» (1994), обґрунтовує предметні та ціннісні параметри галузі філософії дитинства та філософії для дітей як її складової. Його розвідка цікава ревізіями звичних шаблонів та принципів ставлення дорослих (філософів, педагогів, батьків) до дитини як до людини, яку необхідно розвивати. Мет'юз критикує теоретичні

та практичні програми розвитку дитини (на прикладі концепції швейцарського філософа і психолога Жана Піаже), в яких дитина має пройти певні стадії, поки вона не досягає дорослого (правильного? ідеального? панівного?) стану. Відповідно американський філософ в даному контексті скептично ставиться й до поглядів на дитинство як на плинність, тимчасовість, що, в свою чергу, готує підґрунтя розуміння позачасової цінності дитинства.

Нам концепція Г. Мет'юза видається цікавою в представленні дитини як творця: в дитячому віці діти покладаються на творчість як природну установку ставлення до світу. Також «дитячі питання» репрезентують показовий філософський підхід, за допомогою якого діти вирішують надскладні «дорослі» проблеми – любов, життя, смерть, добро, зло, хвороба тощо. Така антипросвітницька дослідницька позиція суголосна риторичному запиту Ж.-Ж. Руссо, який поставив запитання про самих вчителів: хто вчить? як навчити того, хто буде навчати дитину?

Мет'юз, скептично ставлячись до лінійності процесу дорослішання та «мудрішання» (дорослі не обов'язково просвітляються та просвіщаються на власному шляху-розвитку), відповідає на дану проблему концепцією дитини творця, який не вписується в існуючу усталену модель виховання / розвитку. Даний принцип він ілюструє на проблемі дитячого мистецтва, доводячи необхідність виокремлення його до певного самостійного жанру та розповсюдженням його на всі «дорослі» мистецькі практики. Цілком логічним є його запитання – чому немає музеїв дитячого живопису, малюнку?

Тут необхідно зробити попередні узагальнення, які дозволять більш якісно структурувати концепції культури дитинства та сформулювати деякі наскрізні підходи такого структурування.

Отже, умовно варто виокремити часові принципи у формулюванні культури дитинства. Їх репрезентують соціологічні, етнографічні, етнологічні, антропологічні та соціокультурні підходи (про них більш докладно нижче): дитинство позиціонується як певний період в житті людини, в якому відбувається характерна культурація, набуття культурного досвіду,

усвідомлення себе представником певної культурної спільноти, культурна самоідентифікація із досвідом спілкування з іншими культурами. Також в межах соціологічних, соціокультурних підходів можна виокремити просторові принципи дитинства – це принципи розуміння культури дитинства в певних культурно зумовлених просторових локусах її концентрації та побутування (для цього соціологи використовують поняття дитячої субкультури). Докладно даний аспект було нами проаналізовано у нашій статті «Дитячий фестиваль як SUB SPECIALE простір в культурі дитинства» [94, с. 140-145].

Культурологія дитинства, на нашу думку, тяжіє до опрацювання часопросторових принципів дитинства – до моделей, які дозволяють універсалізувати дитинство, виходячи на рівень хронотопу або культурної універсалії. Але з огляду на заангажованість концепту хронотопу лінгвістичними та літературознавчими теоріями, можна поєднати час і простір дитинства концептом культура дитинства. Даний концепт в культурологічній стратегії якраз і знімає розділення простору та часу та послуговує цілісному формуванню дитинства як універсалії.

Даний методологічний принцип обґрунтовує вітчизняний культуролог М. Найдорф, який дорівнює культурні хронотопи до універсалій культури: «Хронотоп належить до категорій найбільш загальних та необхідних понять, що характеризують будь-яку культуру. Таке поняття називають “універсаліями” культури» (від лат. *universalis* – спільний, всезагальний) [76].

Можна даний підхід проілюструвати на прикладі розвідки українського культуролога Світлани Садовенко, яка в дисертаційному дослідженні «Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв’язок традицій та інновацій» інтерпретує хронотоп як кодуючу схему в просторі й часі культури. Автор доводить, що в основі авторського тлумачення хронотопу «лежать феноменологічні уявлення про простір і час як про колективну статичну «тяглість» / «дискретність» (параметр простору) та індивідуальну динамічну «тривалість» / «темпоральність», тобто – суб’єктивні

антропологічні та семіотичні характеристики життєвого світу особистості, що існують та інтерпретуються як смисли її свідомості (часова категорія), укорінені в архетипічні структури (просторова категорія)» [90, с. 131]. Така онтологічна модель часопростору-хронотопу якнайповніше розкриває сутність будь-яких культурних феноменів. До даної схеми-концепту прекрасно вбудовуються феноменологічні програми дослідження дитинства, що є унікальним саме з позицій дитячого досвіду у його часопросторовому охопленні.

Звісно, в контексті наших дослідницьких завдань – а це формулювання методологічних засад культурології дитинства – ми акумулюємо універсальні принципи культури дитинства, які підкріплені потужним дослідницьким ресурсом розвідок, концепцій, ідей філософів, психологів, мистецтвознавців, соціологів, етнографів світової та вітчизняної дослідницької думки.

Так, цінним в даному контексті є звернення до ідей М. Мерло-Понті, який частину свого дослідницького та лекторського¹ таланту присвятив проблемі феноменологічного осмислення дитячого досвіду як унікального та засадничого як в житті індивіда, так й у культуротворенні. Він створив методологічне тло для обґрунтування та розуміння так званого *«прихованого дитинства»*.

Показовою є думка американського філософа Брука А. Балера, який доводить, що базові феноменологічні конструкти, а саме – тілесність та інтерсуб'єктивність формуються у Мерло-Понті завдячуючи дослідженням, присвяченим дитині: «Мерло-Понті твердо переконаний, що дитина не є похідним або відхиленням від дорослого, так само як і чуттєве сприйняття не є недосконалою формою розуму, аніж знання. Існують різні способи пізнання, різні способи буття, які не суперечать існуванню іншого. Дитина може нас навчити досліджувати» [128, р. 217].

¹ Впродовж трьох років (з 1949 по 1952 рік) Мерло-Понті читав лекції з дитячої психології в Сорбонні.

Дитина завжди знаходиться на перетині чуттєвої та інтелектуальної взаємодії зі світом. Особливо це проявляється у процесі засвоєння мови: «Мова не є чистим інтелектуальним зусиллям, тому що пов'язана із нашими емоціями та чуттєвим досвідом. Тим самим Мерло-Понті формулює досить нову для свого часу позицію про існування зв'язку між нашим вираженням мовних фонем і символів раніше, ніж думають дорослі, тому і лепет, воркування, крики, репети немовлят можна вважати необхідною складовою промовляння, якими також користуються й дорослі. Навіть якщо дитина не може говорити, але вже розпізнає мову як значущу поведінку, за допомогою якої можна спілкуватись з іншими у соціумі» [128, р. 218.].

Відтак французький феноменолог наголошує на значенні та цінності дорозумового, домовного дитячого досвіду у взаємодії із дорослим: цей досвід є тілесно вкоріненим, за допомогою цілісності такого досвіду можна досягнути незнані, невидимі, небачені раніше речі. В цьому аспекті Мерло-Понті варто розуміти дитинство як ціннісну, завжди присутню у світі модель світобачення, світорозуміння та світовідчуття. Така потенційність дитячого сприйняття, дитячої допитливості дає ключ до справжнього діалогу, розмови із світом, до досягнення нового, творчості дорослих. Такий підхід і дозволяє сформулювати принцип «прихованого дитинства», досвід якого є цікавим та інтригуючим, із якого можна досягти безмежні висоти та широти розуміння.

Пошуком актуального статусу дитинства в культурі позначені розвідки Девіда Кеннеді (David Kennedy) та Вальтера Кохана (Walter Kohan). Треба зазначити, що дослідники разом заснували та виступили в якості відповідальних редакторів часопису «Дитина та філософія», що видається вже близько 30 років поспіль та визначає методологічні та предметні абрисы філософії дитинства.

Їх теоретичні пошуки в аспекті філософії дитинства сягали необхідності провести ревізію, вкоріненої в культурі та достатньою мірою звичної опозиції «дитина-дорослий»: «...з позицій історичної діалектики перспективи становища відносин дитина / дорослий наприкінці другого тисячоліття

включає в себе можливість зміни внутрішньої структури взаємодій цієї контрастної пари, і, відповідно, – момент для історичної дії з боку тих, хто стурбований не тільки проблемами дітей та дитинства, але й відтворенням стану дорослого» [51, с. 174].

В герменевтиці дитинства Кеннеді розгорнуто методологічний ресурс інтерпретації дитинства в дихотомії «дитина / дорослий»: розуміючи принципову взаємопов'язаність даних феноменів, які є завжди культурно зумовленими, американський дослідник здійснює спробу провести ревізію їх взаємодії в історії культури та проаналізувати «крени» в сучасному культуротворенні, які призводять до так званого «зникнення» дитинства. Дані концептуальні вузли стосовно культури дитинства, що наразі підлягають деконструкції та (або) візії у дослідженні узагальнюються та обґрунтовуються. Отже, за Кеннеді, це: розуміння 1) дитини як маргінального суб'єкта або аутсайдера; 2) дитини як власності; 3) дитини як економічно неспроможної істоти; 4) дитина як онтологічно «іншого»; 5) дитини як епістемічно незавершеної істоти [51, с. 174]. Очевидно, що за кожним культурно зумовленим аргументом сучасність (в теорії та на практиці) висуває протилежні характеристики, які поступово змінюють ставлення до дитини, дитячого, дитинства. Наприклад, сучасний «дитиноцентризм» базується на ще більшій інфантилізації суспільства та тотально впливає на всі культурні практики (мода, споживання, освіта, інтертеймент тощо). Нікого майже не дивує пенсіонерка, що вступає в університет або дитина, що заробляє в «TikTok» мільйонні статки. У дитини навчаються дорослі, дитяча творчість породжує чисельну кількість талантів та геніїв, які встановлюють власні правила гри.

Чому ж, за Кеннеді, зникає дитяча культура? Тому що західна «дорослість» дедалі частіше «заходить» на невласливу для себе територію дітей, колонізуючи дитинство, інфантилізується, зростають парламенти маркування дорослого віку (21+) тощо. А західну дитячість, навпаки, оберігають від дорослішання, від дорослих проблем, дорослих турбот,

критичного мислення, незручних питань. Дана експансія на дитинство потребує відповідного осмислення та практичних запобігань, оскільки наразі дитинство (за Кеннеді) дедалі частіше перетворюється на аутсайдерську субкультуру: «дітей дедалі частіше утримують у свого роду “гетто” у школах та дошкільних закладах, повністю нівелюють участь дітей у праці дорослих; звужується простір їх соціалізації та дитячих ігор – для цього відводяться спеціальні місця, за суттю – “ігрові резервації”; стале ставлення держави та освітніх закладів до дітей як до “сирого матеріалу” економічного, воєнного та політичного використання» [51, с. 180]. Зважаючи на всі ці негативні соціокультурні симптоми, Кеннеді висуває програму його, дитинства, поновлення. Даний принцип полягає у визначенні «епістемних привілеїв дітей» – можливості дорослих навчатись у дитини, представляючи дитинство як безцінне джерело взаємодії із світом, із іншими людьми, власним тілом тощо.

В контексті нашого дослідження ми проводимо адаптацію поняття «ігрової резервації»: одним із можливих варіантів встановлення паритету дитинства в сучасному культуротворенні – це, на нашу думку, є процес фестивалізації (Л. Бабушка): в дитячій фестивалізації породжується розімкнений простір творчої взаємодії, не замикаючись на закритих дисциплінарних просторах. Простір фестивалю – це завжди вихід за межі встановлених норм, це така собі легітимізація та естетизація «свята неслухняності», до якого долучаються і діти, і дорослі, встановлюючи особливий діалог, творчі *спів-участь, спів-чування та спів-переживання*. Отже поновленню дитинства (за Кеннеді) сприяє фестивалізація як спосіб встановлення та естетизації паритету у взаємодії (дихотомії) дитина-дорослий.

Не хронологічність розуміння феномена дитинства і покладено в основу альтернативного просвітницького його тлумачення. Прикладом такого альтернативного часовим вимірам дитинства є концепція філософа Вальтера О. Кохана (W. O. Kohan). В статті «Дитинство, освіта та філософія» Кохан досліджує протилежні принципи тлумачення дитинства (тобто хронологічне

та нехронологічне), спираючись на підвалини античної філософії: перший, хронологічний, він відшукує у виховній моделі Платона, а другий – в діалектиці Геракліта. Саме Геракліт, на його думку, і пропонує вперше поєднати час та дитинство в буттєвому вимірі, розрізняючи час-плинність та час-буття. Його міркування базуються на відомому фрагменті Геракліта про вічність як дитину, що грає у шахи. Царство дитини – це царство вічності, і в такій моделі дитинство набуває зовсім інших засад: «Дитинство – це те, що за суттю і складає людське життя, і тому його неможливо залишити, забути та подолати» [140, р. 344]. Дослідник знаходить для вираження такої онтології дитинства поняття «дитинство як інтенсивність»: «Становлення дитини – це дитинство як інтенсивність, інтенсивне розміщення себе в світі; вихід із власного місця та розміщення себе в інших місцях, невідомих, незвичних, несподіваних» [140, р. 344].

Цікаві принципи дослідження дитинства можна знайти в розвідках, які умовно об'єднують загальною проблемою – культурою пам'яті. Під ключовою дослідницькою програмою – «як культури пам'ятають?» виокремлюється частина розвідок, присвячених дитячим спогадам із акцентом на принципи роботи механізмів дитячої пам'яті та її авторських репрезентацій в біографіях, автобіографіях, художніх творах. Культура пам'яті дитинства в такій дослідницькій проекції є, безперечно, некласичним полідисциплінарним підходом в сучасній гуманітаристиці та формує власні методологічні принципи та підходи. Базуючись на класичних розвідках *memory studies* А. Ассман, Я. Ассман, та розвідках культури пам'яті українських філософів та культурологів (М. Найдорф, Л. Стародубцева, А. Романенко) можна тлумачити дитячі спогади як «місток» між забуттям та пам'яттю, який завжди культурно обумовлений. Коли дитина починає себе пригадувати? як працює пам'ять про дитинство? як дитина за допомогою пригадування зумовлює власне усвідомлення себе? – всі ці питання переносять проблему дитинства у площину пам'ятології в контексті культурологічної біографістики.

Дана методологія проясняє важливий принцип розуміння дитинства: повернення до дитячих спогадів усвідомлюється як практика самоідентифікації, включаючи, власне, й культурні її характеристики. До прикладу, особистісне спілкування із Богом людини середньовічної культури породжує сповідальний жанр спогадів про минуле (Августинівська «Сповідь»), а звеличення ренесансної особистості, її урівнення із божественним дало поштовх до розвитку програми біографії як твору мистецтва. Так само створюються та користуються популярністю автобіографії селебритіс та зірок масової культури, в яких дитинство завжди конструює власне успіх та популярність. Відтак, такі приклади дитячих біографій, з одного боку, «підставляються» під єдиний знаменник «дорослого успіху», конструюючи його, а з іншого, є прикладом та наочним ресурсом для наслідування.

Також необхідно зазначити, що спогади про дитинство перетворюються на ціннісний наратив в новоевропейській культурній парадигмі та особливо наочно «спрацьовують» в процесі так званої кризи репрезентацій ХХ сторіччя, зберігаючи дану актуальність і донині. «Приховане насильство антропологічного розуміння» (за Д. Бахманн-Медік) викликає радикальність програм, того, що вона називає інтерпретативним, рефлексивним (літературним) та перформативним поворотом у прагненні інтелектуалів дати відповідь на питання про «writing culture» («як пишеться культура»), що пов'язане із поетикою та політикою культурної репрезентації» [[18, с. 171].

Одним із проблемних вузлів даної програми стала програма репрезентації дитинства та особливостей оповідей (наративів) про неї. Отже, в даному аспекті пам'ятологія об'єдналась із герменевтикою та культурною антропологією, що дозволяло завжди у всіх пошуках утримувати культурний контекст в дослідницькому полі. І в такій програмі вже не так радикально йшло протистояння протилежностей «Я»-«Інший», що також знайшло відбиток і на принципах досліджень в межах культури дитинства. Оповідальні «версії дитинства» постають тим безцінним ресурсом, у якому поєднується

минуле та майбутнє, дитина та дорослий, правда та вигадка. Автор, що пригадує себе у дитинстві навряд чи може чітко прокреслити лінію між собою та дитиною, яку достає із своїх спогадів: «Дитинство, яке завжди приховане від нашої пам'яті, залишає нам величезну порожнечу, яку ми не знаємо як заповнити. І для багатьох авторів цей порожній простір стає родючим лугом, на якому вони можуть розмістити думки та ідеї, що нададуть значення їхнім історіям дорослого життя. І ми це побачимо у таких філософів як Ж.-Ж. Руссо, Сімона де Бовуар, Августин Блаженний та багатьох інших. Вони скористаються своїм дитинством, щоб осмислити свої філософії, переказуючи у своїх біографічних текстах інтимні спогади, послання, мемуари, думки, які спонукають їх жити так, як вони живуть у своєму вимірі» [132, р. 667].

Спогади про дитинство відтак можна інтерпретувати як механізм перезавантаження життя. Оповідь дитини в іпостасі дорослого, який пригадує своє минуле збігається із оповіддю дорослого про самого себе.

В аспекті пізнання цінності та унікальності дитячого промовляння позначені концепції в межах постструктуралізму, філософії мови, герменевтики.

Постструктуралісти розпочали ревізію мовленнєвих словників. Ж.-Ф. Ліотар запропонував поняття інфантія («відсутність мовлення»), в українській мові маленьку дитину ще називають немовлям (той, що не говорить, не промовляє).

«Становлення дитиною» Ж. Дельоз. У документальній кінокартині «Азбука Жіля Дельоза», який побудований у формі діалогу із філософом є окремий сюжет, присвячений його дитинству. Дитячі спогади Дельоз підсумовує визначенням дитинства, часу дитинства, спогадів дитинства. Головна сентенція дитячого за Дельозом – це його потенційність: «Невизначений артикль у випадку із дитиною надзвичайно багатий!». Тому дана невизначеність дитинства стає символом літературного письма та творчості, що допомагає стати дитиною, «досягнути світу дитинства, відновити дитинство світу» [142]. Тут можна знайти пряме посилання на ідею

Ф. Ніцше про шляхи становлення надлюдини («Так казав Заратустра»): аби досягнути цього, із людиною має відбутись перетворення – із верблюда у лева, а із лева – у дитину. Тобто метафізичний шлях до себе – це і є шлях відкрити в собі дитину. Тут Ніцше безперечно виступає як романтик. Для романтизму взагалі характерним було розуміння дитинства як ідеального стану, а дитини як дійсної людини: «В такій перспективі романтизму дорослішання розглядалось майже як акт дегуманізації. Дорослішати, можна сказати, означає тиснути на нашу особистість, адже всі палко мріють бути вічно юними» [96, с. 247].

Теорія соціальних практик за допомогою соціології культури сформувала концептуальне тло для виокремлення соціології дитинства як певної унікальної прихованої раніше від очей «генеральної» (офіційної, логоцентристської) культури дитячого субкультурного утворення, яке можна та необхідно розуміти та аналізувати. З огляду на принципи соціологічного пізнання соціологія дитинства вбачає в ньому (дитинстві) величину, що постійно змінюється та є залежною від чинника культури, але в соціологічному ракурсі. Тобто дитинство в його різноманітності соціальних утворень (культур, субкультур, соціальних груп, страт тощо) у соціологів виступає певним конструктом, який необхідно «скласти» відповідно дослідницькому погляду. На відміну від культурологічного універсалізму дитини та дитинства (що дозволяє нам артикулювати культуру дитинства як культурну універсалію) соціологія дитинства позиціонує дитину за допомогою безкінечної кількості предикатів (характеристик) дитинства. Відповідно культури в такому ракурсі виступають джерелом тлумачення сутності *дитинства* (але не дитинства).

Показовим для розуміння методологічних принципів опрацювання культури дитинства ми вважаємо науковий доробок соціальних антропологів Майкла В. Поллока та Рут ван Рекен (Pollock, Michael V., Van Reken, Ruth) та їх концепція «дітей третьої культури». Це поняття-ідея, яка виникла як результат дослідження американських науковців проблеми соціальної

мобільності. Сучасний світ пропонує безліч варіантів та способів міжкультурної взаємодії: ідея авторів полягала у тому, аби дослідити один із таких варіантів, коли дитина, народжуючись в одній певній культурній ситуації отримує перший досвід ззовні в іншій культурі (культурах). Мова йшла про ті випадки, коли батьки, переїжджаючи до інших країн з відмінними неблизькими культурними укладами та цінностями разом із своїми маленькими дітьми отримували цікавий досвід. Дитина водночас перебувала у декількох культурних реєстрах (культура батьків, культура нового місця перебування), а її культурація та набуття досвіду відбувалась, начебто, без укорінення в жодну культуру, горизонтально.

Науковці, аналізуючи емпіричний матеріал таких ситуацій (як в історичному, так і в сучасному форматі) дійшли висновку, що дитина водночас синтезує власне виховні моделі батьків та досвід навколишньої «нерідної» моделі. Але внаслідок даного синтезу родина отримує не дитину, що виховується в межах «об'єднаних зусиль» всіх запропонованих моделей, а «дитину іншої (третьої) культури». Простим прикладом є те, що в таких умовах дитина сама часто виступає медіатором в нову культуру для власних батьків.

Дану особливість нелінійного набуття культурного досвіду красномовно описала американська журналістка та письменниця Памела Дракермен. Її книга «Французьке виховання» стала бестселером в багатьох країнах світу: автор на власному життєвому прикладі описала досвід знайомства та включення в іншу культуру через світ культури дітей, причому дитина тут виступає основним культуртрегером, локомотивом змін та їх усвідомлень. В даному конкретному випадку мова йдеться про «культурацію» американки у французькі реалії. Виглядає переконливим той факт, що автор жила в Парижі раніше, ще до народження дітей. І лише коли журналістка-американка у повній мірі занурилась у процес виховання власних дітей, народжених у Франції, кардинально зрушується уява про традиційну для неї

американську культуру дитинства: руйнується звична лінійна схема передачі досвіду від дорослих до дітей.

Парадоксальність назви даного бестселера і полягає у тому, що основним предметом історії і є її «французьке виховання», в якому вихователями виступають троє дітей автора. Водночас ми можемо зазначити, що Дракермен у «Французькому вихованні» констатує факт набуття її дітьми тої самої «третьої культури», (хоча даний термін вона і не застосовує), які «перетруують» та творчо-спонтанно переробляють дві генеральні культури (американську та французьку, американське виховання та французьке виховання). Культурологія дитинства якраз і послуговує ревізії таких культурних автоматизмів.

В контексті культурології дитинства ми «поміщаємо» даний принцип в канву нашої дослідницької риторики, універсалізуючи наукову модель «*дітей третьої культури*». Така нескладна наукова аберація дозволяє отримати від даного терміну новий сенс: «діти третьої культури» – це сутнісне визначення ситуації дитини у відношенні до світу загалом. Ми навмисно відсторонюємось від спокуси автоматично привласнити універсалії культури дитинства ситуацію «іншості» дитини. Для нас є принциповим не констатація «іншості» дитини, а обґрунтування потенційності, випадковості та непередбачуваності дитячого досвіду світу та іншого в ньому (поза ієрархіями, культурним домінантами, звичаями). Це такий собі інтерсуб'єктивний вимір культури дитинства в класичному феноменологічному розумінні. Так, за Гусерлем, початкова форма сприйняття іншого є «парування» (Paarung) в перекладі українського філософа Вахтанга Кебуладзе: «Цим специфічним терміном Гусерль намагається передати інтимність, близькість того трансцендентального зв'язку, який виникає між двома суб'єктивностями» [50, с. 79]. В результаті досягнення єдності досвіду, (включаючи й «парування») дитина приречена на осягнення світу, або, скоріше, його схоплення (якщо мова йдеться про ще неусвідомлений період в

житті малюка). Отже концепт «дітей третьої культури» спрацьовує в режимі досвідного осягнення культури як нелінійної діалектичної моделі життєсвіту.

Як соціокультурний феномен тема дитинства досліджувалась українськими науковцями-культурологами С. Волковим [Волков С.], Т. Гаєвською [Гаєвська Т.], Я. Левчук [Левчук Я.]. Необхідно зазначити, що дані дослідники здійснювали розвідки в межах наукового тематичного плану Інституту культурології НАМ України (тема – «Традиційна дитяча субкультура України: соціокультурний потенціал») та послуговували власне розширенню проблематики дитячої субкультури за рахунок включення українського культурного контексту, переводячи окремі вектори дослідження феноменів дитячої культури в теоретико-методологічний режим культурологічних узагальнень.

Також тема культури дитинства неодноразово поставала предметом наукових запитів української дослідниці Т. Кривошеї, зокрема її розвідці «Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі» в контексті пайдеї дитини як аксіологічного ресурсу культури. Продукуючи некласичні підходи у формуванні естетико-виховного дискурсу, дослідниця активувала проблему подолання «антропології проповідників» у бік здійснення «практик себе» тощо.

Їх розвідки започаткували новий для української культурології підхід розуміння дитинства як особливої культурної автономії із відповідними культурним практиками. Розвідка Тетяни Гаєвської презентує аксіологічний підхід до проблеми дитинства: дитяча субкультура як самоорганізуюча соціокультурна система постійно змінюється, чинниками даних змін наразі виступають процеси формування інформаційного суспільства та суспільства знань, які, як ми всі розуміємо, докорінно трансформують систему культури, а наслідки від таких змін нам ще потребується належним чином осягнути та маркувати як позитивні чи негативні. Відтак, на думку культуролога процес комерціалізації дитинства призвів до того, що «дитячі вартості переміщуються

в дорослий світ і, навпаки, дорослі моделі поведінки впроваджуються у світ дітей, що впливає на рівень духовного розвитку суспільства» [29, с. 107].

Сучасна культура дитинства, якщо її інтерпретувати як окрему субкультуру – фокусує та абсорбує загальні тенденції «генеральної» культури. Так, концепт «людина-споживач» автоматично екстраполюється й на дитину, утворюючи окремий суб'єкт – дитина-споживач – споживач речей та інформації. Причому в контексті нашого дослідження є цікавим проаналізувати паралельність формування дитячої культури споживання та формування розгалуженої системи дитячих фестивалів. На який аспект такої кореляції потрібно акцентувати? – дитячий фестиваль також вбудувався в споживацьку систему із окремою її ланкою – дитячим маркетингом та брендингом: «Вперше в історії людства складається ситуація так, що діти отримують інформацію не від сім'ї, школи, церкви, а від тих, чиєю метою є продаж» [30, с. 90]. Цей важливий аспект будь-якого фестивалю (а не лише дитячого) потрібно враховувати, розуміючи методологічний водорозділ між культурою як продуктом та культурою як буттям (онтосом).

Спираючись на методологію Ар'єса, Т. Гаєвська дослідила соціокультурні чинники змін дитинства в умовах сучасної вітчизняної культури. Для нас цінним є висновок Т. Гаєвської про культуротворчий та креативний потенціал дитинства: «Завдяки специфіці конкретних видів мистецтва, через мистецтва розкриваються складні процеси, поняття й стан, такі як: емоційно-психічні складові життя дитини, її ставлення до складних філософських категорій (простору і часу, життя і смерті, гри тощо), процес і специфіка становлення індивідуального хронотопу» [29, с. 111]. Дитяча творчість виступає ціннісним мірилом дитячої активності та маркером його соціокультурного значення в суспільстві, тим самим, дозволяючи «обійти» декларативні та комерційно-споживацькі привласнення дитинства.

Культуролог Сергій Волков запропонував варіант розуміння процесу інституціоналізації дитячих культурних практик, зазначаючи: «Дитяча субкультура – це й інституалізовані структури, у яких вона діє і через які

впливає на суспільний розвиток, створюючи власний культурний продукт, особливий ціннісний компонент, спрямований на естетичне засвоєння світу» [28, с. 12]. Для нас є цінним, що дану думку український культуролог апробував на прикладах «фестивалізації» українського дитячого культурного простору як європейського та загальносвітового тренду. Дана думка є суголосною нашому підходу щодо дитячої фестивалності як культурної універсалії. Дослідник наголошує на культуротворчому потенціалі українських дитячих фестивалів та конкурсів. Автор доводить ідею щодо паралельності процесів оформлення дитячої субкультури в системі сучасного суспільства та її інституалізації. Причому дитячі культурницькі процеси, на його думку, дедалі більше тяжіють до самоорганізації із побутуванням у різних модусах – як міжнародно-глобалізованих, так і локально-регіональних.

Проблема репрезентації дитинства в рамках фольклорних фестивалів знайшла втілення в працях Я. Левчук. Дослідниця представила концепцію формування сучасного культурного простору за допомогою дитячої субкультури, яка репрезентована дитячою складовою сучасного українського етнофестивального руху. Ідея полягає в тому, що фольклорно-етнографічний матеріал (дитячі ігри, пісні, одяг) актуалізується та привласнюється сучасними акторами за допомогою формату фестивалю-свята. У процесі залучення «Міжособистісна взаємодія формує комунікативні структури, які об'єктивуються й стають фундаментом для міжкультурних комунікацій. Актуалізовані у фестивальному просторі культурні механізми починають виходити за його межі, створювати нові культурно-мистецькі проекти, використовуючи синергію колективного та індивідуального знання, забезпечуючи таким чином “буття людини в культурі”» [64, с. 133].

Дані підходи українських культурологів є цінними з огляду на заявлену в нашій розвідці дослідницьку модель «культурології дитинства», яку можна реалізовувати на матеріалі сучасних вітчизняних культурних практик (фестивальний рух, дитячі конкурси, мистецька освіта, творчість дітей тощо). Розвідки українських науковців-культурологів продемонстрували

«невичерпний потенціал варіантів із вирішення складних питань становлення особистості в сучасних умовах» [29, с. 106].

Етнокультурологічні принципи також є дотичними до узагальнень сутності дитячої культури. Етнокультурологія як наука «про культурні цінності етносів, суперетносів та субетносів, про становлення та розвиток національних моделей осмислення культури, геокультурних вимірів духовного життя нації» дозволяє вписати культурологію дитинства в модель етнічних характеристик, представивши її як варіант осмислення національного культурного типу, надаючи універсаліям дитинства варіативних ознак в межах окремих етносів, регіонів, культурних ландшафтів тощо [67, с. 8]. Також культурологічний ракурс дослідження дитинства фокусується на його (дитинства) культурно обумовлених характеристиках. А принцип культурного релятивізму додає розуміння багатоманітності «дитинств» у проекції на етнокультурні та національні цінності, традиції, закони. Логіка етнокультурології додає культурі дитинства варіативних характеристик, на відміну від логіки етнографічних підходів, для яких дитинство – це сталий набір вікових характеристик дитини в межах окремих традиційних культур етнографічного підходу.

Відтак принципову методологічну відмінність можна пояснити логікою формулювання самого концепту дитинства: культурологія дитинства тяжіє до універсалізації даного поняття в контексті багатоманітних культурних варіантів, а етнографія перебуває у режимі багатоманітності культур дитинства, фокусуючись на даному предметному розгалуженні.

Звісно, етнокультурологія дитинства багато в чому стала можливою завдяки зусиллям етнографів (етнологів), які рухались у двох напрямках, реалізуючи власні завдання: це пошук археологічних (предметних) свідчень побутування дитини в архаїчних культурах та узагальнення польових досліджень, в яких фіксувались свідоцтва-описи про дітей певних етнічних груп. Маючи предметно розгалужену лакуну дослідження дитячої культури, етнографи здебільшого формують звої знання у віковій проекції – від

народження дитини до її «переходу» у доросле життя. В такій об'єктивації «часу дитинства» етнографи навмисно уникають загальних питань про сутність дитинства (що є першозначимим для культурологічного підходу), також формують знання про дітей в тій або іншій культурі на емпіричному матеріалі, в межах якого також неможливо вийти за кордони окремих «культур» та підійти до узагальнюючого концепту «культура дитинства».

Але для нашого дослідження, окреслюючи методологічні ресурси культурології дитинства, етнографічний підхід становить необхідну емпіричну лакуну для урізноманітнення теоретичних підходів тематизації та предметизації культурології дитинства. Отже культурологія дитинства, спираючись на ресурс етнографів працює в режимі узагальнень, формуючи уявлення та характеристики культури дитини як культурну універсалію.

Багатоманітність культурних практик дитинства представлено в різних версіях розвідок, які об'єднанні під рубриками «соціальна антропологія» та «культурна антропологія». Піонером в дослідженні дітей та дитинства в сучасних архаїчних племенах була американський етнолог, учениця засновника американської антропології Франца Боаса Маргарет Мід. Її розвідки «Культура і світ дитинства», які вона проводила безпосередньо в племенах на острові Самоа та у Новій Гвінеї, дозволили співставити архаїчні моделі дитинства («нецивілізовані») із сучасними її формами. Такий кут зору дозволив подивитись на проблему виховання з антропологічних позицій як культурно зумовлених моделей передачі досвіду.

Для нашого дослідження найбільш важливим аспектом її концепції дитинства стала критика принципу «дитини-дикуна», який укорінився у антропологічні розвідки впродовж XIX століття. На прикладі підвалин дитячого анімізму вона доводить хибність підходу бачити в ранніх стадіях розвитку дитини аналогію розвитку архаїчної людини (дикуна), як це було усталено, скажімо, у психоаналітичній методології З. Фрейда або у антропологічних розвідках Люс'єна Леві-Брюля. Про цю зміну написав учень Фрейда та дослідник дитинства Ерік Еріксон: «Ми звертаємось до культурної

примітивності у дитинстві людства, в якій люди здаються нам то наївними, як діти, то ненормальними, як душевно хворі... Наразі нам відомо, що так звані “примітивні” народи володіють своєю дорослою нормальністю, страждають своїм типом неврозів та психозів і, найважливіше, мають власні різновиди дитинства» [124, с. 127].

Анімистичність та анімізм як тип вірування у неї виступає як творче начало уяви, яке є безцінним ресурсом культуротворення в будь-яких соціальних реаліях, регіональних умовах та етнічних обумовленостях. На етнографічному матеріалі архаїчних племен М. Мід формулює та узагальнює три базові типи культури, які формуються відповідно встановленій в них системі передачі досвіду: 1) коли діти навчаються у дорослих; 2) коли діти та дорослі навчаються у своїх однолітків; 3) коли дорослі навчаються у дітей. Причому (і це є принциповим моментом) дані культурні типи не є лінійними в історико-культурному процесі, не змінюють послідовно одна іншу, а формуються відповідно традицій такої взаємодії. Цікавими є, до прикладу, системи виховання у архаїчному полінезійському племені манус: дослідниця описує практику того, як діти створюють власну складну культуру без втручання дорослих, що відповідає засадам сучасної концепції вільного виховання дитини (як би ми не ставились до неї).

Отже, культурно-орієнтована етнологія дитинства Маргарет Мід задала вектор міждисциплінарних досліджень культури дитинства з урахуванням багатоманітності етнографічного матеріалу та намітила предметні та методологічні вектори культурології дитинства. Різноманітність культур створює ареал різноманітності дитинства (дитинство в західній та східній традиціях, дитинство дівчаток африканських племен, дитинство в урбаністичних вимірах, дитячий міський фольклор, дитячий анімізм тощо). Також даний етнографічний принцип багатоманітності «дитинств» співміряється із багатоманітністю індивідуальних та інституціональних практик, в яких дитина бере участь у різних сполуках – і як суб'єктних, так і об'єктних (культурація, виховання, навчання, творчість, мораль).

У такому самому «дитячоцентриському» руслі у дослідженні культури дитинства формувалась радянська школа «етнографії дитинства», заснована Данилом Ельконіним, вихідцем полтавської губернії Російської імперії. Учень Льва Виготського, Ельконін досліджував різні аспекти дитинства, розуміючи його культурно-історичну обумовленість. В контексті формулювання підвалин культурології дитинства в нашій розвідці показовими є його праця, присвячена проблемі гри «Психологія гри» (1978 р.), яка в культурологічно орієнтованому матеріалі перегукується з «Homo ludens» Й. Гезінги, але має чітке спрямування на проблеми дитячої гри та проблемі дитячого розвитку.

Д. Ельконін досліджує закономірність застосування ролевих ігор, яка й формує концепцію культури дитинства у її історичній динаміці: «...Положення дитини в суспільстві на самих ранніх стадіях розвитку характеризується радше раннім включенням дітей у виробничу діяльність дорослих членів спільноти» [123, с. 47]. Отже, в архаїчних культурах в життя спільноти дитина включається раніше, а в сучасних – даний процес позначений тяглістю, відсувається на пізніше, де дитина отримує досвід самостійності. Зрозуміло, рання самостійність дитини була вимушеним чинником виживання племені. У антропологів існує велика кількість таких свідчень, коли «племенні» діти з 3-4 років проводять дні без дорослих, займаючись своїми справами; причому ці свідчення корелюють ще із однією закономірністю – діти архаїчних племен майже не граються впродовж дня, як це прийнято у звичному форматі виховання сучасної дитини.

В даному аспекті концепція Ельконіна збігається з ідеєю Ар'єса щодо історичної обумовленості культури дитинства, яка проходить певний поступ, аби суспільство легітимувало та інституційно «обставило» дитинство (дозволило дитинству відбутись). Таким чином, культура підготовлює виникнення дитинства, адже повна залежність немовля в перші роки життя є потужним культурним інструментом взаємодії, метою якої є не завжди прагматичні завдання. Навпаки – дитинство це інструмент виховання фантазії, уяви, запорукою якого і є гра. І чим більше культури дозволять собі гратись,

тим більшою мірою в них проявляється цінність фантазійно-явного творчого начала дитини або, як ми сформувавши дану закономірність – дати дитинству відбутись.

Ця межа між «дорослим дитинством» та «дитинством-дитинством» наочно демонструється і в дослідженнях, присвячених українській культурі.

Наприклад у збірці «Історія української культури» Івана Крип'якевича, в якій була передбачена окрема тема «Діти» вона завжди визначається рубриками про побут, звичаї, традиції українців. Подібну дослідницьку позицію можна зафіксувати і на матеріалі фундаментальної праці Михайла Грушевського «Історія України-Руси» – дитяча тема опосередковується темою побуту українців у різні історичні періоди: дитячі практики породжувались устроєм життя спільноти (родини, села, містечка) і такому традиційному ракурсі підтверджується принцип «дорослого дитинства».

Однією із гілок етнографічного підходу є фольклористика, яка сформувала напрямок дослідження дитячого фольклору, пісень, ігор, забавок, утішок тощо. Прикладом є науковий доробок Н. В. Аксьонової «Міфоруальні основи дитячих ігор (на матеріалах Слобожанщини кінця XIX - початку XX століття)». Це той невеличкий сегмент, де дитинство могло відбутись і стати дитинством.

Дитинство є одним із сакральних «бродів», першим, що за метафоричним висловлюванням і назвою філософського роману Михайла Стельмаха «Чотири броди», в антропологічній традиції окреслює життя: «блакитне, як досвіт, – дитинство, потім, наче сон, – хмільний брід кохання, далі – безмірної роботи і турботи, а зрештою – онуків і прощання» [104, с. 278].

З попередніх міркувань можна зробити висновок, що етнографічні дослідження окремих аспектів побуту дитини спонукали до оформлення та розвитку ще однієї культурологічної лакуни – культури повсякдення. Принципова відмінність полягала між ними в тому – що побут в історичних та етнографічних дослідженнях завжди був частиною цілого більш значного наративу про культуру або її окремі аспекти. В культурі повсякдення погляд

на «незначні», «другорядні» культурні феномени укрупнюється: дитинство із маргіналії перетворюється на особливу культурну практику, формулювання якої здатне осягати загальнокультурні сенси. Влучно дану оптику виразив дослідник культури дитинства Л. Демоз: «Істориків довго цікавила галаслива пісочниця історії, в якій споруджувались чарівні замки та влаштовувались величні битви, але вони абсолютно ігнорували те, що відбувалось у домах навколо цього ігрового майданчика» [40].

Повсякденні практики щільно замикаються на тілесності. Дослідження дитинства крізь призму тілесності – один із невичерпаних ресурсів сучасної некласичної гуманітаристики. Тіло дитини – культурний конструкт, за допомогою якого маркуються культурні сенси. Так, скажімо ритуал ініціації в архаїчних формах репрезентує чітке маркування переходу дитини у світ дорослих.

Наведемо приклад. В монографії українського етнографа Марії Маєрчик «Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу» окремі аспекти дитинства вивчаються в контексті семіотики тілесності в українських обрядах та ритуалах. Відповідно період дитинства простежується через традиційні уявлення окремих етнічних груп про народження, дорослішання, одруження, смерті, поховання тощо. Узагальнення етнографічного та фольклорного матеріалу відбувається на рівні пошуку спільних рис в ритуалах, які фіксують дані доленосні події у відповідних тілесних практиках. Отже, народження дитини та дитинство як дорослішання в означеному етнографічному дослідженні М. Маєрчик представлено крізь призму варіативності ритуалів, у яких основним фігурантом постає дитина. Важливим узагальнюючим маркером дитинства є символіка одягу із відповідними ритуалами та повсякденними практиками: «Символіка дитячого одягу в побутовому, звичаєвому дискурсі (в повсякденні) справді оформлена логікою недоукомплектованості. Але в ритуальному, навпаки, легко помітити тенденцію до надмірного одягання» [70, с. 178]. Дослідивши різні етнографічні та фольклорні джерела дослідниця

констатує подвійні сенси дитинства в традиційних культурах: з одного боку, в ритуалі дитя сакралізується, звеличується як дар, а з іншого – воно оповивається, зв'язується, демонструючи «не інтегрованість, взаємну чужість дитячого тіла» [70, с. 182]. Також важливим репрезентантом культури стає одяг. Відтак дитячий одяг також стає предметом дослідження науковців різних галузей – культурологів, етнографів, мистецтвознавців, істориків моди тощо.

Таким чином, процес уособлення «культури дитинства» у окрему дослідницьку галузь відбувався під впливом культурологічних досліджень, де відбувся перехід від дослідження культури дітей як окремих практик дитини в певних культурно-історичних реаліях (гри, дитячого фольклору, казок, пісень, іграшок) до уособлення унікальності дитинства як окремої культурної реальності, що має власне історичну генеалогію, морфологію та сутнісні характеристики.

Розділ 1. 2 Концепції культури дитинства в культурно-історичній оптиці

Дослідницьким завданням даного підрозділу 1. 2 «Концепції культури дитинства в культурно-історичній оптиці» є «вбудувати» концепції культури дитинства в культурно-історичний контекст світового та вітчизняного культуротворення. Подане у попередньому підрозділі методологічне підґрунтя культурології дитинства у стратегічному руслі нашого завдання додати культурно-історичну оптику та занурити концепти, напрацьовані у попередньому підрозділі (а це «дитина», «дитинство», «культура дитинства») у контекстуальність культури, в яких дані феномени побутували.

Водночас з огляду до завдання узагальнення принципів культурології дитинства в культурно-історичному ракурсі «будівельним матеріалом» для такої методологічної конструкції стануть праці філософів, у яких проблема дитини та дитинства мали сенсоутворююче значення та формували виховні, педагогічні, світоглядні константи певної доби. Саме культурно-історичне тло

більш точно викриває проблемність дитинства як такого: «При дослідженні дитинства складність полягає у тому, що у багатьох випадках дані про дітей, як і про жінок, попросту відсутні, і доводиться робити висновок, спираючись на опосередковані джерела. Сама собою ця складність і водночас інші документальні свідчення щодо дітей дають нам належний ключ до розуміння того, що діти, зазвичай, розглядаються як щось вторинне у відношенні до дорослих, або займають позицію протиставлення дорослим» [51, с. 175].

У попередньому підрозділі 1.1 «Культурологія дитинства» було досліджено генеральні для культурології погляди на дитинство в культурно-історичній оптиці. Для представлення матеріалу даного розділу ми здійснимо власну культурно-історичну проекцію концепцій дитинства, використовуючи вже досліджені принципи культурно-історичної типологізації культури дитинства. Перетини концепцій Ллойда де Моса, Філіпа Ар'єса, Девіда Кеннеді послуговують для максимального укрупнення культури дитинства в історико-культурній процесуальності, що є важливим прийомом для вибудовування методології дослідження із формування його категоріального лексикону.

Так, «Психоісторія» Ллойда де Моса «спрацьовує», коли дитинство поміщається у історико-культурну «лінійку», починаючи від архаїки. Культура дитинства репрезентується шляхом генеральної лінії: ранні форми культури – Культури Давнього Сходу – Античність – Середні Віки – Відродження – Новий час – Просвітництво – Культура XIX-XX ст. Концепція «відновлення дитинства» Кеннеді допомагає здійснити ревізію сучасного культурного тла дитинства та проаналізувати його сьогodenні перипетії. Ар'єс, відкриваючи дитинство у Новочасну історію культури, унаочнює причини активізації дискурсів (педагогічних, соціальних, політичних, художніх) навколо дитячого питання. Для уточнення новоевропейської парадигми дитинства є доцільним використати концепцію І. Кона, в якій, використовуючи модель Ар'єса, фіксує новоевропейське відкриття дитинства

у точній формулі: як поворот від педагогіки Просвітників (Ж.-Ж. Руссо «Про виховання») до антропології дитинства (І. Кона «Дитина і суспільство»).

Отже, враховуючи наявні моделі культурної історії дитинства та розуміючи складність та багатовекторність такого завдання, його незавершеність в моделі культурології дитинства, ми запропонували для цього парадигматику дитинства. Тобто універсалія дитячої культури в культурно-історичній проекції має вийти на рівень парадигм дитинства. Тобто логіка культурно-історичної проекції культури дитинства буде розгоратися не в межах звичних культурно-історичних періодів, а формуватися навколо зміни парадигм дитинства.

Даний дослідницький погляд, по-перше, дозволить уникнути «антропологічної» атомарності «дитинства», по-друге, дасть право вийти за межі тлумачення культури дитинства в європоцентриській моделі, притримуючись універсальних характеристик дитинства, формуючи культурологічну методологію його типологізації. Розуміючи грандіозність будь-якої спроби теоретичного конструювання історії культури дитинства (наразі в гуманітаристиці існує декілька фундаментальних розвідок, які ми аналізували у попередньому підрозділі) наше більш скромне завдання обмежується предметною визначеністю дисертаційного дослідження – дитяча фестивальність в контексті культури дитинства в історико-культурній типології.

Така розлога передмова до Розділу 1. 2 є необхідною з огляду на його методологічні завдання. Якщо укрупнити основні змістовні позиції даного підрозділу, то їх можна звести до декількох наскрізних питань:

- коли розпочинається культура дитинства, що має в культурі відбутись, аби дитинство виокремилось та «пред'явило» себе як цінність?
- з якого часу (періоду) та чому в культурі дитинства оформлюється дитяча творча активність як цінність та сутність дитячої культури і чи взаємопов'язані дані феномени?

Перше питання – це питання цінності та універсальності дитячої культури, а друге – цінності та універсальності дитячої творчості. Відповісти

на перше запитання нам дозволить екскурс до засадничих характеристик первісної культури та перших цивілізацій Сходу. В контексті логіки формування історичних констант культури дитинства, відповідними позиціями для відповідей на ці два запитання є два принципи, які було проаналізовано у попередньому розділі – архетип «божественного дитя» та висновки антропологів про розвинуте та культурно багате життя архаїчних племен (дитячий анімізм, неврози «дикунів», складна система взаємодії між дорослими та дітьми). Тобто, як у будь-якій складній системі, у архаїчній культурі дитинства водночас, паралельно співіснували практики дитиновбивств, болісних, на межі виживання, ініціацій підлітків, дитячих жертвоприношень тощо та викарбовувались моделі «чудесного дитяти», «божественного немовля» тощо. І в цьому, з позиції культурологічного пізнання, немає ніяких суперечностей – дані приклади демонструють крайню культуротворчу напругу між культурним та природним (тваринним) архаїчної людини, між її першою природою та другою природою. В даній дихотомії формувались зачатки культури. На даній суперечності оформлювалась і культура дитинства – природний інстинкт любові до дитини вбудовувався у первісні культурні практики, вірування, ритуали, магичні формули, заклинання. Відтак можна говорити про паралельність початків культури дитинства із культурою взагалі. А підтвердженням даної думки виступають численні розвідки, в яких аналізуються проблеми дитячого анімізму (М. Мід), дитячої магії, фольклору, казок, у яких відіграється «незвичайна дитина» (К.Г. Юнг). Якщо, наприклад, про право на повагу (за Я. Корчаком) у реаліях племінного буття дитині й годі було сподіватись, то в світі уявного та символічного дитина висувалось як сакральна абсолютна цінність.

І що цікаво, дана суперечність, не дивлячись на легітимізацію дитиноцентризму нікуди не зникає в сучасній культурній реаліях. Про подвійні стандарти сучасної дитячої культури писав Д. Кеннеді. Про те, що сучасна дитина так само залишається у невизначеному становищі, не

дивлячись на декларовані суспільством правові та ціннісні відношення до дітей, такі як Конвенція ООН про права дитини (1989).

Також аргументом щодо нашої позиції про синхронність виникнення культури дитинства та людської культури як такої може стати і методологічна позиція Ар'єса. Він зазначав, маркером виникнення дитинства може стати початок зображення дітей у живопису, розпочинаючи із XII ст. Раніше, на його думку, образотворче мистецтво не торкалось теми дитинства. Розвідки антропологів, археологів, етнологів, присвячені архаїці, племінним культурам доводять та демонструють певну обмеженість даної позиції Ар'єса: можна пригадати зображення дитячих фігур ще у наскальному живописі мисливців та збирачів на прикладі малюнків із «дитячої печери» Руфін'як у Франції. Так археолог Джессіка Куні доводить, що деякі елементи наскальних зображень були зроблені дітьми, причому найменшій дитині було не більше 3 років [61].

Отже, можна зробити висновки: початки культури дитинства щільно вплетені у архаїчні першопочатки культури, причому розбіжності між дитинством реальним та дитинством символічним були вражаючі. Відтак даний етап, акумулюючи символічно-уявну культуру дитинства ніяким чином не корелював із цінністю дитини як такої, що дає нам право говорити про антиномічність дитинства символічного та реального.

Приблизно такі самі параметри визначення культури дитинства зберігаються й в традиції культури Давнього Сходу (Єгипет, Месопотамія, Індія, Китай). Статус дитини визначався тим ресурсом, який мав забезпечити його (дитини) виживання та буття. Також продовжується зберігатися архаїчна антиномія дитинства символічного та реального. Перший принцип можна проілюструвати цікавим феноменом, який архаїка ще не знала – на теренах давньоєгипетської культури оформлюється інститут Фараонів-дітей. Як відомо, Тутанхамон став фараоном у 10 років. Але цей факт свідчить не про високий статус дитини та дитинства в суспільстві, а про раннє дорослішання дітей, якщо того потребувала суспільна та релігійна доцільність. Але, знов

таки, єгиптяни, роблячи мумії дітей розуміли їх необхідність у загробному світі.

Інший приклад символічного дитинства ми можемо відшукати в початках даосизму. Відомий образ Лао-цзи сформувався в основі релігійного вчення про Дао, яке, за кращими канонам релігійної свідомості, мало початки в життєтворчості свого засновника. Лао-цзи народився старим і у своєму вченні проповідував цінність дитячого сприйняття світу, встановлюючи дитячий ідеал незнання, невміння, але спонтанності, відкритості, щирості та потенційності. Тобто архетип немовля в даосизмі інституалізується. Причому, якщо брати за основу концепцію Карла Ясперса про осьові культури, – даний процес інституалізації сакрального та символічного дитя йшов паралельно у різних регіонах приблизно у один період (з 6 ст. до н.е по 2 ст. до н.е.), але їх об'єднувала одна спільна риса – всі ці вчення вперше реалізовували новий принцип – принцип спасіння. Тобто релігії та практики спасіння підвищили статус дитини за рахунок інституалізації статусу сакральної дитини (божественного дитя, за Юнгом).

Дана закономірність, окрім релігійних засад формує і художні, філософські – а це, за Ясперсом – вже притаманне античному світу. Вісь історії, яка покладає індивідуальні сенси та відповіді на людські запити в Давній Греції уособлювалась мистецтвом драми (трагедії та комедії) видатних трагіків Есхіла, Софокла, Евріпіда та комедіографа Арістофана. Також до даного режиму входить і філософія як ідеальний інструмент самопізнання. Відтак давньогрецькі філософи починають активно опрацьовувати принцип пайдеї (виховання), в якій окремо місце знайшла дитяча пайдейя.

Античність зберігає ту саму антиномію між реальним світом дитинства та сакрально-уявним дитинством, але на відміну від архаїчної культури та давніх східних цивілізацій статус дитини в суспільстві зростає разом із зростанням цінності індивідуального судження та індивідуального вчинку. Героїка античної міфології корелює із процесом інституалізації дитячих практик – практик виховання, навчання та освіти майбутнього громадянина

поліса. Давньогрецька філософія, риторика, поезія, міфологія принципово змінює ставлення до процесу навчання-пайдеї: якщо в архаїці освіта мала завершитись, коли дитина дорослішала та входить у дорослий світ справ, то в традиціях софістичних та сократичних шкіл, в теорії пайдеї Платона (виховання ідеального громадянина) та Арістотеля (в працях з риторики, етики, психології) навчання має тривати впродовж всього активного публічного життя громадянина поліса.

Для нашого дисертаційного дослідження є принциповим моментом висвітлити проблему мистецького виховання та цінності дитячої творчості, що вперше були осмислені в межах учень про пайдею, якій приділяли увагу Протагор, Сократ, Платон, Арістотель. Знання поезії, музики та любов до них були поставлені в один ряд із іншими «громадянськими» навичками та знаннями. Платон у діалозі «Протагор» зазначав: «Після того як діти навчаться читати й починають розуміти написане, як раніше мовлене слово, вчителі кладуть їм на шкільні лавки твори хороших поетів... Кіфаристи, із свого боку, турбуються про вироблення розсудливості й про те, щоб молодь не бешкетувала. Окрім того, коли хлопці навчаються грати на кіфарі, вивчають з ними твори вибраних поетів-ліриків, підбираючи то слів звуки кіфарі, й змушують хлопців звикати до ритмів та гармонії, щоб вони стали лагіднішими і, пройнявшись добірними ритмами та гармонією, стали здатними до виголошування промов і громадської діяльності. Адже все людське життя потребує ритму та гармонії» [83, с. 122].

Щодо Арістотеля, то він формує таку концепцію дитинства, за якою дитина – це недорозвинутий дорослий, якому необхідно розвиватись до зрілих параметрів. Також, за Демозом, «більшість античних авторів відкрито схвалює дитиновбивство. Так, Арістіпп каже, що чоловік може подіяти із власними дітьми все, що йому заманеться, бо хіба ми не спльовуємо зайву слину або не відкидаємо вошу, як щось непотрібне та чужорідне?..» [40].

Загалом, «людиномірні» концепції античних філософів, поетів, риторів незначно змінили диспозицію між реальною дитиною та сакральною, між

культурою дитинства та сакралізацією уявної дитини, поволі наблизивши реалії дитинства конкретних дітей до ціннісних параметрів, якими були позначені практики виховання (пайдеї). Принципової зміни щодо реального дитинства не могло відбутись і в світоглядних позиціях мислителів Середньовіччя, що відповідає логіці історії дитинства Демоза, у якого Античність та Середньовіччя об'єднанні одним виховним типом – полишаючим. У даному контексті можна навести слова із «Сповіді» Августина щодо його навчання, усвідомлення нікчемності дитини в світі дорослих на конкретному прикладі ставлення до нього його власних батьків: «І я, хлопчиком став молитись Тобі, просив про заступництво та укриття. Подолавши дитячу недорікуватість, я молив Тебе, аби не сікли мене у школі, але ти не чув моїх молитов, і батьки, які, звісно, не бажали мені зла, сміялись наді мною, що особливо засмучувало мене та кидало в невіру» [2, с. 478]. І далі: «Дорослі називають свої ігри справою, а за дитячі справи дітей карають. Мене били за гру у м'яч, із-за якої забував вчити літери, якими згодом, ставши дорослим, грав у більш мерзенні ігри» [2, с. 478]. Для підсилення даної цитати Августина Блаженного додамо ще міркування Л. Демоза щодо наявного дитинства періоду формування християнства: «Умертвіння дітей розглядалось законом як вбивство лише у 374 році. Навіть отці церкви протидіяли дитиновбивству, схоже, не із тривоги за життя дітей, а турбуючись про душі їх батьків» [40].

Основний зсув, як нам видається, стався в моделях сакралізації дитини (Божественне дитя, Ісус-немовля) та теологічних обґрунтування святого письма «бути як діти» в Євангелії від Матвія (Вірш 18:3). Також сакралізація дитини та дитячості йшло паралельно оформленню особистості та особистісного діалогу із Богом, який, на думку Августина вимагав «дитячої простоти душевної та розуму дорослого» [2, с. 502]. На даному особистісному підґрунті надалі будуть сформульовані засади гуманістів Відродження. Якщо у Демоза культурою Відродження сформувався амбівалентний стиль виховання, коли колективна уява мала звільнитись від радикального

протиставлення ідеального (божественного) та людського (тілесного, природного), то в контексті культурних реалій ренесансного гуманізму особистість постала на одній площині із Богом, що відповідно змінило ракурс раніше антиномічного їх протиставлення. Відтак, ренесансні філософи-гуманісти починають відшукувати людині нове позаієрархічне місцеположення. Цей процес йде паралельно із формуванням історичності Нового часу, першими географічними відкриттями, які розкривають безмежність світу, а теоретичні засади безкінечності та вічності Всесвіту формує Ніколо Кузанський. Всі ці світоглядні трансформації також впливають й на дитячий локус культури Нового часу; водорозділом всіх наявних культурологічних концепцій дитинства є новоєвропейська парадигма, в якій відбувається ціннісний зсув від дитини-реципієнта до дитини-творця. Тобто це межа, за допомогою якої підпорядкованість культури дитини культурі дорослих поступово трансформується у модель творчого освоєння культури дитиною. Відповідно, в культурі дитинства змінюється не тільки сам статус дитини, а і статус дорослого – із патрона, вихователя він перетворюється на помічника, тьютера, співтворця.

Причину такої радикальної зміни можна пояснити, на наш погляд, декількома чинниками. По-перше, на хвилі просвітницьких та педагогічних теорій XVIII – початку XIX століть відбувається процес автономізації дитинства, надання дитині характеристик суб'єктності (Вольтер, Ж-Ж. Руссо, Д. Дідро).

По-друге, намічається домінування романтичної концепції генія (Кант, Шелінг, Шіллер, ранній Ніцше), в якому генералізується ігрове начало мистецтва, відтак геніальність не обов'язково маркується звичними параметрами цінності зрілої майстерності. Геній уособлює чисте творче начало, яке може втілюватись в будь-якій художній діяльності: «Геній – це талант (дар природи), який надає мистецтву певних правил» [48], вільно втілюючи власний оригінальний нінащо не схожий дар у мистецтві. Для нашої теми (а це – самоцінність дитячої творчості в контексті формування парадигми

культури дитинства) важливо наголосити, що у теорії генія творчий акт неможливо повторити, а, тим більше, йому неможна навчитись, оскільки геній – це завжди вихід за межі будь-яких правил та настанов. Шелінг продовжив дану тематичну лінію, додаючи до пояснень засад геніальності творця концепцію позасвідомого нераціонального творіння, що дозволило наблизити генія до абсолюту. Шіллер додав до абсолютної безумовності творіння генія предикат наївності.

А превалювання у концепціях художньої творчості романтично забарвленої концепції генія «підготувало» до серйозного сприйняття унікальних характеристик творчості дітей, що дало поштовх до формування культури та мистецтва дітей як особливого унікального джерела культуротворчості: «Романтики, поетизуючи дитяче світовідчуття, вперше похитнули ієрархію дорослого світу та заявили про унікальність світу дитини. Отже, до чинників культуротворення романтики додали ще один компонент – *культуру дитинства*» [57, с. 50].

По-третє, парадигмальний зсув у бік антропології дитинства з її ціннісними конотаціями відбувся за рахунок «стирання» звичних меж між світом дитинства та світом дорослих. Культурно-усталені показники переходу від дитинства до дорослого статусу, які формувались в межах традиційних спільнот (такі як ініціація, посвята тощо) у модерному суспільстві втрачають значення, перекодифікуються або набувають ознак трансгресії. Все частіше психологи та соціологи констатують проблему неочевидності межі між поколіннями або, ще більше, лімінальність переходів між ними. Це той фактор, що став вирішальним, аби Поль Рікер сформулював максимально прозору та парадоксальну сентенцію: людина – це істота із тривалим дитинством. Процес довершується розповсюдженням психоаналітичної доктрини людини із особливим статусом дитячої психіки та генеалогії дитинства (З. Фрейд, А. Фрейд).

Отже, усунення звичних рамок між світом дорослих та світом дітей, між хронотопом зрілості та хронотопом дитинства спонукали дослідників

конструювати концепт «дитяча культура», враховуючи некласичну методологію, сучасні культурні реалії та симптоматику соціокультурних змін.

Вперше дана програма була також осмислена німецькими романтиками, чий теоретичні та практичні зусилля були спрямовані на пошук засад творчого акту, чистої творчості, що призвана реалізувати всі можливі таланти людини. Універсально-творча природа людини у романтиків є висхідним принципом, який гіперболізує статус митця, генія, поета, музиканта. Відповідно дитина в даній поетико-романтичній картині світу перетворюється на носія поетичної істини, оскільки вона є найбільш адекватною чистій природній незаангажованій соціумом потенції: «Так умовні “діти” романтиків – це такі ж самі символи певного ідеального світу, як і ”щасливі дикуни” XVIII ст. В романтичних творах фігурує не реально жива дитина, а абстрактний образ невинності, близькості до природи та чуттєвості, тих якостей, яких бракує у дорослих» [55, с.12-24]. Але, за ідеалістичною абстракцією дитинства вперше сформувалась програма дитини у якої навчаються дорослий, дитини, яка навчає, дитини як носія окремих цінностей.

Цінність дитини та дитинства стала генеральною інтенцією діяльності братів Грімм у виданні «Дитячі та родинні казки» (1812 рік). Про це красномовство свідчить передмова до книги: Якоб та Вільгельм Грімм, зазначаючи той факт, що подібної літератури раніше ніхто не створював. Причина полягає в тому, що майже завжди міфи, саги, народні оповіді «використовувались як матеріал для того, щоб перетворюватися на ще більші розповіді, свавільно збільшені та змінені в порівнянні з їх справжньою вартістю: таким чином із рук дітей було вирвано те, що їм належало, і нічого не дано натомість» [35, с. 452]. Німецькі письменники-дослідники запропонували відмовитись від поетичного «вдосконалення» міфології (від того, що було в підґрунті класицистичного його прочитання) та орієнтуватись на простоту міфу (структуру міфу), універсальність та синкретизм міфологічної оповіді. І тим маркером повернення міфології до самої себе у романтиків і виступили діти, які втілювали природну правдивість без

поетичних ускладнень та раціональних «надбудов». Щирість дитинства стала ідеалом поезії романтиків. А процес верифікації творчості романтиків на цінність справжності полягав у відповідності його дитячому сприйняттю: дитина вперше стала головним реципієнтом поезії, його поціновувачем та критиком.

Хоч якби ми не ставились до такої занадто «романтичної» інтерпретації дитинства романтиками, але процес виявився знаковим та цілком практично обумовленим. Світ дитинства поетизується, йому присвячують кращі твори поети, композитори, письменники, художники.

Наприклад, у Шіллера концепція естетичного виховання із первинністю ігрового начала (імпульсу) мала примирити чуттєвість та раціональне, дитяче та доросле, спонтанне та проектне, ідею та форму. На його думку, саме цивілізаційний рух нівелював дитячість як цінність – раціональна людина має бути досконалою, поміркованою, передбачуваною. Всі ці характеристики протиставляються дитячому спонтанному та ігровому імпульсу. Але у Шіллера гра не є заради самої гри – гра передбачає вихід на свободу як мету та красу як форму. Саме у цьому полягає головна ідея «Листів про естетичне виховання» – виховання чуттів в такому контексті апелює до дитячості, в якій знімається протиставлення чуттєвого та раціонального, тілесно-інстинктивного та розумового. Дану програму можна умовно назвати романтичною естетизацією дитинства, та представлення естетичного виховання як одного із відомих у західній культурі проектів естетичного виховання, що, скоріше, тяжіє до утопії. І ось чому: тотальність «естетичного» охоплює всі сфери людського буття (соціальність, політику, економіку, освіту тощо) та прагне вивільнення чуттєвості (тобто дитячості). Ми можемо лише контурно окреслити варіанти втілення даної програми на культурних та політичних зламах: наприклад дану утопію втілювали хіпі у 1960-х роках ХХ століття – сформована ними поведінкова модель багато в чому позиціонувалась як дитяча (у негативному варіанті – інфантильна). Недаремно самі себе вони називали «діти квітів» та протестували проти серйозного

поміркованого раціонального світу дорослих, проти офіційної культури, правильного мистецтва тощо. Необхідно зазначити, що на запити даного протесту відреагувала антрополог М. Мід, узагальнюючи свої дослідження в праці «Культура та спадкоємність. Дослідження конфлікту між поколіннями» (1970 р.) [143, р. 99].

Європейська «відповідь» даним процесам естетизації дитячого базувалась на філософії Маркузе, із генеральною ідеєю вивільнення «еросу», що було представлено в його праці «Ерос і цивілізація» (український переклад даної роботи вийшов під назвою «Структура інстинктів і суспільство: Філософське дослідження значення Зігмунда Фрейда»). Він стверджував, що саме в дитині відточуються всі родові традиційні уявлення про культуру, мораль, прекрасне (в даному аспекті Маркузе звертається до фрейдівського розуміння культури як «супер-его»); відтак і дорослий – це ніхто інший як та сама дитина, що засвоїла та повторила всі дитячі переживання та досвід.

«Божественне дитя» в моделях романтиків набуває цілком земних людських рис, обживає реальні дитячі кімнати та класи реальних дітей: дитячий кек-уок, дитячий музичний альбом, дитяча книжка з цілком дитячими ілюстраціями, дитяча опера тощо, – все це формує ідею цінності дитячого світу та всього (навіть «незначного»), що із ним асоціюється. За влучним висловлюванням І. Кона «із романтиків розпочинаються “дитячі діти”, їх цінують само собою, а не в якості кандидатів на майбутніх дорослих» [67, с. 8]. Такий процес поступово перебудовує горизонталь активності дорослих у відношенні до дітей на зворотну дію – творчість дитини дзеркально стає цінною та еталонною, а цілком прагматичні та інституційно обумовлені дії дорослих за її активізацією народжують нові сенси та мистецькі форми, які воліють також стати універсальними. Скажімо, без «винайдення» дитинства унеможлиблюється модерністські «наївність» та «наївне мистецтво» як напрямок, а недосконалий твір тринадцятирічного Мікеланджело «Страждання святого Антонія» не став об'єктом полювання фалеристів та колекціонерів та не продався за фантастичні шість мільйонів

доларів у 2002 році. Дитячотворчість стає одним із головних естетичних принципів П. Пікассо, який постійно нагадував, що все своє життя відшукував принципи малювання по-дитячому, в той час як у свої дванадцять років художник прагнув малювати як дорослий.

Але паралельно до теоретичних розвідок, присвячених дитячому фольклору оформлюється напрямок літератури для дітей. Таку суголосність тем можна пояснити, що дослідження фольклору було пріоритетним для багатьох письменників, поетів, чії світоглядні та художні інтенції базувались на засадах романтизованого народництва, зокрема в українській культурі. Тему дитинства та дитячого фольклору можна зустріти в творчості Павла Чубинського, Марко Вовчка, Олени Пчілки, Івана Франка. Літературоцентристське спрямування їх творчості скеровувало дитячу проблематику у бік дитячого читання, пошуку ідеалів літератури для дітей та, відповідно, проблеми дитячого виховання – тобто, це вже не побутово-звичайний рівень дитинства, а дитинство, в якому розкривається творча цінність дитини, її уява, фантазія. Дитинством починають займатись, дитинству делегують активність кращих представників культури.

Показовою та симптоматичною в даному аспекті нам виявляються літературні та публіцистичні твори Івана Франка. Так у статті «Женщина-мати» письменник окреслює образ ідеальної матері, яка, на його думку, сама має стати освіченою прогресивною жінкою свого часу: «Також і об'язаності матері взглядом дитини вимагають більше научного керівництва, ніжелі інстинкту і матірньої любови, – вимагають знанія, свідомості, обученія» [112, с. 569]. Наука і досвід – це найкращі важелі для «розбудження духовних дарованій дитини» (за Франком). А кращим інструментом для досягнення даної мети письменник вбачає у літературі, спеціально написаний для дітей, на фольклорному матеріалі. Для досягнення мети письменник досліджує «дитячу» мову (Розвідка «Дітські слова в українській мові»), казки, колядки, байки. Так у статті «Дітські слова в українській мові» для нього

дитячі слова та дитяче промовляння стають своєрідним безцінним органом для студіювання початків людської мови, першозвуків, пісень тощо.

Якщо підсумувати всю чисельну літературну спадщину Франка, присвячену дитинству та дітям в контексті нашого дисертаційного дослідження нам видається цінним його формулювання концепції дитинствотворця. Відштовхуючись від позиції літературоцентризму, Франко вписує дитину до самого центру літератури, відштовхнувшись від даного центру можна досягнути всі інші феномени та процеси (суспільні та художні). «Дитячотворчість» стає найкращим підходом для того, аби артикулювати найскладніші сенси (життєві та художні).

Період національного руху на збереження, вивчення та модернізацію української культурної спадщини сформував один із векторів діяльності – спрямованість на осмислення та представлення світу дитинства. Осмислення за допомогою відтворення дитячого фольклору, казок, пісень. Представлення шляхом мистецтва – переклад світової дитячої літератури, написання різножанрових творів для дітей, дитячий театр (в тому числі і музичний). Культура дитинства в даній демократичній традиції є літературоцентристською та повною мірою відбиває концепцію «літературної гри» дитини (*ludus litterarius*) Еразма Роттердамського: фольклорні джерела в наполегливій праці українських письменників-дослідників перетворювались на потужну дитячу літературу, модерну, людиномірно-дитиноцентристську із власними видавництвами як осередками однодумців. Отже символічним видається назва журналу Олени Пчілки – «Молода Україна» (1900 р. початку видання). Тема дитинства як початку націєтворення була суголосною всім європейським національним рухам. Причому таке поєднання базується водночас на двох загально-філософських та ідеологічних рухах – Просвітництві та Романтизмі, які в темі дитинства переплелися та «взаємозапилилися».

Недивно тому, що першою спробою перекладів, здійснених Оленою Пчілкою стали казки Андерсена. Також вона є автором творів для дитячого

театру: «У 1918 р. вийшли друком п'єси "Весняний ранок Тарасовий" і "Казка Зеленого Гаю", у 1919 р. написана дитяча опера "Дві чарівниці"» [84].

Зазначимо, що поява, функціонування та репертуарна політика дитячих театрів може також виступати маркером зміни парадигми культури дитинства. В даному контексті варто пригадати, що на початку ХХ століття було написано «Синю птицю» (1908) М. Метерлінка. Що цікаво, п'ятьма роками раніше, у 1903 році, Микола Лисенко ставить в Києві фантастичну дитячу оперу «Зима і весна», що була створена ще раніше, у 1892 році. Композитор прекрасно розумів необхідність та важливість дитячої музики та дитячого музичного театру, зокрема. Саме тому, розпочинаючи із 1888 року у співавторстві із лібретисткою Дніпровою Чайкою (письменниця Людмила Василевська-Березіна). Лисенко створює, видає партитури та ставить власноруч написані дитячі опери «Коза-дереза» (1888 р.), «Пан Коцький» (1891 р.). Що цікаво, не маючи відповідної інфраструктури – дитячих музичних театрів – композитор організовує та керує постановками опер силами його рідних, друзів у себе вдома, а дитячі партії виконували діти композитора. Або завдяки спогадам сина Лисенка Остапа відомо, що опера «Коза-дереза» була поставлена під час різдвяних свят у 1907-1908 років на Харківщині, в домі Марка Кропивницького: «Це було на ялинку. Марко Лукич ретельно відібрав виконавців для спектаклю. Козу грала селянська дівчинка Софія, дев'яти з половиною років, дванадцятирічна Наталка, теж селянська дівчинка, співала Зайчика, Лисичку – маленька дочка Марка Лукича – Ольга, Ведмедика й Діда – його син Володимир, Рака – студент-репетитор та інші» [4, с. 71].

Досвід спільної дитячої творчості та народницька громадянська позиція Лисенка вплинули на необхідність заснування Музично-драматичної школи (1904 р.) в Києві як музично-освітнього простору дитячої творчості. Відтак співпадіння багатьох чинників, серед яких – аматорський характер українського музично-драматичного театру, його відстороненість від офіційного мистецтва, традиція української дитячої літератури та любов до дітей дозволили раніше, аніж в інших європейських країнах, закласти

підвалини музичного театрального мистецтва для дітей та спрямувати зусилля найкращих фахівців доби, композиторів, музикантів, режисерів, драматургів, письменників, на розбудову дитячої мистецької (зокрема музичної) освіти.

Звісно, дитячий театр не є предметом даного дисертаційного дослідження, але дотично окремі аспекти даної проблематики створюють належний ілюстративний матеріал для виявлення культурно-історичних та теоретичних ресурсів дослідження дитячого мистецтва, фестивалі в контексті культурології дитинства.

Треба зазначити, що театр, який функціонує спеціально для дітей, що створює та презентує дитячий репертуар, має власні приміщення (будівля театру) та театральну трупу активно починає розвиватись з 10-х-30-х роках ХХ сторіччя майже паралельно в різних країнах світу. Тригером для цього процесу послуговували загальнокультурні, економічні, політичні зрушення, серед яких засадничим став процес демократизації освіти та культури загалом. Якщо впродовж попередніх століть театральні вистави акторів, музикантів були лише іграшкою в салонах та дворових палатах аристократії та знаті (відповідно за цими ознаками формальні кордони початку дитячого театру можна розсунути ще на 3-4 століття раніше), то з початком ХХ століття театральний рух для дітей спонукає до ускладнення відповідної мистецької інфраструктури. Також подібні процеси, але ще пізніше, у 50-х-60-х роках вплинули на формування фестивального руху, зокрема дитячого його варіанту.

Відтак, загострюється питання про сутність дитячої творчості, проходить ревізію й проблема естетичного виховання дитини із пошуком відповідних методик. Сам принцип естетичного виховання змінює орієнтири. Якщо для Ф. Шіллера це була програма особистісного вдосконалення людини взагалі, то педагогічно орієнтовані підходи такого вдосконалення дитини базувались на одній принциповій відмінності – виховання таланту, волі до творчості неможливо прирівняти до інших педагогічних активностей: вони не можуть бути такими самими, як і у здобутті знань з математики, історії,

біології тощо. Особливість розуміння дитячої творчості також можна віднести до процесу відкриття дитинства, яке відбулось дещо пізніше, порівняно із її педагогічною виховною настановою. Відповідно теоретичне осмислення природи дитячої творчості (не варто плутати із романтичною концепцією творчості митця-дитини) стала можливою в парадигмі дитиноцентризму як культурних установок.

Тобто в тих культурах, де даний принцип легітимізується, паралельно формуються дитячі культурні практики, в основі яких є творчість, мистецька активність.

Цей процес можна назвати культурогозацією естетичного виховання – мистецтвом можна сформувати не лише обізнану освічену людину (дитину), яка знається на художній мові (живопису, театрі, архітектурі, музиці, кіно), а важливіше (і це те, що неможливо отримати як звичайне знання) за допомогою універсальної людської чуттєвості (естетичної культури) володіти ресурсом сприйняття культури людства як власної, інтегруючи цей досвід у різні діяльності, можливо, навіть далекі від мистецтва.

Висновки до Розділу 1.

Досліджено методологічний потенціал культурологічного пізнання проблеми культури дитинства та дитини на основі представленої мапи досліджень, присвячених даній темі та подано власну дослідницьку траєкторію осягнення проблеми, за якою унікальність (дитини-дитинства) екстраполюється на святкову творчість та втілюється у фестивальній культурі.

Розглянуто концепції дитинства як потенційного ресурсу культурологічної науки, що легітимізує множинність аспектів дитячої проблематики в культурі. Зокрема, акцентовано увагу на продукуванні концепту дитини як суб'єкта культуротворення в контексті ціннісних конотацій дитячої творчої активності. Аксиологічний аспект «світу дитини» артикулює встановлення неієрархізованих зв'язків із «світом дорослих» з

інтенцією на паритетність, що відповідає некласичному підходу щодо концептуалізації феноменів та процесів.

Дана проекція дозволила здійснити концептуалізацію поняття «культури дитинства» в структурі культурологічного знання як самодостатнього дослідницького напрямку – культурології дитинства.

Генератором даних об'єднуючих дослідницьких «процедур» у відношенні до дитячої тематики є культурологія. Відповідно концепт «культура дитинства» в теорії культури перетворюється на міжпредметний інструментарій, поєднуючи ракурс культурно-історичної динаміки дитинства та теорії дитинства в один методологічний комплекс-концепт. Даний конструкт наповнюється змістами відповідно до тем та об'єктів дослідження дитячої тематики в культурі, дитячих практик, дитячих інституцій, дитячої творчості тощо.

Культура дитинства в контексті культурологічного підходу – це культурна універсалія уособлення дитини як суб'єкта культуротворення в ідеально-символічному, практичному та інституціональному модусах. Дитяча творчість – це активність дітей у створенні культурних цінностей.

Співставлення наявних концепцій дитинства на засадах культурологічного пізнання дозволяє узагальнити сучасні актуальні принципи культури дитинства:

- не протиставлення дитини-дорослому (на відміну класичній моделі дитини як «іншого»);
- нечасовий принцип дитинства: дитинство як інтенсивність буття (на відмінну від інших її вимірів – апеляція до віку, досвідченості, розумності);
- концепт «дитинство як інтенсивність» (В. О. Кохан).
- «приховане дитинство» (М. Мерло-Понті, психоаналіз, постструктуралісти);
- митець-дитина / дитина-митець;
- аксіологія культури дитинства;

- значення фестивалності у процесі поновлення (за Д. Кеннеді) дитинства: фестивалність як спосіб встановлення та естетизації паритету у взаємодії (дихотомії) «дитина – дорослий», формування образу «третьої культури».

РОЗДІЛ 2. ДИТЯЧИЙ ФЕСТИВАЛЬ У ПРОЕКЦІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ДИТИНСТВА: КОНЦЕПТИ ТА ФОРМИ

2.1 Від «дитини-реципієнта» до «дитини-творця»: некласична парадигма культури дитинства

Тема фестивальної культури, зокрема, фестивальних та фестивально-конкурсних рухів завжди перебувала в центрі активних мистецтвознавчих та музикознавчих дослідницьких рефлексій, про що свідчать численні наукові розвідки за багатовекторними авторськими спрямуваннями з цієї проблематики. Однак логіка даного дисертаційного дослідження, ключовим смислоконструктом якого є дитячий фестиваль, передбачає дещо відмінний фокус розгляду, передовсім позначений зверненням до концептів «культури дитинства», «світу дитини» в її творчій активності, що симптоматично реалізується в феномені самого дитинства як найбільш незаангажованого періоду розвитку людського буття, де водночас зберігається та твориться власний простір культури. Зважаючи на численні наукові розвідки, присвячені фестивальній культурі в міждисциплінарних гуманітарних дискурсах, проблема дитячого фестивалю не артикулювалась у проекції культурології дитинства як особливої культурної практики та не поставала предметом спеціального розгляду в культурологічному аспекті.

Проблема дитячого фестивалю як особливого культуротворчого простору самореалізації дитини в міждисциплінарних гуманітарних дискурсах, обумовлена необхідністю переосмислення антропологічної, аксіологічної, естетичної та, безперечно, культурологічної проблематики з позицій досвіду міжособистісних взаємодій, комунікацій, що передбачає «продукування присутності» (Г. У. Гумбрехт) як подій комунікації, участі у спільних проєктах, які відбуваються в Україні та світі загалом. Відповідно, актуалізуються проблеми полікультурних взаємозв'язків етносів, спільнот, соціальних інституцій, де відбувається пошук ціннісного типу комунікацій,

людських взаємодій, соціальних конструкцій, статусності, шляхом збереження творчої автентичності, власної індивідуальності завдяки визнанню значимості Іншого.

Дослідницька методологія автора спрямована до неklasичної парадигми осмислення фестивальної культури в контексті концепту дитинства, точки перетину яких конструюють унікальний простір особистісних та колективних взаємостосунків дитини як суб'єкта культури в різновекторних рефлексіях, зокрема, в нашому контексті – творчої діяльності, яка реалізується у форматах дитячого фестивалю як ціннісного виміру культури. Культурологічний контекст дисертаційного дослідження, обумовлений особливостями дитинства як періоду домінування творчої активації, що реалізується в просторах святкової, фестивальної культури як найбільш благодатного експериментального майданчика щодо практик чи апробацій себе та сприяє постійному оновленню культури.

Проблеми культури дитинства в сучасній гуманітаристиці постають в якості полідисциплінарних кейсів, де поєднуються множинні оптики (аксіологічні, антропологічні, психологічні, соціологічні, філософсько-естетичні, мистецтвознавчі, етнографічні, педагогічні тощо) аналізу феномену дитинства. Концепт «культура дитинства» формується на точках перетину даних дисциплінарних утворень та уособлює максимально узагальнюючі параметри всього комплексу проблем, пов'язаних із особливостями світу дитинства за різними аспектами та проявами – дитяча література, дитяча психологія, дитячі ігри, зображення дітей у творах мистецтв, дитяча творчість, онтологія дитинства, дитяча субкультура, дитячі конкурси та фестивалі тощо.

Як ми зауважували в попередньому розділі, концепт «культура дитинства» легітимізує всі аспекти дитячої теми в культурі, перетворюючи дитину на суб'єкта культуротворення, надаючи ціннісних конотацій будь-якій дитячій творчій активності. Відповідно, ціннісний аспект «світу дитини» артикулює встановлення неієрархізованих зв'язків із «світом дорослих», а, навпаки паритетних, що відповідає неklasичному підходу в концептуалізації

явищ та процесів. Відповідно, концепт «дитинства» постає культуротворчістю, акумулюючи ціннісні, образні, понятійні маркери, водночас формує особливий семантичний простір, означуваний лексемами «світу дитини», «дитячої творчості», «культури дитинства», «дитячої комунікації» тощо.

Так, культурологія з інтенцією на міждисциплінарну проєктивність постає генератором означуваних дослідницьких «процедур» щодо дитячої тематики. Відповідно концепт «культура дитинства» в теорії культури перетворюється на міжпредметний інструментарій, поєднуючи ракурс культурно-історичної динаміки дитинства та теорії дитинства в один методологічний комплекс-концепт. Даний конструкт наповнюється змістами відповідно до тем та об'єктів дослідження дитячої тематики в культурі, дитячих практик, дитячих інституцій, дитячої творчості тощо. Адже творчість як форма віддзеркалення дитячого світогляду є ціннісним підґрунтям, захоплюючим світом, який моделюється у власній уяві (В. Вундт, Л. Виготський, Й. Гейзінга, Р. Кайуа) та реалізується у фантазіях, іграх, танцях, піснях та інших видах індивідуальної творчої діяльності. Так, методологічно значимою постає й музична антропологія в контексті дитячої культури як світоглядна конструкція культурологічного рефлексивного виміру, що продукує естетичну – чуттєву складову дитячого сприйняття, пов'язаного з цікавістю до музичного мистецтва, звукового простору тощо.

Поза сумнівом, тема культури дитинства є достатньо проблематичною дослідницькою зоною, оскільки сама вона не завжди артикулювалась як наріжна та ціннісна на теренах гуманітаристики. Очевидно, це пов'язано зі своєрідним «неврахуванням» дитячого віку як значимої складової універсуму культури, про що зауважував представник школи «Анналів» французький історик, автор праць з історії повсякденності, історії сім'ї та дитинства Філіп Ар'єс та американська антрополог Маргарет Мід, про яких вже мовилось у попередньому методологічному розділі. Зокрема, досліджуючи проблему дитинства Ф. Ар'єс вважав, що причинами її малоакцентованості в

дослідницькому ареалі поставали наступні факти: по-перше, швидкоплинність даного періоду життя; по-друге, тогочасна демографічна несприятлива ситуація щодо високої дитячої летальності; по-третє, не сприйняття дитини як вже людської особистості тощо.

Домінуючі погляди щодо культивування ідеологеми дорослоцентризму, тобто, переваги дорослого над дитиною як авторитетних носіїв та трансляторів культури, нівелювали дитину як суб'єкта культури та відводили субпідрядне місце в ієрархії «дорослий – дитина». Неврахування й спростування цінності дитинства призводило до того, що дорослі, зазвичай сприймали дитину не як особистість з певним дитячим світосприйняттям та достатньою мірою визначеними дитячими завданнями, а певною «недолюдиною» (безперечно в контексті дорослого), при цьому нездатною керувати собою та своїми процесами», нездатною «до позитивного управління власною діяльністю» [75].

Так, дитяча психолог, дослідниця І. Ю. Млодик у праці «Екзистенційні даності дитинства або суперечливе диво, яке ніколи не повториться» зауважує, що «дитина – це не зменшена копія дорослого, а людина зі специфічною психологічною структурою, яка проживає особливий період життя – дитинство, буттю дитини притаманні особливі якості, даності, котрі необхідно розуміти тим, хто живе, працює і виховує її» [75]. Особливі даності дитини, про які веде мову дослідниця, подібні екзистенціалам дорослого і позначені дихотомічністю, оскільки обидва потребують розв'язання внутрішніх суперечностей, зокрема:

- «між наявністю дитинства та нестримним прагненням дорослості, що часто підтримується дорослим світом;
- між солодкою психологічною залежністю та прагненням до хворобливої незалежності;
- між постійними змінами та прагненням до стабільності,

- між бажанням бути захищеним дорослими та зіткненням з небезпекою, порушенням кордонів, насильством та необхідністю вистоявати у цьому;
- між обмеженням власних можливостей та вірою в диво» [75].

Усвідомлення подібних фактів спонукало до розуміння та продукування наступних максим: передовсім того, що дитина в своєму віці не готується до життя, а вже його проживає. Відповідно, враховуючи факт фатальності буття, не відомо скільки їй загалом відведено життя. Симптоматично, що польський письменник, педагог, Януш Корчак, критично відносився до постановки проблеми дитини в перспективі її існування: якої ще немає, яка ще лише буде; яка ще не знає, а лише буде знати згодом. За такого підходу, частина людства (дитинство) ніби відмежована від реального життя, її ніби й не існує. У своїй праці «Як любити дітей» автор запитально промовляє: «Як дитина може жити завтра, якщо не даємо їй жити свідомим, відповідальним життям сьогодні?» [56, с. 9]. Так, Ж.-Ж. Руссо у своїй знаменитій «Сповіді» зауважував, що дитині притаманне власне, особливе вміння бачити, думати та відчувати. Саме ці умови створюють ґрунт для екзистенційного осмислення ними навколишньої дійсності.

Симптоматично актуалізується антропологічна рефлексія дитинства, за допомогою якої людство «оприявнює свою сутність на ранньому етапі розвитку», відтак, «у всіх нас без винятку є щось дитяче і, варто сказати, дивовижне» [17, с. 107]. Іntenція на «дитячість», яка набуває зрілості у своєму прагненні до свободи (завдячуючи якій множаться дива на світі) як сутнісної потреби людини, виводить її на ціннісний щабель осмислення дитинства як прообразу культури людини.

Даний підрозділ присвячений, з одного боку, аналізу концепту «культури дитинства» в контексті міждисциплінарної проекції, з іншого, – конструюванню його у тло культурно-історичного процесу за допомогою екстраполявання на такі означення як дитяча творчість, дитяче мистецтво. Відповідно культивуються як наріжні щодо розв'язання наступні питання: по-

перше, обґрунтування концепту «дитинства» та його семантичного простору; по-друге, з'ясування ролі дитини-творця як суб'єкта культуротворення в неklasичній парадигмі культури дитинства; по-третє, проаналізувати динаміку співвідношення понять: дитяча культура – дитяча творчість – дитячий фестиваль.

Актуалізація та звернення до неklasичного підходу в дисертаційному дослідженні зумовлене розширенням предметного культурологічного поля дослідження концепту «культури дитинства» крізь призму творчої активності та залученні нових аспектів його розгляду для формування доказової бази та поняттєво-категоріального апарату сучасної гуманітаристики.

Концепт «культура дитинства» утримує певну смислову полівалентність: з одного боку, вікову інтенцію з виокремленням базового шаблону дитинства й типових поведінкових характеристик дитини; з іншого – аксіологічну інтенцію в контексті неklasичної культури, де здійснюється парадигмальний зсув від пасивної дитини до дитини-творця, що є відмінним від попередніх наявних культурологічних концепцій дитинства, притаманних класичній культурі. Якщо образ дитинства у класичній культурі постає почасти амбівалентним, тобто, з одного боку, дитинство святе, невинне, з іншого, – потребує плекання, опіки, виховання, настанови, де одне не виключає іншого, то для неklasичної культури притаманно усунення межі (між дитиною-реципієнтом чи пасивною дитиною та дитиною-творцем), за допомогою якої підпорядкованість культури дитини культурі дорослих поступово трансформується у модель творчого освоєння культури дитиною. Відповідно в культурі дитинства змінюється не стільки сам статус дитини, а й статус дорослого – із патрона, вихователя він перетворюється на помічника, тьютера, співтворця.

Проектуючи концепт «культури дитинства» на творчість як вияву унікальності, автентичності, поза якими конкретна особистість перестає бути собою, актуалізується парадигма дитячої творчості, зокрема, вияву її у дитячому фестивалі. Акцентація на «дитячості» в контексті творчості є

методологічно значимою за причиною спорідненості творчості та дитинства у площині ігрового ставлення до реалій, оскільки кожне з них реалізується в ній. Адже, творчість є своєрідним «порятунком», шляхом виходу «до іншого світу», тобто світу, «в якому людині буде повернута свобода», на думку французького есеїста, філософа Моріса Бланшо [23, с. 57].

І цим світом свободи, зокрема, на думку В. Табачковського, виступає не що інше, як світ дитинства, де «самопорятувальна функція постійного повернення до дитинства» є певною «перевіркою автентичності оприявненим кожним з нас упродовж життєвого шляху сутнісних ознак виду Homo» [105, с. 296].

Апеляція до вікової усередненості в межах класичних уявлень щодо людини почасти призводила до редукціонізму та достатньою мірою була відчуженою для представників антропологічної школи. Так, на думку М. Шелера, «...Людина в абсолютному сенсі... навряд чи близька нам; вона далеко від нас, як і Бог, котрий, оскільки ми осягаємо його сутність у духові й житті, є не що інше як *Essensia* людини – але тільки в нескінченній формі та нескінченному розмаїтті. Для кожної доби історії існує, проте відносна вселюдина, деякий доступний максимум вселюдськості» [120, с. 106].

Дитина, конструюючи свій образний світ, здатна вільно програвати та перегравати його стани, ситуації, події, послуговуючись свободою як сутнісною потребою людини. У цьому відношенні ігрова ситуація, яка виникає в процесі конструювання свого власного образного світу характеризується однією суттєво важливою рисою, що невід'ємно притаманна самому процесу гри – отримання задоволення, котре проявляється як у дитини, так і в дорослої людини. Про цю ситуацію в процесі гри писав свого часу Й. Гейзінга, зокрема він зазначав, що «в грі ми, подібно до дитини, часом опускаємося нижче рівня серйозного життя, але ж ми можемо й підноситися над ним – у царину прекрасного і священного» [31, с. 27]. І далі Й. Гейзінга наголошував наступне: «щира й спонтанна гра теж може бути глибоко серйозною. Гравець може цілковито, тілом і душею віддатися грі, відтруктивши усвідомлення того,

що це "тільки" гра, далеко на задній план. Нерозлучна з усяким гранням радість може перерости не лише в напругу, а й в піднесення почуттів. Легковажність і екстаз – ось ті два полюси, між якими розвивається гра» [31, с. 28-29]. Саме ці властивості гри зближують світ «дитячої культури» і «світ культури дорослої людини».

Таким чином, гра виступає адаптаційним засобом до культури, певним підґрунтям дитини до майбутнього самостійного її життя. Гра постає ареалом творчого самовизначення дітей у культурі, а ігрова діяльність як акт безпосередньої творчості утримує процесуальний характер, спрямований на творення та перетворення особистості. Ціннісний аспект такої визначальності переконливо розкрив Й. Гейзінга, а протилежний її бік полягає у симулякрності, внаслідок чого реальність обертається для сучасної людини грою у реальність (Ж. Бодрійяр).

Передовсім сенс гри полягає в тому, що дитина залучається до людиномірних параметрів буття, не зосереджуючи увагу виключно на здібностях, якостях чи результатах. Так, німецький феноменолог Ейген Фінк, зауважував, що гра – не менш значуща, аніж праця, панування, любов та смерть, влада й політика.

Як історично і теоретично доведено, культура людства проходила різні етапи, у тому числі й світ свого «дитинства», при цьому слід вказати, що цей «дитячий» свій період людство не розглядає як щось недорозвинене чи несерйозне. До прикладу, як зауважував Ж.-П. Сартр, «людське життя – то "заправлене" різними "соусами" дитинство. Воно утворює те свого роду «сутінкове ядро», що в ньому переплітаються найперший тілесний досвід та його смисл, ту не диференційованість, яку кожен з нас відчуває як "плотську тканину" пристрастей» [95, с. 54]. Початковими такими відчуттями є відчуття бажаності чи небажаності для найближчого сімейного оточення своєї появи на світ. Якщо дитина відчуває, що мати сприймає її народження як надважливу подію, «вона засновує на своєму реальному існуванні» спокійне усвідомлення своєї цінності» [105, с. 284]. Зрештою, сам світ дитинства за своєю природою

є ціннісним. Конструювання ціннісного світу є таємницею творення людського в людині, де вихідним моментом є особистісна готовність дитини до його рецепції, розуміння та освоєння. Утверджуючи людиномірні, справжні параметри буття, фокус на культуру дитинства є безумовно ціннісним, поза яким світ постає прісним та байдужим.

Дослідницьким мейнстрімом означуваної проблематики є культуротворчий аспект дитинства, який продукує діяльнісне відношення дитини до світу, де народжуються нові образи культури з освоєнням творчого потенціалу людства. Тому дискурс ХХІ століття разюче відрізняється від античного чи середньовічного контекстів, де відкриваються можливості для переосмислення дитинства з позиції полікультурного підходу та артикулювались в дослідницьких розвідках такими авторами як Ф. Арієс, П. Бюхнер, В. Вундт, К. Гроос, М. Кляйн, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс, М. Мід, Ж. Піаже, З. Фрейд, Е. Фромм, Й. Гейзінга, В. Штерн, Е. Еріксон, К. - Г. Юнг, К. Ясперс та іншими.

Так, концепт «дитинство» постає складним утворенням, що включає ціннісні, понятійні та образні ознаки, які конкретизують людину за параметрами «вік» з типовими характеристиками поведінки дитини, звідки її «семантичне поле конкретизується лексемами дитина, діти» [72, с. 244]. Примітною є позиція Маргерет Мід та Філіпа Ар'єса щодо концептуалізації віку як значимої складової універсуму культури, іншими словами, визнання дитинства в канві культурогенезу – періоду, притаманному кожному новому поколінню дітей в контексті їх діяльнісної та подієвої активності, виявляючи свою неповторність та унікальність, що дозволяє продукувати пошукові багатоаспектні дослідницькі оптики в сучасній культурі.

Подібно добовому, природному циклам, життєвий є найважливіший в людському досвіді, який спостерігається в повсякденному коловороті народження, зростання і згасання. Дослідження Ф. Ар'єса базувалось на тому факті, як історично в свідомості художників, письменників і вчених

формувалося поняття дитинства та його трансформації розуміння в різні історичні епохи.

Аналіз культури дитинства крізь призму образотворчого мистецтва дозволив дійти висновку, що аж до XIII століття мистецтво не зверталося до дітей, художники навіть не намагалися їх зображати. Це спричинено наступними факторами, на думку Ф. Ар'єса:

- по-перше, проблема дитинства не артикулювалось на теренах як самоцінний період життя, що зумовлено її швидкоплинністю,
- по-друге, не конституювався той факт, що дитина вже поставала людською особистістю;
- по-третє, причиною подібного «випаду» дитини поза увагою дослідників міг бути факт тогочасної демографічної несприятливої ситуації, підтверджуваний значною чисельністю дитячої смертності.

Однак, як зауважує дослідник культури дитинства Ф. Ар'єс: «жанрові сцени не присвячені виключному опису дитинства, але нерідко в якості головних чи другорядних персонажів є присутні діти. З цього можна зробити два висновки: по-перше, діти в повсякденному житті змішувалися з дорослими, і будь-яке скупчення народу, чи то польові або інші роботи, масові гуляння, збирало разом дітей і дорослих; по-друге, увага художників навмисно затримується на зображенні дитини через грацію, її живописність (смак до всього забавного розвинувся в XV-XVI століттях і співпадає в часі з першим виявом почуттів у відношенні до раннього дитинства), художнику подобається виокремлювати дитину в загальному натовпі або групі. Дві позиції, одна з якої постає для нас архаїчною, – сьогодні, як і в кінці XIX століття, існує тенденція розділяти світ дітей і світ дорослих, – в той час як інша передбачає сучасне сприйняття дитинства» [10, с. 48]. Зрештою, таку радикальну зміну варто пояснити, на наш погляд, декількома чинниками. По-перше, на хвилі просвітницьких та педагогічних теорій XVIII – початку XIX століть відбувається процес автономізації дитинства, надання дитині характеристик суб'єктності (Вольтер, Ж-Ж. Руссо, Д. Дідро). По-друге, намічається

домінування романтичної концепції генія (І. Кант, Ф. Шелінг, Фр. Шіллер, ранній Ф. Ніцше), в якому генералізується ігрове начало мистецтва, відтак геніальність не обов'язково маркується звичними параметрами цінності зрілої майстерності. Геній уособлює чисте творче начало, яке може втілюватись в будь-якій художній діяльності: «Геній – це талант (дар природи), який надає мистецтву певних правил», вільно втілюючи власний оригінальний ні на що не схожий дар у мистецтві» [48, §46].

Щодо контексту даного дослідження, а саме самоцінності дитячої творчості, вияву та реалізації її у фестивальному аспекті в контексті формування парадигми дитинства, важливо наголосити, що у теорії генія творчий акт неможливо повторити, а, тим більше, йому не можна навчитись, оскільки геній – це завжди вихід за межі будь-яких правил та настанов. Ф. Шеллінг продовжив дану тематичну лінію, додаючи до пояснень засад геніальності творця концепцію позасвідомого нерационального творіння, що дозволило наблизити генія до абсолюту. Ф. Шіллер додав до абсолютної безумовності творіння генія предикат наївності – того, що згодом Ф. Ніцше сформулює як останнє перевтілення надлюдини, перевтілення у дитину – перед цим подолавши іпостасі верблюда та лева: «Але скажіть, брати мої, що може зробити дитина, чого не міг би зробити навіть лев? Чому хижий лев повинен стати ще дитиною? Дитя є невинність і забуття, нове починання, гра, колесо, яке само котиться, початковий рух, святе слово утвердження. Так, для гри творення, брати мої, потрібне святе слово утвердження: *своєї* волі хоче тепер дух, *свій* світ знаходить той, хто втратив світ. Три перетворення духу назвав я вам: як дух став верблюдом, левом верблюд і, нарешті, лев дитиною. – Так говорив Заратустра...» [79, с. 19.]. Не виключено, що це пов'язано з тим, що дитинство утримує в собі найперший досвід спілкування людини зі світом і «такий досвід є визначальним» (В. Табачковський).

Отже, превалювання у концепціях художньої творчості романтично забарвленої концепції генія «підготувало» до серйозного сприйняття унікальних характеристик творчості дітей, що дало поштовх до формування

культури та мистецтва дітей як особливого унікального джерела культуротворчості: «Романтики, поетизуючи дитяче світовідчуття, вперше похитнули ієрархію дорослого світу та заявили про унікальність світу дитини. Отже, до чинників культуротворення романтики додали ще один компонент – *культуру дитинства*» [57, с. 50].

По-третє, парадигмальний зсув у бік антропології дитинства з її ціннісними конотаціями відбувся за рахунок «стирання» звичних меж між світом дитинства та світом дорослих. Культурно-усталені показники переходу від дитинства до дорослого статусу, які формувались в межах традиційних спільнот (такі як ініціація, посвята тощо) у модерному суспільстві втрачають значення, перекодифіковуються або набувають ознак трансгресії. Дедалі частіше психологи та соціологи констатують проблему неочевидності межі між поколіннями або, ще більше, лімінальність переходів між ними. Це той фактор, що став вирішальним, аби Поль Рікер сформулював максимально прозору та парадоксальну сентенцію: «людина – це істота із тривалим дитинством; позасвідоме за такого підходу постає началом всіх рухів назад і застійних явищ» [148, р. 177-178]. Процес довершується розповсюдженням психоаналітичної доктрини людини із особливим статусом дитячої психіки та генеалогії дитинства (З. Фрейд, А. Фрейд, К. Юнг).

Культурологічний контекст дослідження корелюється поняттями «дитячого простору», «святкового простору», «фестивального простору», які синтетично доповнюють один одного та постають ареалом зустрічі один з одним. Оперування поняттям простору є не випадковим, а свідомим вибором автора дослідження, який на нашу думку, попри свою багатомірну конотативність, в узагальненому культурологічному сенсі постає суголосним дослідницьким спрямуванням, а саме: сукупністю ціннісних відносин щодо досвіду тієї чи іншої соціальної групи, «щаблем ціннісної адаптації до нього, власне, перетворенням зовнішнього соціального на внутрішнє особистісне досягнення» [33, с. 9].

Так, дитячий простір постає особливою самоцінною та самодостатньою складовою культури, що характеризує особливий спосіб взаємодії, ареалом самореалізації дитини, з її поведінковими особливостями, незаангажованою, неклішованою свідомістю, де не лише формуються соціальні компетентності в середовищі своїх ровесників, тобто, відбувається її соціалізація, а й непомітним чином – обертання дитини від неприйнятних та несприятливих впливів культури дорослих. На думку Т. Кривошеї, «природність проявів чуттів та емоцій, дитяча спонтанність, яка виникає внаслідок катарсису, демонструє можливості психотерапевтичного методу очищувати психіку від патогенної інформації, яка нашаровується внаслідок "культурної" роботи захисних механізмів та шаблонів поведінки» [57, с. 80]. Адже досвід дитини є найдинамічнішим надбанням, хаотичним набором ціннісних інтенцій, які здатні до миттєвих трансформацій щодо конструювання світоглядних світів, водночас інваріантів як повернення до цікавих, стійких у часопросторі образів, моделей, жанрів, текстів, що складають культуру пам'яті і ретранслюються з покоління в покоління дітей.

Симптоматичними є ідеї Ю. М. Лотмана щодо розуміння простору, який постає ареалом «спільної пам'яті», що межує з безліччю інших просторів, які, «незважаючи на свою окремішність, все таки доповнюють один одного. Простір фактично перетинається межами різних рівнів і певні ареали здатні утворювати або єдиний безперервний простір, або групу замкнутих просторів, або частину простору, обмежену, з одного боку, і відкриту – з іншого» [68, с. 362]. Некласичний контекст розуміння простору позначений маркером культурної динаміки, за якої відбуваються зсуви (подолання та усунення) кордонів, переговорів, міграції та нашарування, а також виникнення мережевих транснаціональних уявних спільнот, де враховується конфліктність та підпорядкованість глобальних та локальних феноменів.

Французький філософ, дослідник проблеми простору Анрі Лефевр у праці «Продуктування простору» звернув увагу на невід'ємний зв'язок простору із соціальною практикою, зауважуючи, що соціальне конструювання

просторового так само важливо, як і роль простору для моделювання соціальних відносин. Таким чином, дослідницькими установками щодо простору є орієнтація на реальні, соціальні практики просторових структур. Отже, простір постає процесом соціального продукування сприйняття, використання та освоєння, що тісно пов'язаний з символічним шаблоном репрезентації за допомогою кодів, знаків, картографії, що є суголосним нашим дослідницьким інтенціям щодо фестивального простору в контексті дитячої культури.

Звернемося до самого розуміння фестивального простору в контексті даного дослідження. Очевидним є те, що він постає платформою зустрічі представників дитячих фестивалів як ціннісних подій, де відбувається безпосередній обмін досвідом, вільне волевиявлення талантів, що є найбільш притаманним дитячій природі. Сучасний дитячий фестиваль є альтернативою концертним сезонам, що в особливий спосіб, а саме за допомогою ігрового компоненту, стихійності, імпровізаційності, автономності, відкритості, міметичності, перформативності, здатен постати «епіцентром» культурних подій, на який публіка завчасно зорієнтована як на полімистецький захід, де вона може задовольнити майже всі свої естетичні потреби» [46, с. 26]. Водночас саме дитячі фестивалі виступають найгармонічнішим та переконливим каталізатором інтенсивності та якості культурно-мистецького життя України, демонструючи культурну значимість певної культурної топографії як просторового локусу, шляхом відкритої, безпосередньої діалогічності та полілогічності.

Відповідно, синтетичним поняттям чи точніше ключовим смислоконструктом виступає дитячий фестиваль у контексті культури дитинства – це досліджуваний комплекс, який актуалізує парадигму дитинства в конкретиці культурних означень – таких як дитяча творчість, дитячі Fest-проекти, організація дитячого фестивалю, творча комунікація в динаміці соціалізації та виховання тощо.

При цьому останнє варто розуміти як відмінне від просвітницької традиції, а швидше наближене до «пайдеї» як вияву творчості та інтелектуалізму в античній культурі з інтенцією на людиномірність як онтологічну буттєвість. На думку Т. Кривошеї, сутністю пайдеї «була її семантична тотожність поняттю "культура"». Тобто, пайдея давніх греків – це всі зрілі форми духовної творчості, які у концентрованому вигляді й складають основу культури, її змісту та форм. Принаймні в давньогрецькій традиції існувала диференціація пайдеї дитини та пайдеї дорослої людини, що по суті, й було ознакою залучення до культури на підставі того, що у вихованні людини немає фіксованих часових меж. Як неможливо частково перебувати у культурі, а частково ні, так і неможливо періодично виховуватись або не виховуватись, бути вихованим або не вихованим. Результатом пайдеї-виховання має бути міра чуйності до світу та оволодіння мудрістю як мистецтвом жити (Платон)» [57, с. 25]. Відтак, цінність грецької пайдеї загалом виходить за межі просвітницької чи педагогічної сфери й формується в контексті культури як аксіологічної парадигми виховання.

Примітною є дослідницька оптика вітчизняної науковиці С. М. Садовенко, яку ми вже неодноразово згадували в теоретичному розділі дисертації, на проблему аксіосфери української культури, тобто творенні ціннісного поля української народної художньої культури на основі її архетипних рядів. Зокрема, в монографічному дослідженні «Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури», авторка вказує, що «аксіосфера є концентратом семантичного поля культури, але, на відміну від смислів, цінності позначають не просто культурні значення, трансперсональні та об'єктивні, а значення, що піддаються суб'єктивним оціночним судженням, а, отже, постають як предмет переживання. Цінності завжди є позитивно або негативно упереджені. Вони апелюють до людини, як до творця культури» [90, с. 158].

Оскільки дитячий фестиваль постає ціннісною імпрезою, святковою подією, івентом, то підґрунтям щодо розгляду фестивальної культури варто

вважати дослідження з фестивальної культури. Адже попередньо до визнання фестивалю як концепту чи теми наукового дослідження, науковці звертались до теорії та практики свята в якості феномена культури. Відтак, цілком очевидним є той факт, що розвідки щодо святкової культури можна вважати першоосновою у вивченні фестивальної культури, оскільки сам фестиваль постає як конотативно, так і за своєю суттю – святковим заходом / подією (особливою або незвичайною).

Фестиваль є похідним самого свята, його різновидом, оскільки етимологічно походить від латинського «fete», що в перекладі означає «свято». Вперше концептуалізував феномен свята М. М. Бахтін, який, розглядає його як форму культури, що «володіє сукупністю специфічних особливостей і безліччю функцій» [20, с. 72]. Споконвічно свято пов'язувалось із своєрідним часом відпочинку, радістю, веселощами, з певним сакральним ритуалом, танцем, прийомами, бенкетом, що «повертає людину і дає їй проникнути в реальність архаїчних образів, відчуттів, регулятивів і того особливого простору, в якому зовсім інша топографія місцевості, тимчасові ритми, наповненість подій, мова, інтенсивність бажань й інші об'єкти задоволень. Будучи прямим спадкоємцем ритуалу, свято увібрало всі його найбільш дієві властивості, його логіку розвитку: зростання хаосу, невизначеності, тривоги, втоми і абсурду, трагізму; потім злиття з ними (хаосом і невизначеністю): несамовитість, сміх, танець, торжество низу, відмова (перевертання) від встановлених норм, заборон і табу – харчових, моральних, ідеологічних, естетичних, релігійних, – травестизм ролей і статі; надалі воскресіння природного і соціального Космосу, циклу, порядку, норми, доцільності й корисності» [88, с. 54].

Патріс Паві у «Словнику театру» зауважував, що фестивальна спадкоємність бере витoki зі святкувань «у Афінах V століття, де під час релігійних (діонісійських або лінейських) свят розігрувалися комедії, трагедії, виконувались дифірамби. Ці щорічні церемонії представляли найбільш привілейований момент розваг та зустрічей. Фестиваль успадкував від цих

щорічних подій певну урочистість, характер винятковості та пунктуальності, які нерідко втрачають смисли внаслідок численності та заорганізованості сучасних фестивалів» [81, с. 408]. Однак, такі маркери як масовість, агональність, відсутність меж між глядачами та учасниками дійства актуалізуються й сьогодні в фестивальній культурі.

Так, фестивальний принцип широко застосовувався в давньогрецькому театрі до появи відомих амфітеатрів. Формат проведення його поєднувався з основним святом, яке залишалося домінуючою складовою події. У Стародавній Греції Великі Діонісії були прообразом театральних фестивалів, а Великі Панафінеї – основою фестивалів музичного, естрадного, танцювального мистецтва. Також матриці фестивальних рухів можна помітити в пишних святах Стародавнього Риму, де, до речі, популярним був цирк. Поряд з гладіаторами й засудженими на арені амфітеатру виступали трупи із сотень гімнастів, акробатів, еквілібристів, дресирувальників, фокусників тощо.

Позиція П. Паві є достатньою мірою зрозумілою в контексті театального аспекту, де шанувальники могли побачити нові спектаклі в одному й тому самому місці, один і той самий час, познайомитися з маловідомими експериментами, спілкуватися з представниками та керівниками театральних труп. Сьогодні фестивальну культуру, як і фестивальні рухи поза перебільшенням можна вважати фестивальною стихією, що постає ареною експериментальних майданчиків, альтернативною платформою традиційним фестивалям у контексті вияву множинності як жанрової специфіки, так і творчих саморефлексій в контексті її розширення та продукування. Промовистим свідченням цього є сучасний розквіт фестивальної традиції, що засвідчує неабияку потребу щодо віднайдення часопростору для періодичних зустрічей, щоб дізнаватися та бути в курсі тенденцій щодо фестивального життя, заповнювати лакуни недостатнього відвідування театру, відчувати почуття причетності до чуттєво-інтелектуального співтовариства, «долучатися до нових форм, зокрема,

фестивації, яка є виходом мистецтва в контекст культури повсякдення, що відбувається за допомогою арт-практик, крос-культурних практик та постають ареною розмивання меж мистецтва та аматорської творчості» [12, с. 260].

Дитячі фестивальні рухи, дитячі фестивалі-конкурси, базисом яких є творче підґрунтя, продукують особистісний вияв практик себе як самодостатніх та альтернативних комунікацій «культури дорослого», що дозволяє конструювати відношення до «іншого», «іншої» культури, уявляючи її не крізь призму усталених, нормативних, клішовано-проповідуваних зразків, а у світлі власного безпосереднього, живого сприйняття як нового привабливого світу на зорі нашого життя, ще не «втраченого Едему» (А. Шопенгауер).

Подібне колективне проведення часу та спілкування при наявності видовищної, розважальної складових і творчої подієвості створює атмосферу свята, яка дозволяє сприймати презентовану «інформацію» як яскраве шоу. Подібна «подорож» до світу іншої культури з можливістю доторкнутися до нового знайомства, зустрічі, звичаю, відчутти особливу атмосферу нового місця, топосу, локації, кліматичну специфіку краю, спробувати невідому, – все це народжує в учасників фестивалю відчуття новизни, задоволення, стану гармонійності й актуалізує проблему світовідчувального впливу дитини до предметного світу людської життєдіяльності, творчості. Такий процес здійснюється в межах співбуття, «буття-з-іншими» та «буття-для-інших», «буття-в-світі», що є виявом діяльнісної присутності, в даному контексті – дитячого фестивалю як виокремленні для себе гармонійного місця / стану буття. Звідси, організація і проведення дитячих фестивалів, які передбачають міжкультурну взаємодію і творчу комунікацію постають аксіологічними імпрезами альтернативного культуротворення в полікультурному суспільстві й світові загалом.

Дослідження дитячого фестивалю як найбільш актуальної та популярної культурної практики артикулюється в культурологічному аспекті співпричетності буття з Іншим, уможливленням інтерсуб'єктивного контакту

з ним, практичної взаємодії, де «найважливіші акти, що конструюють особистість, визначаються ставленням до іншого» (М. Бахтін). Концепцією фестивалю, відтак, є діалог культур, множинність стилів та жанрів, формування нового сегмента аудиторії як процесу конструювання відносин між слухачами та мистецтвом. Ідеї М. Бахтіна, знайшли переосмислення у соціально-практичному спрямуванні концепту діалогу В. С. Біблера. Автор акцентував увагу на проблемі діалогу як механізму, що дозволяє успішно та повноцінно здійснювати комунікацію в межах культури. Центричною ідеєю В. С. Біблера є уявлення про особистість сьогочасної людини як «людини культури», що поєднує у своїй свідомості різні культури та форми діяльності, які не зводяться одна до одної, з інтенцією на діалог із різними етнонаціональними, політичними культурами на основі спільної мови.

Початок ХХІ століття позначений множинністю фестивальних форм із значним культуротворчим потенціалом, багатофункціональністю щодо своєї структури, в якій виявляються властивості динамічності, відкритості, варіабельності, моделювання – від традиційних (концертно-виконавських традицій) до нетрадиційних (комерційні проекти), творчі лабораторії, прес-конференції, майстер-класи тощо. Музичні фестивалі утримують багатоманітну конотативність у дослідницьких розвідках науковців, зокрема, це «публічне дійство, готовий рекламний продукт, за допомогою якого можна просувати торгові марки для формування їх позитивного іміджу (брендингу); залучати туристів до місць проведення фестивалів (туризм); рекламувати товари та комерційні фірми (паблік рілейшнз); формувати імідж політичних діячів, партій, громадських рухів, організацій (іміджмейкінг, політична психологія, *політтехнологія* (курсив наш – О. С.); формувати імідж регіону, міста, перетворювати міське середовище; привертати пильну увагу до проблем суспільства, екології (соціологія); формувати культурні потреби відвідувачів фестивалів (маркетинг). Тобто, в музичному фестивалі переплітаються функції брендингу, туризму, паблік рілейшнз, іміджмейкінгу, соціології, політичної психології та маркетингу» [22, с. 10].

Відтак, продукування сьогоднішніх фестивальних рухів, акцій відбувається завдяки прирощуванню відмінних спрямувань: синтезу, власне, фестивалю з формами шоу, видовищного та перформативного характерів як крос-культурних практик. До прикладу, перформативність як культурна практика, що артикулюється в контексті комунікації, на думку Г. У. Гумбрехта, «передбачає продукування присутності й через свої матеріальні елементи «торкається» тіл людей, які специфічно й по-різному спілкуються...» [39, с. 37]. Цей аспект перформативності як культурної практики в дитячій фестивальній традиції буде розглянуто більш детально в наступному підрозділі 2.2 «Дитячий фестиваль як інтеракція та проблематизація присутності: перформативний підхід».

У культурній практиці сформувалися багатоманітні моделі проведення фестивалів різних шаблів (від міського до міжнародного), форм організації (творчі конкурси, майстер-класи) та художньо-творчої спрямованості. Відповідно, виникнення нових фестивальних явищ у сучасній культурі засвідчує той факт, що сьогодні фестиваль трансформувався в унікальний механізм сучасної культурної комунікації, водночас популярність фестивального діалогу / полілогу як способу міжособистісного та символічного спілкування людей.

Практика організації та проведення дитячих музичних міжнародних та вітчизняних фестивалів опирається безпосередньо на наш особистий досвід (представлений Сапігою Оксаною Вікторівною та Катериною Валеріївною Полянською, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського). Дана практика неодноразово реалізована на міжнародних платформах у якості музичних фестивалів, фестивалів-конкурсів як ціннісних імпрез, подій культурно-мистецького спрямування за різною специфікацією та жанровістю для дітей та юнацтва «New Star Rudaga 2019» (18-26 червня 2019 року, Латвія, м. Юрмала), X Міжнародний фестиваль – конкурс «Перлини мистецтва» (4-5 травня, 2019 року, м. Львів), «Різдвяні вечори в Лапландії» (2-14 січня 2020 року, Санта Парк) в м. Леві в Фінляндії та інші, які слугують

емпіричною базою дисертаційного дослідження. Презентантами даних фестивалів виступали дитячі та юнацькі колективи «Tantsustuudio Extemp» (Естонія), «Rudaga» (Латвія), «Непоседы» (Естонія), «Зубрёнок» (Білорусь), «Мальва» (Україна), «Гопак» (Україна), «Барвіночок» (Україна), «Фаворит» (Україна), «Промінь» (Україна), «Діти майбутнього» (Україна), «Елегія» (Україна), «Fashoin kids» (Україна), «Фантазія» (Україна), «Вірність» (Україна). Програмна політика дитячих фестивалів спрямована як на популяризацію, так і на міжкультурну взаємодію, шляхом комунікативного обміну в найрізноманітніших жанрових аспектах: хореографія, вокал, циркове мистецтво тощо.

Ключовими завданнями вищезгаданих дитячих фестивалів та конкурсів було: а) пошук і підтримка талановитих дітей та молоді; б) виявлення обдарованих виконавців, які здатні створювати власний художній образ; в) формування естетичного смаку, чуттєвої культури; в) залучення діячів мистецтв щодо співпраці з обдарованими дітьми та молоддю. Водночас емпірична база дослідження включає наступні наші кураторські проекти у співпраці з Міністерством освіти і науки України, Українським державним центром позашкільної освіти, ТОВ «АртФестЦентр» за підтримки Міністерства культури України: міжнародний конкурс-фестиваль хореографічного та вокального мистецтва «Sõpruskond Talendid Tallinnas» («Співдружність талантів в Таллінні» Естонія, м. Таллінн); Міжнародний танцювальний фестиваль «Neposedõ kutsus sõprus»»; загальнодержавне і національне свято, де беруть участь різні хорові колективи та духові оркестри. Свято проводиться кожні п'ять років на території Талліннського Співочого поля; міжнародний фестиваль сценічних мистецтв «Balt Prix»; міжнародний фестиваль мистецтв («International Festival»; «Christmas Wave» (Латвія, м. Рига).

Ціннісним аспектом щодо вітчизняної фестивальної культури є всеукраїнський фестиваль-конкурс хореографічного мистецтва «Перлини мистецтва», який проводиться з 2015 року в місті Львові та презентується

дитячими колективами «Мальва» (Бровари), «Гопак» (Київ), «Барвіночок» (Київ), «Фаворит» (Обухів), «Промінь» (Маріуполь), «Діти майбутнього» (Харків), «Fashion kids» (Київ), «Фантазія» (Буча), «Вірність» (Львів), «Журавка» (Сарни), «Asti Ballet School» (Київ), «Барви удеча» (Жидачів), «Славяне» (Чернігів), «Ярмарка» (Чернігів), «Сквиряночка» (Сквира), «Шарм» (Харків), «Анюта» (Кропивницький), «Опільчанка» (Рогатин), «Колорит» (Сміла), «Непоседы» (Одеса), «Альянс» (Славута), «Престиж» (Суми), «Калиновий цвіт» (Херсон), «Україночка» (Чернівці), «Шарм» (Нетішин), «Танго» (Тернопіль), «Асорті» (Мангуш), «Стожари» (Запоріжжя), «Клем» (Житомир), «Діалог» (Рівне). Мета заявлених фестивалів тим чи іншим чином спрямована на підтримку та популяризацію різних мистецьких жанрів; налагодження тісних культурних і творчих відносин між учасниками музичних івентів – культурної дипломатії; підвищення професійної майстерності творчих колективів та виконавців; зміцнення полікультурних форматів співтворчості; формування культури пам'яті до світових культурних досягнень і цінностей, шляхом знайомства з історією та культурою міст проведення заходів.

Узагальнюючи підрозділ дослідження, варто констатувати наступне: усунення звичних рамок між світом дорослих та світом дітей, хронотопом зрілості та хронотопом дитинства дозволив конструювати концепт «дитяча культура», враховуючи неklasичну методологію, сучасні культурні реалії та симптоматику соціокультурних змін. Результати такого переосмислення концептуально-концентровано представлені в праці американського дослідника Д. Кеннеді «Відтворюючи дитинство». Дані концептуальні вузли стосовно культури дитинства, що наразі підлягають деконструкції та (або) візії у дослідженні узагальнюються та обґрунтовуються. Отже, за Кеннеді, це розуміння дитини: 1) як маргінального суб'єкта або аутсайдера; 2) як власності; 3) як економічно неспроможної істоти; 4) як онтологічно «іншого»; 5) як епістемічно незавершеної істоти (Д. Кеннеді).

Подібна топологія дитячої культури дозволяє констатувати дитину-творця як суб'єкта культуротворення в межах некласичного її осягнення.

Проаналізовано співвідношення понять «культура дитинства» в контексті дитяча культура – дитяча творчість – дитячий фестиваль, де сам концепт вбудований у тло культурно-історичного процесу та екстрапольований на такі означення як дитяча творчість, дитяче мистецтво, зокрема дитячий фестиваль. Очевидно, що за кожним культурно зумовленим аргументом сучасність (в теорії та на практиці) висуває протилежні характеристики, які поступово змінюють ставлення до дитини, дитячого, дитинства. Наприклад, сучасний «дитиноцентризм» базується на ще більшій інфантилізації суспільства та тотально впливає на всі культурні практики (мода, споживання, освіта, інтертеймент тощо). Нікого майже не дивує пенсіонерка, що вступає в університет або дитина, що заробляє в «TikTok» мільйонні статки. У дитини навчаються дорослі, дитяча творчість породжує чисельну кількість талантів та геніїв, які встановлюють власні правила гри. Вже неможливо ігнорувати всі ці чинники, які впливають на розуміння культури дитинства. Відповідно змінюється вектор дослідження дитячої творчості, дитячого мистецтва, що неминуче відкриває перспективи подальших досліджень щодо заявленої тематики.

Водночас, враховуючи практичний досвід культурно-мистецького буття, можна узагальнити наступне: сьогодні найбільш актуальною формою популяризації як академічного, так і неакадемічного мистецтва є дитячі музичні фестивалі, що постають перформативними, комунікативними практиками з інтенцією на формування особливого простору дитини. Дитячий фестивальний рух актуалізує культурні проєкти, що презентують сучасні творчі стратегії, відповідно формуються перспективи розвитку креативних локусів культури, в якому дитячий фестиваль постає особливим простором – творчою лабораторією, де у формах найрізноманітнішої комунікації реалізуються явні та приховані ідеї, бажання та таланти дітей.

Відтак, дитячий фестиваль постає незаангажованим механізмом культурної комунікації, що є базисом діалогу найрізноманітніших видів культурної творчості. Завдяки діалогічній природі та полікультурним відносинам, відкритості, фестиваль набуває характеристики творчої лабораторії, де відкривається потенційність щодо експерименту, динамічного розвитку нових форм, технологій творчості, обміну ідеями, створення нових / інших / відмінних цінностей.

2. 2 Дитячий фестиваль як інтеракція та проблематизація присутності: перформативний підхід

Взаємозв'язок сьогочасних явищ культури з динамічно виникаючими процесами соціальних дій є очевидним. Продуктивність такого зв'язку постає не лише допоміжним чи інструментальним актом, а конститутивною складовою соціального досвіду. Сьогодні дедалі очевиднішим стає факт постійного конструювання та переконструювання царини соціального, здебільшого за форматами нелінійності суспільства, крос-культурності, рухливості, пастишності, спорадичності, які постають продуктивнішими для людей, на відміну від довгострокових, статичних зв'язків чи взаємодій. Така динамічна ситуативність соціального провокує дедалі зростаючу чисельність соціально-орієнтованих, культурно-мистецьких проєктів та арт-активістських ініціатив разом із медійною самопрезентацією, що, в свою чергу, зумовлює перегляд щодо звичного відношення між художньою й нехудожньою культурою, мистецтвом й повсякденним життям та зміщення фокусу в бік рухливих гібридних моделей культури.

Одним з таких динамічних і рухливих засобів / форм вираження сьогодні є перформанс, який утримуючи тривалу історію свого становлення, сьогодні позначений актуальною активацією і не випадково. Будучи особливим маркером сучасної культури та мистецтва, перформанс постає інсценуванням

соціального акту, сприяє об'єднанню спільнот, уможлиблює переформатування явищ, процесів та впливає на формування ідентичності. За висловлюванням К. Вульфа, «художня і соціальна діяльність існують як перформанс, мовлення – як перформативна дія, а перформативність є похідним поняттям, що тематизує ці зв'язки» [163].

Корпус проблем, пов'язаний з дитячою творчістю, виявом якої у контекстному зрізі постає дитячий фестиваль, актуалізує дослідницьке спрямування до перформативного розширення «культури як інсценування», підкреслюючи цим самим постановочний характер та виводячи на поміст події як ціннісні імпрези, замість творів, здійснюючи його як важливу складову культурологічної дискусії. Симптоматично це прочитується в таких форматах представлення як свята, фестивалі, карнавали, ритуали та інші форми дій. Безперечно, перформативність як маркер інсценування життя існував споконвічно, однак, саме на долю фестивалних практик, таких як фестивалі, карнавали як найбільш чутливих до лімінальних періодів, випадали трансформації, ритуалізації та інституалізації для нових форматів цілепокладань (національних, ідеологічних, політичних тощо). Так, Ерік Гобсбаум зауважував, що «довкола цих заходів склався потужний ритуальний комплекс: фестивальні зали, регіональні павільйони, театральний поміст, паради, передзвони, живі картини, салюти, урядові делегації з нагоди фестивалю, прийняття, тости і промови» [32, с. 19].

Контекст дисертаційної розвідки, зокрема, даного підрозділу, спрямований на дослідження вияву перформативності у дитячих фестивалях, що набуває актуальності та продуктивності за наступними аспектами:

а) по-перше, діти як творці, діти-артисти завжди із задоволенням звертаються до живого виступу як одного із засобів самовираження;

б) по-друге, дитячий фестиваль як явище ціннісної присутності, інтеракції, живих рухів, живих жестів, постає не лише засобом для видовищності, залучення публічності, а й артикуляцією проблемності питань, які часто замовчувались і маркувались як незручні, недоречні, невчасні.

Проблема фестивальної культури та фестивальних рухів утримує багатовекторну спрямованість дослідницьких запитів, однак центром нашої уваги постає саме дитячий фестиваль, із акцентами на дитячій творчості, культурі дитинства, їх актуальності, аксіологічній потенційності крізь призму фестивальної культури. Окреслені проблеми спрямовують дослідницьку логіку до лона культурологічного міждисциплінарного підходу. Оскільки й сама культурологія, є «найуспішним прикладом постнекласичної науки: її епістемологічні характеристики формують такий тип відношення, коли мета та цінності дослідника визначають сенс та результати дослідження» [57, с. 17].

Залучення культурологічного підходу до проблеми аналізу дитячого фестивалю як перформативного явища є продуктивним у кількох аспектах:

- по-перше, можливості розгляду його в проекції присутності, де між учасниками встановлюються такі зв'язки, які відрізняються від просто наявних;
- по-друге, актуалізації тілесно-матеріального ракурсу, тіла, дотиків, обмін якими вже закладено в самій природі перформансу, що дозволяють дитині віднайти себе в модусі чуттєвих, естетичних переживань;
- по-третє, дитячий фестиваль передбачає розгляд виконавської культури, де тісно переплітаються гра, свято, перформанс. Відповідно, дитяче виконавство поряд із фаховою спеціалізованою підготовкою, не виключає ігрової комунікації, за допомогою якої постає як своєрідний «театр для самого себе» й сприяє авторському творенню себе.

Залучення некласичного / постнекласичного підходу в культурологічному аспекті щодо аналізу й розгляду дитячих фестивалів, дитячої творчості дозволило віднайти принципово нові (на відміну від класичного розуміння) ракурси дослідження. Зокрема, звернення до теми дитячих фестивалів зумовило потребу в розширенні її крізь призму типології та історичних візій перформативного жанру, що уможливило крос-культурні порівняння, оцінки існуючих аналітичних концепцій і пошук нових

концептуальних інструментів щодо контекстного бачення означеної проблеми.

Показовий, демонстраційний настрій сьогочасної культури розглядається як культурний процес, а самі культурологічні повороти виявляють себе, згідно теорії інтелектуального поля П'єра Бурдьє, як «ігровий простір, поле об'єктивних відносин між індивідуумами та інституціями, конкуруючими з іншими за одні й ті самі речі» [129]. Мабуть, не випадково, П. Бурдьє, вжив поняття саме ігрового простору, акцентуючи увагу на значимості гри, яка майже нікого з її дослідників не залишала байдужою. До прикладу, свідченням такої небайдужості є факт розмови А. Ейнштейна з швейцарським філософом, психологом Ж. Піаже щодо дитячої гри та надання високої оцінки й цінності останній відомим фізиком, який констатував, що «таємниця атомного ядра – це дитяча гра, в порівнянні з таємницею дитячої гри» (А. Ейнштейн). Справді, спостереження дитячих забавлянь, ігор є здебільшого таємницею, справжнім втаємниченим творчим актом: «хіба не могла природа так само легко наділити своїх дітей всіма цими корисними функціями, притаманними грі, – збування надмірної енергії, розслаблення після зусиль, приготування до життєвих випробувань, компенсації нездійснених бажань – хоча б у вигляді чисто механічних вправ та реакцій? Але ж ні – вона дала нам гру, з її напругою, радощами та з її жартом-забавою. Оцей-от останній елемент, жартівливість-забавність всякого грання, опирається будь-якому аналізу, будь-якій логічній інтерпретації. Як поняття його неможливо звести до котроїсь іншої психічної категорії», зауважує Й. Гейзінга [31, с. 9].

Вочевидь, так відбувається процес творення «світу себе», світу дитини, конструювання власної особистості шляхом забавлянь (гри), результуючим чого є розширення світоглядних меж власного досвіду, набуття емоційної зрілості, емпатії. Адже й саме життя, на думку, Л. Вітгенштейна, складається з безлічі конкретних ситуацій – мовних ігор – у кожній з яких є свої правила, рольовий розподіл. Перформативність за своєю природою утримує подібні

забавляння, оскільки спрямована на дедалі більше залучення гри та задоволення в мистецтві. Звідси, зрозумілим постає бажання багатьох митців вивести мистецтво за музейні та галерейні межі.

За подібною оптикою естетика дитинства постає у перспективі ігрового естезису, який реалізується в процесах первинної інкультурації та соціалізації особистості дитини. Ареною інкультурації та соціалізації в контекстному зрізі постає дитячий фестиваль у множинності варіативного його вияву як простору взаємодії екзистенційної комунікації та власного проектування шляхом ігрової форми, що, окрім формування творчої, інтелектуальної, екзистенційної рефлексії, дозволяє дитині опановувати світ культури найбільш гармонійним та безболісним чином. Адже, процес взаємодії дитини з партнером (дорослим, однолітком) у межах ігрової форми приводить до усвідомлення своєї та іншої екзистенції як цінності, фіксації авторства самого себе, водночас з перспективою розширення власного екзистенційного досвіду, де дитина входить до світу (соціалізується) й, набуваючи себе, стає сама собою.

Цінність перформативного контексту дитячого фестивалю передовсім і полягає в тому, щоб пережити / прожити його, не стільки шляхом споглядання, скільки набуттям нового досвіду, зокрема, шляхом присутності. На думку вітчизняного дослідника О. Литовки, і сам фестиваль є «практичною перевіркою новацій, визначенням пріоритетів і пошуком неторованих шляхів розвитку культури та мистецтва» [66, с. 112]. Таким чином, дитячий фестиваль як одна із творчих форм подання дитиною себе, продукує нові можливості творчої діяльності, відповідно, конструювання відмінних напрямів у сучасній культурі та мистецтві тощо.

Плідним аспектом дослідження є цінність дитячих фестивалів як набуття нового досвіду себе, вияву автентичності, що найяскравіше активувалась на арені сучасної фестивальної культури своєю природною присутністю в дитячому світі, оскільки дитина здатна ділитися цілим набором спільних почуттів зі своєю аудиторією. За звичай, дитинство позначене природною правдивістю, емоційним реалізмом, щирістю, драматичністю

справжніх почуттів, почасти гостро вираженими підлітковими емоційними суперечностями. Це той, поза перебільшенням, «священний період», коли дитина найбільше покладається на саму себе, власну культуру, відтворюючи елементи повсякденних практик, доповнює їх своєю фантазією. Іншими словами, вловлюючи сигнали із покоління попереду, «ототожнює свої почуття з цими колективними уявленнями та використовує їх як фантазії-орієнтири» [136, р. 281].

Подібні фантазії продукують, викликають до життя творчість, «власний фольклор», розширюючи межі своїх можливостей до бажаної (вимріяної) версії самих себе (ідеалізованої або гламурної, чи, навпаки, спрощеної – «*bad version of yourself*»). Позиціонування себе за допомогою специфічної манери спілкування, відвідування особливих місць, стилю одягання, специфічної виконавської моделі подання себе поставало виявом особистісних позицій, почасти «соціального нонконформізму і бунтарського духу» (Г. С. Голл та П. Ваннел), волонтаризму. Симптоматично, що Юрген Габермас розглядає перформативність саме як комунікативну вимогу щодо самоусвідомлення й самоствердження. Відтак, дитячі фестивалі, фестивальні рухи дедалі частіше постають ареною множинних крос-культурних практик, де виступають у якості перформансу як синкретичної форми дитячої колективної самопрезентації та комунікації з експериментальною апробацією власного творчого потенціалу. Дитячий фестиваль як перформація є дією самопрезентації дитини крізь призму «актуалізованих способів думки й діяльності», в нашому випадку творчої, фестивальної діяльності [135].

Примітною є думка вітчизняного мистецтвознавця, дослідника сучасної культури та мистецтва І. Б. Савчука: «Поза, жест, рух, малюнок, танець були невіддільні від слова, звуку, інтонації, ритму в синкретичному мистецтві музики. У процесі розвитку людської цивілізації та становлення художньої культури різні види мистецтва відокремилися, але взаємодія між ними триває, набуваючи нових, більш складних форм» [103, р. 80].

Перформанс спрямований на віднайдення відмінних від звичних, усталених засобів щодо оцінки мистецького досвіду в повсякденному житті. Тому він залишається найдієвішим способом безпосереднього звернення до широкої аудиторії з метою переоцінки власних уявлень щодо мистецтва та культури. Ключовим принципом перформансу був волюнтаризм, анархізм, який не піддавався усталеній диференційній практиці прочитання, оскільки вільно опирався на полівидову специфіку мистецтва: літературу, театр, драму, музику, архітектуру, поезію, кіно, фентезі, конструюючи їх у найрізноманітніших комбінаціях. Мабуть, саме це мав на увазі американський історик мистецтва, теоретик і практик перформансу Роузлі Голдберг, коли стверджував у праці «Performance Art: From Futurism to the Present», що перформанс «не має власного медіуму, оскільки він «дитя» багатьох дисциплін та медіа – живопису, поезії, театру, танцю, музики, кіно, цирку тощо» [134, р. 38].

Інтенція на живу присутність та взаємодію між виконавцем, у даному випадку – учасником дитячого фестивалю й глядачем, шляхом інтерактивності, партиципаторності, уможливорює зняти опозиційність художніх засобів та позахудожніх цілей на користь продукування унікальних подій та ситуацій, що збагачують як естетичний, так і життєвий досвід. За звичай, перформанс не приховується за художньою вигадкою, залишаючись самим собою.

Звернення до перформативності дитячого фестивалю як ціннісного сегменту культурологічної дискусії спрямовує, в тому числі, й на аналіз самого поняття перформансу та його інтерпретації дослідниками. До речі, французький теоретик перформансу Патріс Паві у своєму «Словнику театру» тлумачить перформанс (франц.: performance; англ.: performance; нем.: Performance), або перформенс арт як «театр візуальних мистецтв» [81, с. 233]. Дійсно, у перформансі орієнтація спрямована пріоритетно на візуальний, а не вербальний аспект сприйняття, незважаючи на достатнє використання останнього в дії мовлення, інформування тощо.

Достатньою мірою ангажованими, що вплинули на формування перформансу вважають твори композитора Джона Кейджа, хореографа Мерсі Каннінгема, фахівця із відео Нейма Джюно Парк, скульптора Аллана Кепроу. Це свідчить про те, що перформанс здатен уніфікувати найрізноманітніші візуальні мистецтва, зокрема, поезію, театр, танець, музику, кіно, відео, що розігрується як певне дійство в музеях чи художніх галереях. Олександр Верт називав його «калейдоскопічним багатотемовим дискурсом», у якому передовсім підкреслюється сам процес творчості, аніж завершеність твору мистецтва. Сам виконавець – перформер – не зобов'язаний бути актором, що відіграє роль, однак він почергово здатен постати оповідачем, художником, танцівником і, при необхідності, сценічним автобіографом, який має безпосереднє відношення до репрезентованих об'єктів і ситуацій висловлювання.

Українська дослідниця мистецько-видовищних форм сучасної культури К. Станіславська, вважає, що перформанс постає «коротким дійством (маленькою виставою), що виконується за визначеним планом (сценарієм, програмою) одним або кількома учасниками (автором та/або статистами) в художній галереї (музеї, залі) перед запрошеною публікою. Інколи перформанси можуть проводитися на відкритому просторі (так званий пейзажний перформанс). Перформанс являє собою живу візуально-процесуальну композицію із символічними атрибутами, позами, жестами, діями» [103, с. 57].

Цінність дитячого фестивалю як перформативної події виявляється у тому, що кожен виконавець привносить власне бачення до процесу та манери виконання, чого не можуть сповна досягти / передати інші види мистецтва (наприклад, скульптура, картина, пам'ятник). Перформанс став найнаближенішим щодо вияву повсякденності, самого життя в його ситуативності, непередбачуваності, умовній прогнозованості. Йдеться про перформанс як дію, діяльність, виконану артистами та іншими учасниками з використанням випадковості, непередбачуваності, певного ризику із

залученням багатьох видів мистецтва, технічних можливостей, не виключаючи довкілля.

Контекстним прикладом нашого дослідження є міжнародний дитячий фестиваль «Різдвяні вечори в Лапландії», який відбувся (безпосередньо за участі автора даного дослідження як куратора) з 2 по 14 січня 2020 року в м. Леві-Рованьємі (Фінляндія). Локацією проведення фестивалю був дозвіллевий Санта парк – резиденція Санти. Мета фестивалю передбачала представити талановитих дітей, творчу молодь України та Європи, а саме, дитячі художні колективи, солістів, які працюють у хореографічних, вокальних, інструментальних, циркових, театральних жанрах. Цим самим, створюючи умови щодо підтримки та розвитку дитячої та молодіжної творчості; підвищення професійної майстерності творчих колективів та виконавців; продукування української культури та зміцнення й розширення міжкультурних відносин; знайомство з культурою та традиціями Фінляндії тощо.

Мапу дитячих фестивалів поповнює також міжнародний фестиваль дітей та юнацтва «New Star Rudaga 2019» Jurmala Latvijai 100 Starptautiskais talantu konkurss (International Children's and Youth Festival Rudaga), який проходив 18-26 червня 2019 року за сприяння Юрмальської Думи та Юрмальського Центру культури за номінаціями вокалу, хореографії, поезії, кінематографу, театру мод, інструментальної музики, циркового мистецтва тощо. Організаторами та кураторами міжнародного фестивалю дітей та юнацтва «New Star Rudaga 2019» були представники Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Оксана Сапіга та Катерина Полянська (Фестивальне агенство «Арт Фест Центр»). Водночас X Міжнародний фестиваль – конкурс «Перлини мистецтва» (4-5 травня, 2019 року, м. Львів, Центр творчості дітей та юнацтва Галичини «Погулянка»), організаторами фестивалю-конкурсу виступали Міністерство освіти і науки України, Український державний центр позашкільної освіти, ТОВ «Арт Фест Центр», за підтримки Міністерства культури України. Метою означеного

фестивалю-конкурсу «Перлини мистецтва» поставала підтримка, розвиток та популяризація хореографічного мистецтва, встановлення й зміцнення культурних та творчих взаємовідносин між учасниками заходу. Благодійний конкурс-фестиваль дитячого та юнацького виконавського мистецтва «Музична майстерня» є проектом, який відокремився від фестивалю «Сонячне Коло», заснованого у 2012 році та перейшов на професійний музичний формат. Продукуванням дитячого фестивально-конкурсного руху в Україні є фестиваль дитячої творчості «Сузір'я талантів в Україні» за підтримки Київської міської державної адміністрації тощо. Українську фестивально-конкурсну мапу дитячої творчості можна поповнювати безкінечно, що свідчить про достатньо самостійну й динамічну царину музичного життя незалежної України.

Сучасний дитячий фестиваль як перформативне дійство включає множинність номінацій, як, до прикладу, хореографія (народний, народно-стилізований, естрадний, класичний танок, степ, контемпорарі-денс тощо); театр (музичний, тіней, моди, театралізовані дійства та обряди); фольклор, вокал, інструментальний жанр (народна пісня, академічний, естрадний та джазовий вокал, інструментальна музика); хорова музика та постає простором рівноправних взаємодій, інтеракцій, у якому народжується гармонійне, чуттєве, артистичне начало. Таким чином, будучи учасником фестивалю, дитина-артист розширює світоглядний арсенал не лише за допомогою розуму, будучи включена до причинно-наслідкових відношень, суб'єктно-об'єктних опозицій, а й усвідомлює свою причетність, спільність, продукує власні правила й творить свою долю вже на тлі артистичного людства.

Таким чином, численні дитячі фестивалі та фестивальний рух, будучи культурною подією, постає способом впливу на світ за допомогою дитячої гри, виконання, що, в свою чергу, формує умови для розкриття індивідуальності виконавця, народження нового творчого продукту, а також підтримує культурний діалог між представниками різних культур, активізуючи

комунікативну динаміку виконавців та популяризує музичну культурну спадщину загалом.

Аналіз дитячого фестивалю як перформативного феномену зумовив розширення його меж до історичного аспекту розгляду перформансу. Це уможливило крос-культурні порівняння його з існуючими аналітичними концепціями. Так, продуктивність перформативного підходу цінна в методологічному плані, де, на думку Д. Бахман-Медіка, починають враховуватися такі аспекти як культурна динаміка, матеріальність, обмін діалогічністю, ситуативність тощо. Так, «тілесність і невербальні сфери дії починають займати першочергове місце, так само як і пильна увага до історичних акторів, конфліктів, трансгресій та культурних диверсій, – іншими словами, відбувається звернення до категорій, яке було відсутнім після лінгвістичного повороту в дискурсивному просторі» [18, с. 25].

Безперечно, сьогодні накопичення емпіричного матеріалу та джерелознавчої бази за різними напрямками, дозволяє здійснити комплексний огляд історії перформансу загалом. При цьому, варто зауважити, що в сучасній українській гуманітаристиці остаточно не сформувались чітко визначені наукові течії та напрями, які займалися б проблемами визначення специфіки перформансу в музичному мистецтві, віднесення його до того чи іншого виду мистецтва, жанру, форми подання, взаємовідносини з іншими явищами музичної та художньої культури, донесення шляхом перформансу ключових екзистенційних чи соціальних проблем тощо. Тут швидше мова йде про сферу досліджень, представники якої вивчають історичний контекст створення смислу основних понять культурологічно-мистецтвознавчого словника. За такого підходу зміст поняття не зводиться до простих лексикологічних викладок, а концепти розглядаються в їх численних семантичних співвідношеннях та соціальних взаємодіях. Відтак, Д. Бахман-Медік вважає, що «матеріальність, медіальність та образотворча сила соціальної культури інсценувань відкривають доступ і до процесів культурного символізування» [18, с. 25].

Так, до прикладу, в футуристів зафіксували своєрідний «маніфест», спрямований на публічне виконавство як засіб дієвого акту з масовою аудиторією. Італійський композитор і музикознавець, прихильник ідей футуризму Франческо Балілла Прателла, звертався до молоді, як спраглих нового, реального, живого, закликаючи не боятися, що їх дії можуть сприйматися зі звичним презирством. Так, під час «Технічного Маніфесту Футуристичного Живопису»¹ наголошувалось, що «назву "божевільний", якою намагаються заткнути рота всім новаторам, слід розглядати як почесне звання» [134, р. 7]. Примітно, що вони саме естраду вважали патерном щодо реалізації своїх виступів, вистав, оскільки, на їх думку, вона спрощувала претензійність на серйозність, піднесеність та абсолютність у мистецтві. Пізніше конструктивісти закликали до продукування мистецтва в «реальному просторі та з реальним матеріалом» як засобом до суспільно корисного мистецтва. Згодом тональність перформансу змінилася від політичних інтонувань у бік розважальних, дозвіллевих, що реалізувалося дадаїстами у формі кабаре і набуло популярності у Німеччині перед Першою світовою війною як сатирична та політична зброя. Примітно, що паризькі кав'ярні згодом замінили кабаре як творчий майданчик і стали локацією зустрічі молодих сюрреалістів, що виражали світоглядні розбіжності в несхвальності до інтелігенції за надмірне благоговіння перед раціональністю.

Преформанс також можна розглядати як непрописну творчу концепцію Вагнерівського *Gesamtkunstwerk* (Гезамткунстверк) – «єднання мистецтв» як (обов'язково) рівноправних, що стало ключовою ідеєю художнього

¹ Подія відбулася в центрі Туріна, а саме, в приміщенні театру К'ярелла 18 березня 1910 року серед трьохтисячної публіки, представлені артистами, літераторами, студентами та іншими. Супроводжувалася означена подія-маніфест вигуками, почасти цинічним криком, що демонстрував почуття бунтарства, огиди та зневаги до академічної та педантичної посередності, фанатичного поклоніння «старому» як єдиновірному зразку, надмірне благоговіння перед раціональністю. тощо. Суголосним і певною мірою провісником вказаному маніфесту був рух футуристичної поезії, започаткований роком раніше (20 лютого 1909 року) Філіппо Томазо Марінетті на шпальтах у паризькій газеті «Фігаро» – маніфест «Футуризм».

перетворення дійсності шляхом взаємодії елементів різних видів і жанрів мистецтв у одній події чи витворі. До речі, музично-міфологічна драма (за задумом Р. Вагнера) є синтетичним поєднанням музики, слова та дії, що постає ядром майбутнього твору, однак не вичерпує включення цілого конгломерату не менш важливих факторів, зокрема, ландшафту, місця, архітектури, художнього оформлення сцени / арени тощо. Виконання оркестру є уособленням універсуму, а засобами оркестру постають окремі події та людські долі, котрі за видимої незалежності один від одного, співвідносяться з долями світового цілого. Симптоматичним прикладом є щорічний музичний Байротський фестиваль¹, який водночас культивує культурний ландшафт Байройта.

Сьогочасність позначена динамічним поширенням перформансу, завдячуючи впливам, зокрема, вже вище згаданого американського композитора Джона Кейджа, відомого нестандартним використанням музичних інструментів, експериментальним твором «4'33» та американського хореографа, реформатора сучасного танцю Мерса Каннінгема, присутність яких засвідчувала принципово відмінну модель творення у боротьбі з культурними стереотипами музики і танцю. Подальше становлення перформансу пов'язане з розвитком живопису дії. Важливим внеском ХХ століття щодо його продукування здійснювали художники Ів Кляйн, П'єр Манзоні, Йозеф Бойс та інші. Демонстрація й захоплення наготою сприймалися художниками не з позиції рекламного трюку, а зацікавленням до тіла як матеріалу для мистецтва. Особливими маркерами щодо перформансу 70-х років є концентрація ідей та теорії мистецтва, що була підґрунтям для митців, які використовували перформанс як засіб матеріального втілення цих

¹ Примітним є той факт, що в 2021 році українська жінка-диригент Оксана Линів вперше за 145 років історії Байройтського фестивалю, диригувала на найпрестижнішому оперному фестивалі світу. Виступ відбувся з прем'єрою опери «Летючий голландець» німецького композитора Ріхарда Вагнера, на постановці якої вона співпрацювала з Дмитром Черняковим.

ідей. З одного боку, експресіоністські дії, а з іншого – виразно розважальна творчість молодих виконавців, які сповнені рішучості експериментувати, поєднуючи поп- і рок- моделі з критикою мистецького цеху, частиною якого вони були.

Сучасний теоретик перформансу Бояна Цвеїч у своїх «Нотатках про суспільство перформансу», звертаючись до відомої праці Гі Дебора «Суспільство спектаклю», пропонує замінити поняття «образу» та «репрезентації» поняттям «перформансу». На думку Б. Цвеїч, суспільство перформансу на відміну суспільства спектаклю, передбачає навмисну самодемонстрацію та перевтілення, оскільки мова йде про «ритуалізовані дії, засновані на психосоціальной владі уособлення, афективному фундаменті переконливого вираження, в якому суб'єкт знаходить більш реальне відчуття власної самості» [116].

Загалом, перевтілення постає чинником формування соціокультурної ідентичності людини, однак проектуючи його на світ дитини, – є поверненням до самого себе (М. Бахтін). Незважаючи на те, що перевтілення володіє потужним образним потенціалом художньої комунікації, воно виступає маркером образної цілісності як синтезу надбання досвіду Іншого. Так, семантика образів, сформована у дитини під впливом казок, міфів, пісень, танців утримує як загальнолюдські, так і національні, регіональні специфікації картин світу. Сьогодні інтенсивність медіалізації сприяє актам перевтілення та самодемонстрації, вони стають доступні майже кожному. «Номо Performans» є суб'єктом або презентатором / репрезентатором перформансу.

Німецька дослідниця Еріка Фішер-Ліхте, аналізуючи перформативний поворот у царині естетики, констатувала факт появи перфомансу як зміни «твору подією» [131, р. 39], що є симптоматично близьким до нашого розуміння дитячого фестивалю як події, точніше святкової події, що характеризує його як можливість співбуття з Іншим, де «найважливіші акти, що конструюють особистість, визначаються ставленням до іншого» [19, с. 98].

Характерними ознаками дитячого фестивалю як події крізь призму авторського бачення перформансу Е. Фішер-Ліхте є експериментальність, лімінальність, невизначеність до кінця, інтеракція, автопоезис, тривалість, взаємовплив, відповідальність за те, що відбувається у кожного з учасників тощо. На перший погляд, це звичайні маркери повсякденного життя, певної життєвої ситуації з чутливим ставленням до того, що відбувається. Унікальна подія прирівнюється до типової події, з якої складається наше життя. Так, подієвість актуалізується як соціально значимий феномен, оскільки нею пронизані усі царини людського суспільства.

Дитячий фестиваль постає такою культурною подією не лише у форматах розважальності, фестивалності, а, передовсім, творчих координатах власної ідентичності, альтернативному самовизначенні / перевизначенні себе в координатах гармонійного розширення життєвого досвіду та емоційного простору. За звичай, явище перформансу спрямоване на саму подію як демонстрацію, відтворення, а не творення артефакту тощо. Таке спрямування водночас не націлює на продукування повторення, подія може відбутися всього один раз.

Напевно відсутність інтенції на повторення пов'язана з реакцією мистецтва на гіпермедійність людського буття в соціальній реальності, а також цифровізацію та технологізацію щодо відтворення витворів мистецтва. Таким чином, із одного боку, виникає певне інформаційне перенавантаження, що дозволяє аргументувати його як достатньою мірою негативний тренд, однак, з іншого, – утримує позитивні наслідки:

- екскурс світовими музеями, галереями, концертними залами за допомогою домашнього ПК;
- доступність зображень творів мистецтва, з якими можна ознайомитись, не виходячи з дому, не вистоюючи черг;
- демонстрування наближеної оптики, яка, за звичай, не можлива при реальному розгляді, до прикладу, картин, коли не вдається підійти ближче.

Водночас, наявність фізичних об'єктів та об'єктів, опосередкованих цифровими технологіями дозволяє підготувати дитину до поліформатного майбутнього, в якому є місце як *offline*, так і *online* реальностям. Безперечно, продукування об'єктів діджиталізації з ігровою взаємодією в дітей не вимагає особливих зусиль думки, напруження уяви, оскільки дитину оточує вже значна кількість предметів, які володіють підвищеною візуальністю та інтерактивністю, що дозволяє їм не повною мірою стимулювати уяву, вигадкування тощо.

Однак перформативний підхід якраз і дозволяє модифікувати розуміння дитячого фестивалю, свята, розширюючи його в бік залучення рольових моделей для аналізу соціальних дій, у ході яких конструюються власні вибори та комунікації з іншими. Благодатним полем розгортання дитячого фестивалю в його перформативній проекції постає музична популярна культура, яка сприяє гармонійному самовідчуттю дитини та молодих людей. До речі, дослідники Стюард Голл та Педді Ваннел, констатуючи соціальну вагомість популярної культури в формуванні підліткового смаку, аргументували той факт, що «культура, яку постачає ринок комерційних розваг, відіграє надважливу роль. Вона віддзеркалює думки та настрої, що вже існують, водночас надає простір для вираження себе та набір символів, за допомогою котрих можна спроектувати подібні відносини. Підліткова культура є суперечливою сумішшю автентичного (справжнього) та синтетичного: вона є сферою самовираження для молодих та рясним полем підживлення для комерсантів» [136, р. 276].

Тут варто згадати процес маркетизації культури, який вже давно є звичним та очевидним явищем, промовистим фактом підтвердження чого слугує сама назва відомої (принаймні культурологічній аудиторії) праці Джона Сібрука «*Nobrow. The Culture of Marketing. The Marketing of Culture*», ключовою ідеєю якої є те, що майже всі продукти культури, як й інші товари підпорядковуються маркетинговим критеріям: стильно / не стильно; в тренді / не в тренді; модно / не модно; продається / не продається. Таким чином,

виникає єдине поле культури «ноубрау», яке знаходиться поза оцінюванням будь-яких явищ, однак передбачає врахування економічного аспекту, зокрема, в нашому дослідницькому полі – ефективності фестивалю, що є природним фактором, оскільки сприяє мотивації молодих учасників, у тому числі, й отриманні гідних гонорарів за їх виступи, поряд з презентацією таланту та перформансів для ширшої аудиторії, поширенню інформаційної мапи щодо нових талантів.

Дитяче ставлення до грошей як цілком природного явища поза оцінковими проєкціями добре демонструється у дитячих спогадах іспанського філософа, політолога та журналіста Раміро де Маесту (Ramiro de Maeztu): «У мене був друг, маленький хлопчик; коли йому давали 5 сентимо (тодішня дрібна іспанська монетка, на зразок копійки), він подумки переводив їх у 10 лимонних льодяників; коли давали 1 песету, переводив у 200 льодяників; 1 дуρο (велика монета) – в 1000 льодяників, а далі уяви хлопчика не вистачало. Таке саме матеріальне ставлення до грошей, у того, хто десять тисяч песет прирівнює автомобілю, сто тисяч – замиському котеджу, мільйон – ще чомусь відповідно більшому, що здатне задовольнити його матеріальні устремління. Таке ставлення до грошей не варто шукати у вияві чи протиставленні до духовності чи католицизму, це відношення "природної людини", яка укладена в кожному з нас» [146, р. 13].

Такий природний, практичний вимір є притаманним для перформативного підходу, а саме продукування культурних смислів і досвіду на підставі подій, практик, проєктів, матеріальних утілень і медійних форм. До прикладу, практичний та комерційний аспект симптоматично присутній у виконанні різдвяних пісень, які продукувалися шанувальниками та збирачами фольклору. Так, «завдячуючи вуличним співакам, захриплим хлопчикам, що співають на порозі у вічному сподіванні винагороди, вони поширювалися в новому міському народному оточенні» [32, с. 21].

Варто зазначити, що дитячий фестиваль як актуальна форма культурної взаємодії належить до ареалу як фестивальної (святкової), так і популярної

культур загалом. Остання контекстно розуміється нами як «неофіційна культура, що близька і до фольклорної культури, тобто, народної, її традицій та ритуалів та, водночас, не виключає комерційного та позаоцінкового характеру. <...> ... популярна тяжіє більше в бік суб'єктивного вибору щодо подання себе, почасти в радикальних досвідних позиціях, спрямуванні до певних моделей презентації та репрезентації власної самості (як творця, а не лише носія), продукування творчого волевиявлення, свободи.

Вибір форм культурної взаємодії, однією з яких є дитячі фестивалі, зокрема, в міжнародній проекції є результатом продукування процесів сьогочасної культурної інтеграції. Примітно, що вже вищезгаданий український дослідник мистецьких фестивалів Олександр Литовка в розвідці «Фестивальний рух України в період незалежності» також констатував факт економічної цінності фестивалю як об'єкту «подієвого туризму» (event tourism) щодо залучення численної кількості гостей, оживлення туристичного ринку: «Розвиток в'їзного туризму стимулює економічний розвиток міста, регіону, країни. Можна стверджувати, що фестиваль є каталізатором туристичного ринку» [66, с. 112].

Дитячі фестивалі, формуючи свої стильові уподобання, пріоритети, зокрема, музичні, виконують функції активної популяризації сучасної музики, комунікації, презентації новацій, відкриття нових імен або актуалізації забутих в контексті культури пам'яті.

Найпотужніше обмінна міжнародна та вітчизняна фестивальна мапа України представлена у межах виїзного «подієвого туризму», що сприяє популяризації багатогранного автентичного образу нашої культури. Зокрема, авторські культурно-мистецькі проекти, кураторами яких були представники, вже вище згадувані викладачі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Оксана Сапіга та Катерина Полянська реалізовувались на міжнародних майданчиках в форматах дитячих музичних фестивалів, фестивально-конкурсних рухах для дітей «New Star Rudaga 2019» (18-26 червня 2019 року, Латвія, м. Юрмала), X Міжнародний фестиваль – конкурс

«Перлини мистецтва» (4-5 травня, 2019 року, м. Львів, Центр творчості дітей та юнацтва Галичини «Погулянка»), «Різдвяні вечори в Лапландії» (2-14 січня 2020 року, Санта Парк) в м. Леві в Фінляндії тощо. Таким чином, успішна організація міжнародних дитячих фестивалів синтезує художню й туристичну сфери, продукуючи концепцію конструювання й організації міжнародного туризму в фестивалній проекції.

Водночас дитячий фестиваль у даному контексті є показовою культурною практикою, де відбувається усвідомлення себе як самоцінного, з власною суб'єктністю, зокрема, дитячою суб'єктністю, що дозволяє ідентифікувати культуру як дитиноцентричну не лише у форматі загальнокультурному, а й індивідуальному задля можливості проникнення до світу дитини, поглянути її очима на те, що відбувається в ній самій, побачити дитячі оцінки. Вже згадуваний нами польський педагог Януш Корчак, у праці «Як любити дитину» намагався передати власні відчуття щодо права дитини: «У мені ще не викристалізувалося й не знайшло підтвердження розуміння того, що першим, безперечним є право дитини висловлювати свої думки, активно брати участь у нашому вирішенні її проблем і присудам їй. Коли доростемо до поваги і довіри, коли сама вона почне довіряти і скаже, на що має право, – загадок і помилок поменшає [56, с. 62]. Адже кожна людина володіє своїм, власним дитинством, яке тією чи іншою мірою архівується, зберігається у спогадах, навіть у тих, хто з певних причин не може пригадати чи витіснив з пам'яті деякі риси свого дитинства. Однак пам'ять буттєво присутня і приховано впливає на все подальше наше життя. З цього приводу Жан-Поль Сартр фіксував із власних спогадів наступні переживання: «В п'ятдесят років я зберіг свої дитячі риси, нехай зношені, стерті, зневажені, загнані до глибини, позбавлені права голосу. Зазвичай, вони ховаються в тіні, підстерігають; ледь послабиш увагу – вони підіймають голову і, замаскувавшись вириваються до світу білого. <...> У кожної людини свої природні координати: рівень висоти не визначається ані її домаганнями, ані достоїнствами – все вирішує дитинство» [152]. Відтак, зважаючи на

сартрівську сентенцію, подальший вектор та сценарій нашого буття визначає саме дитинство. Іншими словами, розпізнання, розшифрування особливостей власного дитинства визначає подальше сприйняття й розуміння соціального світу і того, на що ми в ньому здатні, і чого, на жаль, можемо бути позбавлені.

Популярна музична культура утримує високу вітальну активність, комерційний аспект і маркетингову інтенцію, про яку ми зауважували вище. Тому дитина, яка досягла успіху дуже швидко перетворюється та маркується артистом поп-музики і виступає рекламним образом. Однак, цей образ необхідно постійно підтримувати не лише шляхом презентації себе як виконавця, а й відповідністю репертуарного аспекту, своєю причетністю до підліткового світу, інакше втрачатиметься популярність. Для звукозаписних компаній «цінність» дитини-творця продукується в якості засобу маркетингу власної продукції, тобто живого, комерційного образу. Звісно, при цьому сам виконавець не позбавлений власної цінності, продукуючи себе як успішну модель, ідеалізований образ чи гламурну версію самого себе.

Не дивним тому є той факт, що, починаючи з 70-х років ХХ століття відбувається комерціалізація потреб дитини, відповідно, дитина виявляється цінною як споживач щодо тих чи інших індустрій, культурних, арт-практик, проектів як об'єкту впливу ринків. Звісно, тут криється амбівалентність оцінок:

а) по-перше, щодо «цінності» дитини в контексті оптики споживання, де часто відбувається «фетишизація дитинства та його характеристик. Дитинство втрачає свою феноменальність і здатне перетворюватися на особливого роду симулятивне уявлення <...>. Дитинство вмонтовано у стратегії реклами, бізнесу, політичні програми, війни та етноконфлікти. <...> Сьогодні формується, а за багатьма позиціями сформувався масовий попит на "дитинство", у тому числі, на дитяче тіло в буквальному та символічному сенсі» [37, с. 57].

б) по-друге, цінності дитячої суб'єктності як творця; можливості проникнути до дитячого світу і подивитися очима дитини на те, що

відбувається в ньому, побачити, своєрідну шкалу дитячих оцінок, визнаючи цим самим її свободу, усвідомлюючи те, що дитина живе зараз, а не готується до життя надалі.

Подібний ракурс, спрямований на весь комплекс, який утримує фестивна, популярна культура (концертна, культурно-проектна, фестивально-конкурсна діяльності, комікси, журнали, інтерв'ювання з популярними зірками) та сприяє творчому становленню дітей.

Популярна музична культура, будучи вмістилищем найрізноманітніших мистецьких, культурно-мистецьких практик постійно знаходиться в процесі обміну творчого досвіду (за різною видовою, стильовою, жанровою, тематичною специфікою тощо), де виникає безліч трансмедійних проєктів, що також певною мірою готує дитину до сприйняття багатомірності картин світу. Оскільки дитина, будучи включеною до такого масштабного трансмедійного нарративу й сама навчається захищатися від інформаційного перенавантаження. Так, продукування урізноманітнення смаків, викликає, водночас, і вибірковість щодо чутливості та розширення емоційного діапазону, сприяє творчій активності. Остання, в свою чергу, шляхом творчої взаємодії стимулює набуття емпатії, безконфліктної інтерактивності, стратегічного мислення.

Американська етнограф Маргарет Мід, автор праці «Культура та світ дитинства» класифікує дитячу культуру на три наступні типи:

- 1) постфігуративна, де діти навчаються у своїх попередників;
 - 2) кофігуративна, де діти та дорослі навчаються у однолітків;
 - 3) префігуративна, де дорослі навчаються також у своїх дітей
- (с. 322).

Перший тип дитячої культури – постфігуративної – авторка визначає як «культуру, де кожна зміна протікає настільки повільно і непомітно, що діди, тримаючи в руках новонароджених онуків, не можуть уявити собі для них іншого майбутнього, відмінного від їхнього власного минулого. Минуле дорослих постає майбутнім кожного нового покоління; прожите ними – це

схема майбутнього для дітей» [74, с. 322]. Зрозуміло, що такий тип культури асоціативно співвідносять з специфікою «примітивних» суспільств та традиційних. Дослідниця вважає, що характерним маркером постфігуративного типу культури є «геронтократичність» (М. Мід), яка підпорядковує дитячо-молоду генерацію своїй беззаперечній владі та авторитету дорослого як статусу «мудреця», «набутого досвіду» тощо.

Наступний тип дитячої культури – кофігуративний – найпростіший принцип розуміння її – відсутність поведінкових патернів бабусів та дідусів, які безпосередньо присутні в нашому житті, іншими словами, це «культура, в якій переважною моделлю поведінки людей, що належать до даного суспільства, виявляється поведінка їх сучасників» (74, с. 342). На думку, М. Мід даний тип дитячої культури є недовго тривалим і, швидше за все, постає результатом лімінальності, перехідним етапом, спричиненим кризою постфігуративного типу. Причини кризи можуть бути найрізноманітнішими: новаторські революційні зміни, міграційні процеси до інших країн, навернення до іншої віри, загалом, стихії, катастрофи, що загрожують вітальності старшого покоління.

М. Мід, констатує цінність кожного із типів культури, акцентує увагу саме на префігуративній, тобто, коли старші навчаються у молодих та дітей, узагальнюючи це наступним чином: «Старше покоління ніколи не побачить у житті молодих людей свого безпрецедентного досвіду... Цей розрив між поколіннями абсолютно новий, він є глобальним і очевидним», оскільки дорослі ніколи не були молодими і юними в той час, тому світі, в якому зростали їх діти. [74, с. 360-361]. Це тип своєрідного оновлення, омолодження, динаміки постійного зростання без усталених зразків і патернів. Так, згідно М. Мід, подана типологія дитячої культури відображає час, у якому ми живемо, знаходимося.

В антропологічній традиції таким сакральним часом, що окреслює життя, позначена назва філософського роману Михайла Стельмаха – «Чотири броди», в якому «блакитне, як досвіт, – дитинство, потім, наче сон, – хмільний

брід кохання, далі – безмірної роботи і турботи, а зрештою – онуків і прощання» [104].

Особливість дитинства обумовлена наявністю у ньому творчої активізації, продиктованої станом внутрішнього загостреного відчуття свободи, емоційної рефлексії «без гальм». Популярна культура якраз і постає тим благодатним підґрунтям для дитячої реалізації творчості, де розгортаються та відображаються численні бажання / проблеми, які криються у царині дитячого емоційного світу. Передовсім, це бажання брати й отримувати від життя все, – виражають прагнення до впевненості у непевному, мінливому світі.

Делл Хетевей Хаймс, американський антрополог, фольклорист, соціолінгвіст звернув увагу на складну історію перформативного підходу та ввів смисловий конструкт-поняття «прорив до продуктивності», щоб описати перехід людських агентів до відмінного «способу існування та реалізації». Поняття «прорив до продуктивності» слугувало об'єднавчим трампліном початкових незалежних інтелектуальних розробок (1950-х р.), які стали базисом щодо теперішнього динамічного розширення інтересів у дослідженні культурних форм В. Тернера.

У запропонованій ним концепції «соціальної драми» як корисного описового та аналітичного інструменту в поєднанні з більш ортодоксальними техніками соціальної антропології, він розглядає культурні події як соціальні перформанси. Авторська позиція В. Тернера цінна якраз тим, що відходить від структурно-функціоналістського тлумачення ритуалу та спрямовує увагу на культурну рефлексію щодо його перетворення. Засновник історичної антропології К. Вульф у своїх теоретичних побудовах акцентує увагу на інсценувальному та практичному перформативному аспектах ритуалу. Р. Шехнер переоснащує теорію та практику театру ритуальними та перформативними функціями та інструментами, заявляючи про «performance studies».

Ритуали, на думку В. Тернера є активними і наділені потенціалом щодо продукування змін у культурі: «церемонія вказує, ритуал трансформує» [161, р. 80]. Так, симптоматичним прикладом інноваційності та зміни ритуалів у фестивальній традиції демонструє валлійський поет і письменник Вільям Генрі Дейвіс: «У 1924 р. після смерті Перретта Майстром музики короля став сам Елгар, перший за ціле століття відомий композитор, який обійняв цю посаду, і це було яскраве визнання важливості його музики для королівських ритуалів. Від того часу посаду займали достойні композитори, які й далі поряdkували музичним оформленням королівських церемоній. <...> ... кожна велика королівська церемонія мала бути також фестивалем сучасної британської музики. Бекс, Блісс, Голст, Бенток, Волтон і Воган Вільямс писали музику для коронації Георга VI і Єлизавети II. Два коронаційні марші Волтона «Корона імперії» (1937) та «Держава і скіпетр» (1953) змагалися з Елгаровими не лише за багатством мелодії і щедрістю оркестровки, а й тим, що стали постійними визнаними концертними творами» [32, с. 127]. Також прикладами є щорічні фольклорні фестивалі в Уельсі, – айстедводи¹ – музичні, театральні та літературні конкурси. Сучасний айстедвод пов'язаний з відродженням традиційних середньовічних турнірів бардів, що поступово занепали в епоху Тюдорів. Фестивальні рухи дедалі більше тяжіють до форми презентації та репрезентації – перформансу як домінуючої форми подачі, представлення, пов'язаної із стиранням меж поміж естетичною та соціальною сферами та створенням умов для лімінальності (введенням елементів ритуалу, прийомів сугестії тощо).

Значимим дослідницьким аспектом перформатичності дитячого фестивалю є звернення до концепту «присутності» як ціннісного й

¹ Айстедвод – валлійський фестиваль літератури, музики та поезії. Традиція його започаткування й проведення сягає XII століття. Тоді фестиваль поезії та музики відбувався у замку Кардіган у 1176 році та проводився правителем валлійського королівства Дехейбарт (Рис ап Гріфід). Там вперше й відбулася грандіозна зустріч, на яку були запрошені поети та музиканти з усіх куточків країни. Найкращому поетові та музикантові було присуджено Почесне місце на бенкеті. Ця традиція збережена й досі.

справжнього аспектів людського буття. Адже в зв'язку зі зростаючою медіалізацією людського життя в соціальній реальності, збільшенням інформаційної доступності, прискоренням обмінними контентами, конструюванням віртуального простору, до якого залучаються дедалі більше людей – витісняється такий аспект існування, як присутність.

Відома праця Ганса Ульріха Гумбрехта «Продуктування присутності. Що значення не може передати» є ілюстрацією перформативності, нерозривного зв'язку присутності та продуктування, тобто виявом, дією, висуванням, тими рисами, якими володіє перформативність. Оскільки поняття присутності, за Г. У. Гумбрехтом, не може існувати поза продуктуванням, вона завжди наділена процесуальністю, динамікою прояву, що пов'язана з просторово-тілесним виміром людського буття й характеризує царину взаємовідносин та взаємодії людей.

Арена дитячого фестивалю – це завжди комунікаційний простір, де діти взаємодіють один із одним, час від часу з'являючись та зникаючи з поля зору один одного, безумовно, впливаючи один на одного шляхом присутності, активної залученості, реагуванням, вибором, дією. Однак саме у лакунах дитячої комунікації проблема присутності підкреслюється з особливою гостротою, шляхом перцептивних ситуацій, спрямованих на формування суб'єктивного досвіду сприйняття. Саме у подібній присутності здійснюється підрив звичного модусу переживання естетичного досвіду, що передбачає відому відстороненість споглядання шляхом безпосередніх емоцій, що переживаються учасниками тут і зараз, яких не можна підвести під готові інтерпретативні схеми. Таким чином, дитячий фестиваль формує специфічну комунікацію, що характеризується зануренням до художнього середовища, здатного впливати на почуття, як дитини-виконавця, так і глядача.

Дитячий фестиваль як перформативна подія артикулюється в процесі інтеракції як взаємодії між учасниками, як виходу з антропологічного підпілля, що є сильнішим, аніж будь-які смисли, які можна було б приписати з огляду звичного естетичного споглядання. Антропологічний аспект полягає

у продукуванні проблеми людської присутності, загострення на ній уваги. Взаємодія учасників фестивального руху як інтеракції не має заздалегідь прописаного сценарію, характеризується випадковістю, відкритістю та непередбачуваністю.

Підсумовуючи, варто зауважити, що подія перформансу – щоразу унікальна – прагне відтворити форму інтеракції, тобто форму, що дозволяє учасникам виробляти свою присутність, висуватися життєві світи один одного. Перформанс прагне актуалізувати аспекти, які можуть сприяти продукуванню присутності, а саме, акцентації тілесності, взаємодія тощо. Учасник перформансу, опиняючись в унікальній події, торкаючись тіла інших учасників та проходячи крізь інші атрибути перформансу, спричиняє тим самим інтригу людської присутності. Нам завжди дані, швидше, деякі формальні ознаки присутності: пред'явленість іншого у формі тіла, спільне проживання відрізків життів, взаємодія. Саме це і виводить на авансцену перформанс, додатково висвітлюючи подієвість життя та невід'ємність присутності.

Висновки до Розділу 2

Узагальнюючи даний розділ дисертаційного дослідження, варто зауважити щодо наступних результатів.

По-перше, доведено, що для класичної культури притаманний образ дитини-реципієнта, або пасивної дитини з інтенцією на ієрархічність та підпорядкованість світу дорослих. Відповідно, для некласичної культури притаманно усунення межі між дитиною-реципієнтом та дитиною-творцем, за допомогою якої підпорядкованість культури дитини культурі дорослих поступово трансформується у модель творчого освоєння культури дитиною. Обґрунтовано й аргументовано факт здійснення переходу чи, точніше, парадигмального зсуву від дитини-реципієнта (або пасивної дитини) до дитини-творця – повноцінного суб'єкта культуротворення, що відбувся за рахунок «стирання» звичних меж між світом дитинства та світом дорослих та

ще гостріше актуалізувало антропологію дитинства в її ціннісному контексті, що є відмінним від попередніх наявних культурологічних концепцій дитинства, притаманних класичній культурі. Відтак, у культурі дитинства змінюється не стільки сам статус дитини, а й статус дорослого – із патрона, вихователя він перетворюється на помічника, тьютера, співтворця, що засвідчує їх паритетність, позаієрархічне спрямування тощо.

Водночас, констатовано, що розгляд дитячого фестивалю як перформативного дійства уможлиблює учасникам продукувати власну присутність, заходити до життєвих світів один одного, здійснювати творчі експерименти себе в живій взаємодії. Цінність таких взаємодій, інтеракцій полягає в тому, що у проекції перформансу безпосередній взаємовплив учасників дитячого фестивалю виявляється набагато сильнішим, аніж можливі значення та смисли, і зорієнтований на присутність як найбільшу людиномірну цінність.

Відтак, авторське бачення та розуміння дитячого фестивалю полягає в тому, що вони постають ареною реалізації множинних, самобутніх, крос-культурних виконавських практик, перформативність яких продукується шляхом синкретичної форми дитячої колективної самопрезентації та комунікації з експериментальною апробацією власного творчого потенціалу.

РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДИТЯЧИХ ФЕСТИВАЛІВ: АКСІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

3.1 Дитячі фестивалі та фестивальні рухи в міжнародній проекції

Дитяча творчість є потужним чинником культуротворчої активності, що набуває особливо ціннісної значимості щодо дитячих рухів, котрі віддзеркалюють сутнісні потреби реально-життєвих запитів людського буття в нескінченній гаммі своїх утверджень. Культуротворче буття дитини, будучи специфічним способом існування її у світі, спирається на присутність у ньому завдяки подієвості. Остання є свідченням присутності людини в культурі та розуміється за допомогою акту творчості. На думку вітчизняного дослідника В. Федя, лише творчості притаманно «переривати коло змінюваності подій і фіксувати тут-буття. Відтак, творчий акт є подієвістю продукування ціннісного світу культури» [125, с. 170]. Цінність культуротворчого буття, що виявляє себе у різних формах творчої діяльності, спрямована на розвиток дитини «зсередини» її самості, ідентичності.

Таким діяльнісним феноменом є дитячий фестиваль як «потужний каталізатор творчого процесу» (Г. Хома), що в останні десятиліття яскраво культивується в культурно-мистецькому ареалі сучасності. Очевидною, звідси, є зацікавленість науковців фестивальними рухами, конкурсними фестивалями, проте особливий інтерес виявляється передовсім у спрямуванні до дитячих фестивалів. Відтак, культурологічна цінність тематики даного розділу постає в перспективі полісміслового розкриття дитячого фестивалю як інваріантного культурного явища. А саме розгляду та аналізу дитячих музичних фестивалів як ціннісних імпрез у міжнародній та вітчизняній проекціях, оскільки специфіка звернення зумовлена культурно-мистецькими ініціативами представників Національної музичної академії України імені

П. І. Чайковського, про що неодноразово наголошувалось у попередніх розділах.

Водночас в самій назві дисертаційного дослідження артикулюється акцент на тому, що дитячі фестивалі є ціннісними імпрезами, тобто культурно-мистецькими подіями, заходами, івентами, святкуваннями. Це міжнародні та вітчизняні дитячі фестивалі, фестивально-конкурсні рухи для дітей та проекти, які представлені фестивальною мапою і, яка водночас складає емпіричний дослідницький базис: «Різдв'яні вечори в Лапландії» (Фінляндія, 2020), «New Star Rudaga 2019» (Латвія), «Перлини мистецтва» (Україна, Львів), «Сузір'я талантів в Україні» (Україна, Київ) тощо. Аксіологічність імпрез якраз і полягає в продукуванні дитячого фестивального руху як культуротворення, що формує підґрунтя щодо розкриття індивідуальності дитини, досягнення творчих результатів, підтримки діалогу між представниками різних культур, сприяє накопиченню дитячих конкурсних зразків та популяризації культурної спадщини загалом.

Передовсім необхідно звернути увагу на характерні особливості сутнісної природи дитячого фестивального руху. Іншими словами, подати певну типологізацію, а точніше, феноменологію дитячих фестивалів.

По-перше, однією із важливих обставин соціального плану, що має безпосереднє відношення до дитячого фестивального руху є специфічні особливості самої природи феномену дитинства. Дитинство, якому приділено значну частину в попередніх методологічно-концептуальних розділах дослідження, утримує, окрім багатьох інших прикметних особливостей суттєво важливу обставину, притаманну саме даному етапу розвитку розгортання усіх сутнісних сил людини. Домінуючою чуттєвою (естетичною), психологічною, соціально-комунікативною формою активності виступають ті риси людського самоутвердження у світі, котрі найбільше виявляють істинно людське в людині, нічим іншим не затьмарене («будьте як діти»). Морально-естетичний ракурс як сприйняття, так і діяння в контексті розвитку феномену дитинства й усіх його можливих форм конституювання насамперед висуває

параметри людського, що мають не монадний характер, а універсальні параметри. Виникає питання: звідки цей універсалізм?

Сутнісні виміри цього універсалізму варто шукати передовсім у структурах людського буття, які так чи інакше віддзеркалюють соціально-культурні виміри людського як такого, що гармонійно поєднане з природним началом, котре не зникає в людині безслідно, але воно значною мірою соціалізоване, окультурене, уведенне в русло людських форм буття, виражає культурну сутність людини.

По-друге, в сучасному світі значною мірою під впливом явищ глобалізаційного характеру спостерігаються інтегративні процеси, тому дитячий фестивальний рух у зв'язку з цим набуває особливих рис. Що мається на увазі в даному розрізі феномену дитячого фестивального руху? Внаслідок цивілізаційних досягнень різного роду, що в якості складових компонентів мають досягнення в сфері наукових відкриттів – від природничих і технічних наук до багатоманітної сфери гуманітарного знання, небачені раніше досягнення у сфері технологій тощо, дитячий фестивальний рух дедалі більше тяжіє до норм, стилістики, стереотипів, що виникають, формуються, набувають довершених форм передовсім у європейському просторі. А прикметною ознакою європейського простору є насамперед інтегративна парадигма, що за своєю культурною спрямованістю здатна сприяти вияву творчих потенцій в усіх сферах життя – від досягнень науково-теоретичного порядку до буденних практичних форм людського життя. У цьому плані дитячі фестивальні рухи в умовах сьогодення значно оволодівають спроможністю до утвердження справді нових, творчих досягнень, котрі виступають своєрідним каталізатором постійного пошуку оригінального, самостійного, творчого, такого, що інтенсивніше утверджує власні стильові особливості.

Дитячий фестивальний рух володіє особливістю домінування творчого начала, виступає своєрідним симптомом істинного прагнення до власного, модерного утвердження. Відомо, що діти особливо в ранньому світанковому

віці проявляють справді творчі здібності, до речі, феномен, що потребує подальших досліджень сучасної філософської, психологічної, культурологічної, педагогічної, соціологічної науки. І, звичайно, саме ця творча складова дитячих фестивальних рухів заслуговує на особливу увагу сучасних дослідників. Не скрізь, і не однаково творче начало розвинене в тих чи інших фестивальних дитячих рухах. Але те, що творчо-самостійне начало задає здебільшого тон міжнародним дитячим фестивальним рухам є визначальним у цих процесах.

По-третє, дитячі фестивалі попри їх специфічність, що зумовлена самою віковою особливістю їх розгортання в певному соціально-культурному середовищі, утримують ту характерну оригінальну винятковість, яка органічно споріднена з їх непереборною здатністю віддзеркалювати найсуттєвіші тенденції і самих дорослих, котрі притаманні як вітчизняним, так і міжнародним фестивалям. Звичайно, мова йде не про просте наслідування чи примітивне запозичення, а про творче застосування креативних тенденцій, присутніх на різних рівнях фестивального руху взагалі. При цьому спостерігається дуже часто, якщо не надто високого фахового рівня запозичення, то безперечно оригінальне творче використання досвіду фестивального руху загалом.

Варто відзначити таку прикметну особливість дитячого фестивального руху. В сучасному як вітчизняному, так і міжнародному фестивальному русі існує багато проблем, пов'язаних із розгортанням динаміки, структурних параметрів фестивальних процесів, нерідко кризових явищ, що виявляють себе на локальному, національному, а нерідко й світовому рівні. Такі складні процеси, що притаманні й дуже часто перехідні, як на вітчизняному, так і міжнародному рівні можуть проектуватись на дитячі фестивальні рухи. І, звичайно, це не може не відбиватись позитивно, чи негативно на розгортанні процесів дитячих фестивальних рухів.

Дослідження останніх років переконливо засвідчує особливий інтерес до дитячого, як і загалом фестивального руху в українському науковому

просторі. Постає питання: а з чим це пов'язано? Чому фестивальний рух як в Україні, так і в світі викликає непідробну зацікавленість цим явищем? Відповідь на ці та ряд подібних запитань, як нам здається, необхідно шукати передовсім в сегменті названого соціокультурного феномена – який детермінує його соціально-естетичну та соціокультурну сутність, найважливіші параметри його природи, соціально-духовного розгортання в сучасному глобалізованому світі.

Дослідження сутнісної природи фестивального руху досить невід'ємно споріднено із осмисленням історичного виміру даного явища, оскільки як добре відомо із філософської природи знання того чи іншого природного чи соціального явища будь-який аналіз передбачає досягнення на теоретичному рівні історії становлення конкретного соціального чи природного явища.

Отже, коли і як виникає фестивальний рух у світовому масштабі як специфічне соціокультурне та соціально-естетичне явище? В даному випадку ми виходимо з того, що дитячий фестивальний рух віддзеркалює сутнісні параметри цього явища взагалі, тому, що дитяча складова цього феномена не виходить за межі сутнісної природи означеного явища загалом, враховуючи заявлену в попередніх розділах, особливу «дитячу» специфічність.

Звертаючись до осмислення дитячого фестивалю, варто зауважити, що термінологічно даний феномен споріднений із поняттям свята, про що ми зауважували раніше, а також певної події, що характеризується зібранням людей, котрі хочуть відзначити ту чи іншу подію свого життя піднесенням, святкуванням, хоча не лише цим. Таке зібрання людей може засвідчувати про проходження, чи певне маркування значимих подій, що є важливими для певної спільноти. При цьому варто зазначити, що відзначення таких подій супроводжувалось використання певних видів мистецтва, зокрема, музики, співів, танців тощо. Такі святкування поставали відтворенням конкретних традицій, що віддзеркалювали в собі певні етнічні, естетичні, релігійні, політичні, моральні норми, стереотипи, ідеологічні аспекти тощо.

Особливо значиму роль для таких святкувань відігравав музичний супровід. Поступово при проведенні подібних свят-фестивалів стали проводитись концерти. В Європі з'являються перші публічні концерти у XVII в Англії. Пізніше місцем проведення подібних концертів стала Франція й поступово дане явище стало розповсюджуватись за всім європейським континентом. При цьому варто зазначити наступне: публічні концерти в Європі мали ту особливість, що вони відповідним чином формували смаки, потреби, прагнення людей, а згодом і певні естетичні ідеали публіки, яка приходила на такі концерти. Правда, при цьому необхідно підкреслити, що з самого початку публіка була надто вибіркова, це не широкий загал, як це станеться набагато пізніше. Тому подібні концерти зазвичай утримували сакральний характер, дуже часто віддзеркалювали певну містичність, ірраціональність, пов'язану із посвятою у певні змістовні, таємничі івентуальні особливості. До речі, остання особливість таких концертів дійшла й до наших днів, що значною мірою часто виявляється в нашій підготовці до відвідин концертів, де відбувається психологічна налаштованість на естетичні, драматичні, переживання чогось незвичайного, таємничого, дивного.

У XIX столітті в Європі відбуваються події, пов'язані із проведенням концертів, що значною мірою ставали публічними, такими, які залучали велику кількість людей, а це в свою чергу вимагало необхідності побудови великих концертних залів, які могли вмістити багато людей. Проведення великих концертів з необхідністю залучало композиторів, художників, творчих людей, що репрезентували різні види мистецтва до підготовки й проведення цих своєрідних свят. Це приводило до певної заангажованості митців. Спочатку ангажованість не обов'язково була соціально-ідеологічного характеру, що ставало можливим значно пізніше, особливо в умовах виникнення тоталітарних суспільств. Така ангажованість впливала з умов проведення публічних концертів. Композитори, митці залучались до проведення таких свят з метою надання їм особливої святковості, естетичної привабливості. З часом із концертів відокремлювались процеси дещо іншого

характеру, те, що ми сьогодні називаємо – фестивалі, спочатку фестивалі дорослих, а згодом дитячі фестивалі, які дедалі частіше набували своєї унікальності, специфічності.

Яку місію виконували фестивалі, що відрізнялись від звичайних концертів? Чи була тут із самого початку відповідна особливість, специфіка. Як би такої своєрідності не було, то, напевно, і не з'являлись би ці небачені раніше форми культурної діяльності. Що ж відрізняло узвичаєні до певної міри концерти від фестивальних рухів, що набирали певних специфічних рис?

Фестивалі з самого свого початку мали ту особливість, що тут не просто виконувались нові твори композиторів, репрезентували свій доробок виконавці. Звичайно, це все також мало місце бути, але тут виходить елемент «непрописної» змагальності, агонічності, до певної міри конкуренції, хоча останнє не було акцентовано домінуючим. Фестивалі стають своєрідним експериментальним майданчиком апробації нових музичних ідей, де відбувається своєрідна «корекція», сформованих раніше естетичних смаків, пропозиція у мистецьких творах естетичних ідеалів, які не обов'язково приймаються як саме естетичні ідеали, але принаймні формуються і обґрунтовуються в окремих творах мистецтва. Однак, відмінність музичного фестивалю від концерту все таки існує, і полягає в тому, що фестиваль об'єднує низку подій зі спільною ідеєю або музичним стилем. Як ми зауважували в попередньому розділі, він позначений тяглістю, тобто триває кілька днів і більше.

Поступово формується типологізація фестивалів. З самого початку, це були, як правило, два типи. Перший тип мало чим відрізнявся від поширених в Європі концертів, переважно сольних концертів. Характерним для нього було те, що солісти виконували твори класиків, відомих композиторів, і справа полягала лише в тому, хто із солістів, і як виконував уже добре відомі широкому загалу мистецьки твори. Водночас, значного поширення і популярності набирають фестивалі, на яких уже не лише виконуються твори уславлених композиторів, але відбуваються презентації нових імен і

обговорення нових творів, естетичний, музикознавчий, мистецтвознавчий аналіз їх музичних ідей. Паралельно відбувається презентація творчих досягнень, мистецького досвіду у вигляді майстер-класів. Такі події постають предметом прискіпливої уваги музичних критиків, що нерідко друкують свої статті в газетах у відповідних рубрикаціях, фахових журналах, яких стає дедалі більше та які виконують важливу функцію ознайомлення широкого кола слухачів, читачів, глядачів з новинками у сфері музичної творчості дітей, їх нових творчих, естетичних ідей, що не завжди однозначно сприймаються, і не завжди мають схвальну оцінку.

Водночас необхідно відмітити, що дитячі фестивалі виконують надзвичайно важливі функції.

По-перше, як ми вже зазначали, діти знаходяться в тому віці, коли творчий потенціал, незважаючи на те, що він лише формується, знаходиться на етапі свого становлення, і в цьому як виявляється є його перевага: в найбільш концентрованій формі фонтанує своєю автентичністю, справжністю, креативною оригінальністю, здатністю до непересічного відтворення у своєму змістовному наповненні всього того, що може бути предметом фестивального процесу. Адже, у дитини особливе власне «вміння бачити, думати і відчувати; немає безглуздішого, аніж намагатися підмінити у них це вмінням нашим» – як зауважував Жан Жак Руссо.

По-друге, креативність дитячих фестивалів нерідко в ненав'язливій формі здатна репрезентувати оригінальні творчі доробки як на вітчизняному, так і світовому рівні. Так, в даному випадку мова йде не про шедеври світового рівня, до них може бути ще далеко навіть безмежно обдарованим дітям. Ми передовсім акцентуємо увагу на творчих оригінальних досягненнях часто безмежно талановитих дітей, які, звичайно, можуть стати геніальними особистостями в майбутньому, можливо далекому майбутньому, але, які уже на цьому, сьогоденному етапі свого життя можуть заявити про непересічне сприйняття світу, такі чуттєві модуси психологічного, естетичного, морального сприйняття реалій, які дорослим просто не дані в силу різних

обставин. Мова йде в даному випадку про непересічні здатності, або можливо ще не зовсім сформовані здібності, котрі виявлять усю свою потенційну силу в майбутньому, зважаючи на той факт, що «кожна дитина певною мірою геній і кожен геній до певної міри дитя» (А. Шопенгауер).

По-третє, безперечно, надзвичайно важливою функцією дитячих фестивалів є комунікативна функція. Які існують тут свої особливості розгортання означеної функції? Комунікація якого б рівня і характеру вона не була має ту прерогативу, що вона сприяє встановленню контактів між певними спільнотами, здатність до обміну набутим досвідом. Звичайно, у дитячому віці досвід іще не є надто великим, чи таким, що потребує відповідного поширення, але він також володіє певною специфікою, котра знову таки пов'язана саме з дитячим віком, котрий має певну перевагу над усіма іншими фестивальними рухами, сфокусованому на оригінальності дитячого бачення всього, що оточує дітей, специфічному сприйнятті, виконавстві, та й, зрештою, освоєнні дитиною світу.

По-четверте, дитячі фестивалі виконують іще одну досить значиму функцію. Вони до певної міри спроможні акумулювати певні сегменти процесів розгортання фестивалів на різних рівнях – від вітчизняних до міжнародних. А це, в свою чергу, як наслідок має розширення творчих можливостей в плані пізнання нових, створених іншими талановитими людьми ідей, оригінальних чуттєвих станів, що здатні передавати істинно прекрасні, морально визначені прогресивні тенденції фестивального руху. Зрештою, фестивальний рух спрямований на творення культури, творення культурного місцеперебування людини в цьому штучно створеному самою людиною середовищі. І як зазначає Ю. Легенький, «щоб не створювала людина, вона вибудовує світ (в образі, проекті, технології, будівлі, картині тощо), облаштовує передовсім поле можливості бути людиною. І європейський активізм, і китайський принцип недіяння подібні тим, що вони керують формоутворюючою могутністю людської діяльності. Але культура не лише діяльність та її результати, це і поведінка, і стан людини, котрі також

нормуються і регулюються. Культура передбачає актуальне поле відповіді на норму, регулятиви і заборони» [65, с. 5].

По-п'яте, звідси впливає іще одна важлива функція дитячих фестивалів, яку можна назвати – когнітивна функція. У чому її специфіка? Справа полягає в тому, що процес пізнання передовсім у найширшому значенні цього терміну означає запозичення всього нового, і не лише нового, в найрізноманітніших формах, етапах дитячих фестивалів. При цьому, безперечно, відбувається збагачення на рівні дитячих фестивалів усіх тим, що так чи інакше сприяє подальшому розвитку саме дитячої іпостасі фестивалів. Діти є прекрасними наслідувачами передовсім усього істинно нового, і самі є творцями справді нового. Тобто, фактично ми тут спостерігаємо сутнісний взаємозв'язок творчого і пізнавального потенціалів у фестивальному русі, а цей потенціал, безперечно, ґрунтується на духовно-змістовних специфікаціях мистецтва. І це переважно тому, що «мистецтво як форма духовної діяльності не може існувати поза змістовними складовими життєвих світів людей, що поєднує час і простір їх життя як культурного й історичного. Руйнуючи спрощений образ відносин мислення, чуттєвості й життя, мистецтво відкриває нові можливості для людської життєдіяльності (від життєспоглядання і життєприйняття до життєтворчості). Мистецтво прагне і здатне, працюючи із різними мовами та в різних манерах і стилях, задовольнити всілякі людські очікування створюючи обшир, в якому взаємно пересікаються гетерогенні світи, знаково-символічна природа яких відкриває простір для свободи уяви та інтерпретації. Сміливість різних підходів і модифікацій схоплення таких станів пов'язана з прийняттям «свободи» естетичного дискурсу як спроможного означити будь-яке явище (реальне, ірреальне, гіперреальне) і мати індивідуальний вимір. Звідси такої актуальності (поруч з традиційними естетичними категоріями та надання їм нових тлумачень) набувають проблеми тексту, контексту, дискурсу, деконструкції, цитати, гри [78, с. 195-196].

По-шосте, надзвичайно важливою функцією дитячих фестивалів є функція пропаганди, що включає в себе активне поширення знань, актуальної

інформації стосовно досягнень у царині музичної культури. Особливо це необхідно відзначити в контексті розвитку української музичної культури. Тут дають про себе знати як позитивні моменти, так і негативні. З одного боку, мова йде, до прикладу, про розповсюдження досягнень українських композиторів М. Скорика, Є. Станковича, В. Сільвестрова, Л. Дичко та багатьох інших, здобутки, що стоять на рівні світових зразків. А з другого боку, необхідно зазначити існуючі недоліки, негативні моменти – брак відповідної матеріальної бази, можливості запису музики, їх цифровізації, значущість чого безпосередньо пов'язана з культурною пам'яті. Тут є над чим працювати відповідним структурам як громадського, так і державного рівня. Форми активності фестивалів передовсім зумовлені активною природою мистецтва, яке у фестивалях займає центральне місце. Як влучно зазначається М. Бровком, мистецтво внаслідок його «сутнісних особливостей посідає специфічне місце в структурі соціокультурного буття людини. Продукуючи і розвиваючи свою художню «матерію», що притаманне мистецтву з дня його виникнення, а також стимулюючи культуротворчий процес в усіх інших нехудожніх способах духовного і матеріального виробництва, воно активно сприяє створенню нової не лише суто художньої, а й культурно-історичної реальності взагалі. У цьому виявляється універсалізм мистецтва, його активності, що є специфічною, сутнісно-природною його властивістю. Можна сказати, що мистецтво – це така форма духовно-практичного освоєння дійсності, яка активно синтезуючи в емоційно-образній структурі нескінченну багатоманітність соціокультурних відношень і внаслідок цього набуваючи властивостей універсалізму, здатна дієво перетворювати реалії людського буття в естетичну реальність, котра виконує роль не лише засобу відображення, але й специфічного чинника людських прагнень, вчинків, творчості в усіх сферах суспільного життя» [26, с. 3-4].

Фестивалі як на дорослому, так і на дитячому щаблі якраз і виступають такою активною формою передачі, трансляції відповідних знань із сфери мистецтва не лише вузькому колу професіоналів, а й завдяки невичерпним

можливостям засобів масової інформації, Інтернет-контенту популяризуються широкій аудиторії, при цьому побіжно зазначимо – як в Україні, так і далеко за її межами. Соціальні інтернетівські мережі володіють неймовірно потужним потенціалом трансляції змістовних вимірів того, що відбувається на дитячих фестивалях широкому колу реципієнтів не лише музики, а й інших видів мистецтва, які спостерігаються сьогодні на фестивалійній мапі (літературні, архітектурні, театральні, кінематографічні, хореографічні, а також, специфічні реп-батли фестивалійні, парашутні, екологічні, кулінарні тощо).

Особливо важливо артикулювати роль і значення міжнародних фестивалів, що внаслідок обставин передовсім глобалізаційного характеру набули потенціалу універсального позитивного впливу на творчі можливості насамперед композиторів, митців. І як вірно зазначається Б. М. Шведом, «саме міжнародні фестивалі виступають основним двигуном у конструюванні світової кар'єри сучасного митця, адже після вдалого виконання твір може схвально оцінити критика. Це спричиняє зацікавлення композитором з боку організаторів інших фестивалів, представників радіо, студій звукозапису. Виконання музичного твору відомим виконавцем часто означає можливість потрапити цьому твору до репертуару фестивалю, а отже, ймовірність бути виконаним на інших престижних сценах. Навіть, якщо брати до уваги гіперважливу інформаційно-едукативну функцію фестивалю (знати і вчитися одразу всьому, що найновіше в сучасному глобалізованому світі у становленні молодих композиторів та творення «нових імен»), значення міжнародних фестивалів сучасної музики важко переоцінити. Без них митець у кращому випадку залишився би кумиром у своїй провінції, а для ширшого визнання довелося би постійно подорожувати, як Моцарт, Ліст чи Паганіні, які, однак, у першу завойовували аудиторію як виконавці-віртуози. Сьогодні композитори, зазвичай, не є концертуючими виконавцями» [119, с. 20].

Справді, міжнародні фестивалі є надзвичайно важливим, і багато в чому незамінним майданчиком для утвердження, якщо це талановита особистість,

імені композитора, митця, його певних новаторських музичних ідей, дуже часто кардинально нових концептуальних підходів як з точки зору загально світоглядних, змістовно наповнених дескрипцій, так і конкретно з боку суто технічних особливостей того чи іншого мистецького твору, написаному саме для даного фестивалю, як правило, певної концептуальної спрямованості, яку той чи той композитор не може не враховувати.

Специфіка міжнародного фестивалю не обов'язково пов'язана з тим, що він маркується саме як міжнародний, що дозволяє інтерпретувати в плані участі в його діяльності учасників із різних країн. Такий його статус (як міжнародний) не обов'язково повинен бути офіційно проголошеним. Інколи бувають випадки, коли фестиваль початково проголошується як суто регіональний, етнічний, або як фестиваль однієї країни, але в його проведенні задіяні представники різних країн. Як зауважується в одному з інтерв'ю польського композитора Тадеуша Велецькі, «загальносвітове значення має міжнародний фестиваль, на якому пропонується музика композиторів із різних країн, які самі приїжджають, відбуваються творчі зустрічі з ними. Зараз фестиваль може мати міжнародне чи загальносвітове значення, або лише локальне. У Варшаві є фестиваль «Варшавські музичні зустрічі», формула якого полягає у показі давньої та нової музики. Тут виконуються, в основному, варшавські композитори, є кілька концертів давньої музики (для цього запрошуються відповідні фахові ансамблі з Франції чи Німеччини). В певному сенсі це міжнародний проект, але є дуже локальним у всьому, має значення лише для музичного життя Варшави. Аналогічно, для Варшави менше значення має акція «Дні музики краківських композиторів», який теж в якомусь сенсі міжнародний. Міжнародний фестиваль не обов'язково повинен бути фестивалем міжнародного значення. Натомість, в Амстердамі фестиваль представляв виключно голландську музику (яка внесла дуже багато до сучасної музики), але виконавцями були представники з різних країн, також запрошуються іноземні критики, видавці, організатори, що є важливим для великого Міжнародного фестивалю сучасної музики. Все це робить фестиваль

міжнародним, незважаючи на локальність походження самої музики» [119, с. 196-197]. Це відноситься не лише до фестивалів, у яких беруть участь виключно дорослі учасники, а й до фестивалів, безперечно, дитячих.

Важливим аспектом фестивалів завжди було і залишається їх конструювання, тобто, те, що в них закономірно простежується розбудова інфраструктури, складових різного роду профілюючих тенденцій, напрямів, особливостей. При цьому досить добре простежується процес розвитку, зростання фестивального руху як дорослих, так і дитячих. І цей процес розгалуження, відповідної диференціації фестивалів віддзеркалює певного роду закономірність, що формується на етапі зростання цього феномену ХХ-ХХІ століть. Суть цієї закономірності полягає в тому, що зовнішні процеси і внутрішні знаходяться в певній синергії, тобто, формування внутрішніх у фестивальному русі інфраструктурних компонентів, котрі є необхідними об'єктивними (матеріальними, організаційними тощо) і зовнішніх, інакше кажучи, всього того, що складає фундамент утвердження фестивалю в контексті чи то вітчизняних умов, чи то міжнародних, сприяє посиленню сумарного ефекту самого явища фестивалю.

Синергетичний ефект фестивалю в цьому відношенні значною мірою детермінований чинниками як внутрішнього, так і зовнішнього плану. Ця закономірність підтверджується тим, яким чином відбувається розгортання фестивального руху як у нашій країні, так і за кордоном. А цей процес подальшого розвитку фестивального руху нестримно продовжується набуваючи дедалі новіших форм, тенденцій, ідей. При цьому спостерігається явище певного ускладнення фестивального руху, ще потужнішого його збагачення, як правило, новими виконавцями, небаченими в минулому акціями, і особливо тут необхідно відзначити новаторство яке йде від дітей, що мають у переважній більшості неординарне сприйняття світу, оригінальне відчуття всього того, що не є тривіальним, заялженим старими традиціями, збанкрутілими ідейними та почасти методичними настановами. Діти несуть у

собі нестримний заряд потреби рухатись уперед, відчуття нездоланої зміни як у реальному житті, так і в мистецтві, окремих його видів, чи то мова йде про музику, чи літературу, чи театр тощо. Саме ця, дитяча складова фестивального руху виступає свого роду лакмусовим папірцем необхідності зміни старого, потребу пробиватись до небаченого раніше.

Сучасні міжнародні дитячі фестивалі поряд з іншими суттєвими компонентами, що віддзеркалюють їх специфікацію як проєктивних форм практичного утвердження дитини у світі, передовсім спрямовані на універсальні репрезентанти, що так чи інакше несуть в собі потенціал майбутнього. На сучасному етапі суспільного розвитку майбутнє все більше стає дієвим чинником, що активно впливає на всі сфери життєдіяльності людини, і особливо молодого людини. Фестивалі в цьому відношенні мають свою особливість, котра до певної міри має здатність до конвергенції минулого, теперішнього і майбутнього. Чому саме так можливе поєднання цих субстанціальних складових у фестивальному русі? Справа в тому, що фестиваль як форма культурної трансформації часово-просторового континууму є передовсім актуальною культурною формою, в якій мистецька складова стоїть на першому місці. Сучасне мистецтво значною мірою є наслідком техногенних зрушень у сфері соціально буття людини і суспільства. Досягнення науки і технологій в реаліях буття сучасного світу актуалізують весь духовно-творчий потенціал мистецтва, як й інших форм культури, але у сфері мистецтва це відбувається надто специфічно внаслідок природи самого мистецтва. Специфіка мистецтва виявляється в тому, що мистецтво володіє особливим інструментарієм освоєння світу – це чуттєво-образна система, яка внаслідок знову ж таки своїй внутрішній природі спроможна бути універсальним феноменом, який орієнтований на майбутнє як краще, як таке, що здатне поставити під сумнів теперішнє, і орієнтуватися на якісне, належне буття.

У дитячому фестивальному русі значиму роль відіграє, окрім цілком закономірних прагнень до всього нового уміння бережливого ставлення до

сформованих традицій. Як вірно зазначається вітчизняними дослідниками Т. І. Андрущенко та Т. В. Андрущенко, «продукування нових змістів, їх усвідомленість та побудова нового культурного простору залежить від вміння цінувати традиції, бажання аналізувати і ставити питання, чути голоси минулого, але рухатися вперед. Яскравим прикладом для дітей-музикантів є унікальна «Соната Конкорд» Чарльза Айвза. Ця музика хоч і дуже складна для сприйняття, проте, якщо більш детально її проаналізувати, то можна зрозуміти які простори людської думки вона відкриває. Композитор, який займався більшу частину свого життя страховою діяльністю і займаючись музикою як хоббі у вільні хвилини часу, зміг створити масштабне полотно, трансцендентної складності тривалість звучання якого становить майже 50 хвилин. Композитор, який зміг синтезовано поєднати різні аспекти культури, серед яких вплив трансценденталістів 1840-1860 рр., американську міську музику різних фестивалів та свят, духовну музику, цитати різних композиторів, серед яких Бах та Бетховен. Музика ця не проста і відразу зрозуміти її музиканту, а тим паче звичайній людині, яка не має відношення до музики дуже складно. Сенс іноді прихований дуже глибоко, і не завжди те що видиме, те що назовні, може мати вплив» [9, с. 47-48]. Фестиваль завжди утверджується як не просто констатація сформованих культурних форм, а через демонстрацію кращих зразків у виконавській діяльності, змістовному наповненні мистецького продукту спрямовує дитину на активний пошук нового, такого, що показує рух вперед, кроки до майбутнього. Зважаючи на культурну пам'ять як ціннісну складову людської культури, примітною є позиція німецької дослідниці, культуролога Алейди Ассман, котра оголошує пам'ять «новою парадигмою», оскільки вона відноситься до «культурології, орієнтованої на перформативне», що підтримує здатність до обміну, інтерактивність динаміки пам'яті [126, р. 31].

З осмисленням ролі та значимості фестивального руху в світовому контексті, варто відзначити особливості становлення фестивального руху в сучасній Україні. Цей надзвичайно важливий аспект фестивального руху, що

проектується на вітчизняний музичний простір набув серйозних досліджень в сучасній українській культурологічній науці. Останнє знаходить своє відображення в ряді дисертаційних досліджень, теоретичних статтях мистецтвознавців, музикознавців, естетиків представників інших гуманітарних наук. Так, на наше глибоке переконання, заслуговує на увагу науковців думка М. Б. Шведа, який зазначає наступне: «здобувши власну незалежність, Україна розпочинає активну вільну інтеграцію в європейське інформаційне поле, пошук власних шляхів розвитку, внаслідок чого скоротилося традиційне технологічне «відставання» вітчизняної музичної культури від світової. Впродовж останньої третини ХХ століття сучасна українська музична культура вільно інтегрується в європейський музичний процес, засвоївши всі основні норми модерного мистецтва, пропонує власні стилістичні та технічні новації. Сучасне покоління митців намагається йти самостійним творчим шляхом, інтенсивно шукаючи власне стилістичне обличчя». І далі цей самий автор демонструє наступне: «Серед чинників, що спричинили розквіт української музики, вважаємо відновлення культурної трансмісії, яка полягає одночасній присутності та діяльності всіх поколінь митців – від «метрів» до молоді, що вперше створює умови нормальної передачі досвіду від одних поколінь до інших. Це сприяє, насамперед, нормальному цивілізованому функціонуванню музичного життя України, адже протягом століть українська музична еліта зазнавала періодичних «чисток», відбувалися еміграційні процеси серед творчої еліти, внаслідок чого формувалася фрагментарна структура мистецького середовища. Сьогодні, український композиторський цех набуває повноцінної, а не часткової структури.

Другий чинник – вільне перебування в європейському інформаційному полі, внаслідок чого скоротилося традиційне «відставання» вітчизняної музичної культури від світової. Цьому сприяла як активна «гастрольна» діяльність українських композиторів, так і організація на початку 90-х років Міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні, що позитивно впливає на

креативний та технологічний потенціал сучасної української композиторської творчості» [119, с. 98-99].

Не менш значимою характеристикою міжнародних фестивалів є їх престижність. Тут можливими є як позитивні, так і негативні боки.

Однозначної відповіді тут ніяк не може бути передовсім внаслідок наступних причин. Насамперед, спробуємо проаналізувати позитивний бік фестивалів. Якщо, наприклад, розглянути музичні фестивалі міжнародного рівня, то тут варто відмітити таке. В сучасному міжнародному музичному житті дедалі більше викликає інтерес новаторські підходи до сфери музики. Композитори, що прагнуть репрезентувати свої нові твори внаслідок особливостей сучасного життя, яке відрізняється швидкоплинністю, небаченою раніше динамікою, нерідко карколомними поворотами в музиці, дуже часто шокують публіку неможливими раніше музичними піруетами.

Прискорені темпи сучасного життя, що настійно проявляють себе в усіх сферах суспільного буття – від застиглих буденних стереотипів індивідуально-суспільного плану до найвищих рівнів духовно-культурного руху, що охоплюють усі без винятку види культури: мистецтво, мораль, релігію, право, науку, політику, філософію диктують динаміку руху, в тому числі, фестивальному русі.

Композитори у переважній більшості намагаються у своїй творчості, що репрезентується на фестивалях подати такі здобутки, що не позбавлені таланту, бо нерідко на фестивалях можуть бути представлені і твори чисто графоманського штибу, і які, внаслідок присутності у творах справді талановитих особистостей, несуть безперечно нове, те, що рухає музичне мистецтво вперед. Це позитивне у фестивальному русі.

Можна назвати і ряд інших позитивних сторін фестивального руху. Скажімо, фестивалі усіх рівнів – регіональних, окремих країн, міжнародних тощо – несуть у собі надзвичайно потужний комунікативний заряд, сприяють спілкуванню творчих особистостей різних країн, а це в свою чергу є надзвичайно потужним стимулюючим началом для обміну новими музичними

ідеями, новими творчими концепціями, сприяє подальшому збагаченню всього музичного мистецтва.

Окрім спілкування безпосередньо творчих особистостей, тобто, тих хто створює мистецький продукт, у комунікативному процесі задіяні також ті, хто сприймає мистецьки твори, використовуючи термінологію науки естетики можна сказати – реципієнти: слухачі, читачі, глядачі. На думку М. Б. Шведа, прошарок тих, хто сприймає мистецтво складає відповідний сегмент, інакше кажучи «якнайширше коло любителів сучасного мистецтва. Зазвичай, це суспільна еліта різноманітної соціальної та професійної стратифікації. Цей сегмент частково складають любителі музичного мистецтва, студенти, які цікавляться усім новим (незалежно від того, чи сприймають його), представники владних та бізнесових еліт, які можуть придбати квиток у ложі чи скористатись запрошенням організаторів, оскільки вважають це престижним або додатковим PR-заходом [119, с. 45]. М. Б. Швед зазначає, що «виникає інтерес фестивалів до свого слухача, що зрештою не було раніше таким важливим (адже існувало правило, що сучасне мистецтво є абсолютною самоціллю і не залежить від смаків слухачів. Поступовий, але тривалий відтік публіки із концертних залів сучасної музики змушує організаторів фестивалю шукати шлях до слухача, пропонуючи йому щораз нові форми спілкування з новою музикою, організовуючи різноманітні перформанси, концерти музики до кінофільмів, джазу, електронної музики, використовуючи інколи принципи дискотеки (застосування ді-джеїв) тощо. Все це покликано залучити до фестивальної публіки ширшу дитячу аудиторію. Таким шляхом сьогодні прямує «Варшавська осінь», «Berliner Festwochen» та значна частина голландських, фінських, французьких, німецьких фестивалів сучасної музики. У такий спосіб, безумовно, збільшується кількість публіки фестивалів, однак лише невелика її частина зможе стати стабільною аудиторією сучасного мистецтва, оскільки більшість таких слухачів привабила на той чи інший концерт не стільки новизна та елітарність пропонованого продукту, як його

умовна подібність до продукції шоу-бізнесу, звичної для слухацьких потреб пересічного споживача» [119, с. 46-47].

До негативного аспекту в дослідженні міжнародних фестивалів можна віднести, як це не дивним може здатись на перший погляд, зростаючу конкуренцію. Хоча здавалося б конкуренція навпаки, внаслідок своєї природної специфіки покликана сприяти подальшому розвитку, удосконаленню фестивального руху. Справа в тому, що в наш час невпинно зростає кількість фестивалів, а відповідно пропорційно зменшується кількість слухачів. Це об'єктивний процес, на який вплинути з боку суб'єкта не завжди можливо. Організатори фестивалів змушені адекватно реагувати на зменшення реципієнтів, враховувати домінуючі смаки публіки, не завжди вимогливо-високий рівень цих смаків. Зрештою, виникає певна дифузія цих фестивалів, яка позначена до певної міри втратою слухачів. Спостерігається нерідко затушовування концептуального спрямування фестивалів, що має негативні наслідки щодо дотримання пристойного рівня того чи іншого фестивалю, що зумовлений культурно-значимою складовою взагалі фестивального руху. Організатори фестивалів нерідко дуже легко погоджуються на те, щоб не втратити перформативність фестивалю, змішувати класичні твори з модерними, а то й просто рівнем «попси», класика і розважальна музика межують як щось нормальне, чого раніше в принципі бути не могло за визначенням. З одного боку, це є свідченням значної демократизації всього фестивального руху загалом, всупереч різного роду тоталітарним збоченням, що практикувались в умовах ХХ століття, небачена раніше відкритість фестивального руху, а з іншого боку, це, як правило, приводить до «розбавлення» культурно-естетичного рівня, не надто високого рівня мистецького продукту. Однак і тут варто пам'ятати зауваження вітчизняної дослідниці Л. Бабушки щодо розширення меж усталеної соціальної топологічної моделі поділу святкової культури (масова – елітарна – народна): «вважати виключно їх адаптивними щодо аналізу фестивації як актуальної моделі сьогочасної фестивальної культури не є достеменно

продуктивним за наступних причин: по-перше, неспроможності виокремлення кожної з них у «чистому» вигляді на сьогоднішній день, оскільки вони апропріюють одна до одної (присвоюються та переприсвоюються), зазвичай, змішуються; по-друге, врахування періоду: якщо увага дослідників до проблем масово / елітарного в культурі активізувалась близько першої третини ХХ століття, зараз ми вже на підступах четвертини ХХІ століття і, спостерігаємо постійні тенденції до світоглядної нелінійності, впливу зростання мобільності індивідів, прискорення культурного обміну та кроскультурної комунікації на формування світоглядних орієнтирів людини» [12, с. 36].

Динаміка сучасних соціокультурних процесів дедалі потужніше спряє продукуванню різного роду форм культурно-дозвілєвої діяльності дітей. І в цьому плані дитячі фестивальні рухи спроможні виконувати роль досить специфічного, але неймовірно активного засобу, що впливає на різного плану форми організації вільного часу дітей. Вільний час, якого дедалі більше з'являється в сучасної дитини, можна по-різному проводити: можна його безцільно витратити, що аж ніяк не здатне принести справжнє задоволення людині, а можна проводити вільний час з користю, передовсім, для душі і серця. І в цьому відношенні дитячі фестивалі як своєрідна форма культурного відпочинку здатні сприяти організації вільного часу в контексті саморозвитку особистості. Тут можна відмітити, що саме в такому контексті фестивалі досить дієво впливають на виховання дитячої аудиторії, яка, звичайно, виявляє інтерес до мистецької сфери, має серйозні зацікавлення в становленні власного особистісного творчого начала.

Як відзначають ряд наукових дослідників фестивального руху в Україні, так і за її межами, одна із надзвичайно важливих характерних ознак фестивалів виявляє себе в таких локаційних вимірах, що, в переважній більшості, фестиваль позбавлений національно-територіальних кордонів.

Так відзначається, що «у цьому аспекті його можна порівняти з Вавилоном, будівельники якого розмовляли різними мовами, належали до

різних соціальних верств і груп, але чудово розуміли один одного. Окрім того, театралізовані масові свята є своєрідною ідеологічною системою, що зумовлює постійний вплив на людей, відображає світоглядні, ідейні, моральні та естетичні позиції суспільства. Соціально-інтеграційна функція фестивалю зумовлена його масовістю.

Унікальна можливість щодо вияву себе – популяризує дитячий фестиваль та робить затребуваним у сфері залучення значної кількості людей, особливо дітей, у культурно-мистецькому бутті суспільства. Однією з важливих у переліку функцій фестивалю, на наш погляд, є емоційно-психологічна. Вона виявляється в тому, що «фестиваль – це відображення громадської думки художньої творчості, змагання талантів, завоювання нагород, особливий святковий настрій; участь у культурних подіях» [62, с. 57-69].

Дитячий фестиваль утримує у своїй природі відкритість, що особливо симптоматично дитині, в переважній більшості спраглий до нового, модерного, авангардного щодо змістовного наповнення мистецтва. Мистецтво за своєю глибиною сутністю спрямоване завжди на пошук нового, мистецтво відноситься до дійсності в домінуючій своїй основі критично, спроможне ставити під сумнів існуючий стан в суспільстві, країні, і це є однією із важливих заporук нестримного його руху до модерного, такого, що заперечує старий стан в суспільному розвитку, сприяючи його оновленню в суголосних людиномірних тональностях часу. Мистецтво в структурі фестивалю як особливої форми культурної діяльності людини займає визначальне відношення внаслідок того, що володіє естетичним характером, відтак, здатністю до цілісного і водночас універсального відношення до навколишнього світу. Тут варто зазначити наступне, внаслідок естетичної природи мистецтва, яка конституюється у відношенні до дійсності виявляється всеосяжність, універсальність і цілісність охоплення ним усіх сфер людського життя, і тому для нього не може бути чогось недосяжного. Ось чому сутнісні параметри естетичного відношення, в яких утверджується

творча природа людини, зумовлюють невичерпну множинність форм мистецької реалізації. Принагідно зазначимо, що за допомогою естетичної природи мистецтва збагачується видова та жанрова багатогранність.

Фестиваль за своєю сутністю та призначенням покликаний створювати таку ауру, свого роду атмосферу, яка будучи спрямована на індивідуальне сприйняття естетичного змісту водночас внаслідок мистецької своєї природи несе в собі соціальний зміст. Таке можливо передовсім тому, що в усіх формах мистецтва, які з необхідністю присутні на всіх рівнях фестивального руху детермінуючим чинником виступає естетичне відношення як процесу вироблення власного ставлення до того чи іншого змісту й торкається таких аспектів життя особи, які зачіпають водночас і суспільні інтереси.

Сьогодні в дитячому фестивальному русі форми мистецтва дуже часто внаслідок своєї неординарності, спрямованості на пошук нових змістовно-стильових особливостей можуть дивувати, шокувати публіку, яка вихована в переважній своїй більшості на попередніх мистецьких зразках, відповідних естетичних смаках, ідеалах та має традиційно сформовані естетичні потреби. Це абсолютно нормальний стан справ. Звичайно, усталені стереотипи естетичного сприйняття можуть руйнуватись, трансформуватись, знаходитись у певній динаміці, і цьому неабияк сприяє фестивальний рух, який знову завдяки своїй спрямованості на кардинально модерне сприйняття світу, його освоєння, бачення здатний формувати нові культурно-естетичні потреби, прагнення, сподівання, і тим самим орієнтувати дитину на власне оригінальне естетичне відношення до світу. А це виступає як один із суттєвих чинників руху до нових небачених раніше моделей творчого буття дитини в світі, пошуку й творенню таких моделей майбутнього, які усім своїм єством підносять її на гідні людиномірні щаблі в складній ієрархії буття. Діти особливо чутливі до новацій та відповідно беруть активну участь як на рівні рівноправних учасників того чи іншого фестивалю, чи тих, хто сприймає мистецькі досягнення митців, тобто, публіки в широкому розумінні даного поняття.

Сучасні соціокультурні процеси позначені потужним продукуванням різного роду форм культурно-мистецької діяльності дітей. І в цьому плані дитячі фестивальні рухи спроможні виконувати роль досить специфічного, але наймовірно активного засобу, що впливає на різні форми організації вільного часу дітей. Адже, вільний час можна проводити по-різному: безцільно його витратити, не отримуючи справжнього задоволення або проводити в наповненні та творенні себе, до прикладу, відкритті себе шляхом сприйняття музики як специфічного виду перцепції тощо.

Важливим аспектом дослідження сучасного дитячого фестивального руху є напрям, основними параметрами якого виступають такі феномени як масовість, святковість, мистецькі досягнення. Естетична складова означених феноменів виконує надзвичайно вагомий значення саме у фестивальному русі. Естетизація дитячих фестивальних рухів є специфічним відображенням потаємних «силових» ліній, де творяться контексти святковості, спрямованості на колективне єднання, формування спільного настрою і переживання, присутності, про яку мова йшла в попередньому розділі дослідження. Естетичний компонент виконує роль емоційно-чуттєвого соціально значимого переживання, яке звертається до усіх учасників фестивалю, і до кожного окремого учасника, що підсилює гамму емоцій і почуттів.

Підсумовуючи даний підрозділ, автор доходить наступних висновків: по-перше, актуалізація дитячих фестивальних рухів, продиктована, з одного боку, динамізацією сучасного культурного життя України, що позначається на всіх сферах людського буття і в цьому відношенні, набуває ціннісного значення, де віддзеркалюються сутнісні основи та потреби реально-життєвих суспільних запитів, з іншого боку, розширенням міжкультурної комунікації з різними представниками музичної культури, котра активізувалась на початку ХХ століття, відтак, культивується інтерес до звернення теми міжнародних дитячих фестивальних рухів тощо. Цей інтерес до дитячих фестивалів насамперед зумовлений, з одного боку, особливою сутнісною природою

дитячого фестивального руху, а з другого боку, відповідними соціокультурними обставинами. Об'єктивний аналіз сутнісної природи фестивального руху невід'ємно споріднений із обґрунтуванням історичного виміру даного явища, оскільки, як добре відомо, осмислення певного явища передбачає осягнення його на теоретичному рівні історії становлення (конкретного соціального чи природного явища).

По-друге, аргументовано, що дитячі фестивалі виконують надзвичайно важливі функції, зокрема:

- творчо-креативну, тобто, здатність до непересічного відтворення у своєму змістовному наповненні всього того, що може бути предметом фестивального процесу. Творчо-креативна функція дитячих фестивалів здатна репрезентувати оригінальні творчі доробки як на вітчизняному, так і світовому рівні. Так, в даному випадку мова йде не про шедеври світового рівня, до них може бути ще далеко навіть безмежно обдарованим дітям. Ми передовсім акцентуємо увагу на творчих оригінальних досягненнях дуже часто безмежно талановитих дітей, які, звичайно, в перспективі можуть стати геніальними особистостями, можливо в далекому майбутньому, але, які уже на цьому, сьогоденному етапі свого життя можуть заявити про непересічне сприйняття світу, такі чуттєві модуси психологічного, естетичного, морального сприйняття реалій, які дорослим просто не дані в силу різних обставин;

- комунікативну функцію, основний зміст котрої складають передача та обмін досвідом на засадах культурної спадкоємності, встановленні творчих контактів, започаткуванні різних форм співробітництва між країнами, виконавцями, митцями, педагогами, менеджерами, організаторами, створенні інтеграційних проектів тощо. Незалежно від рівня та характеру дитяче спілкування утримує перевагу в тому, що сприяє легкому, безпосередньому встановленню контактів між спільнотами, формуванню відчуття ідентичності з іншими дітьми; визначенню свого місця у співтоваристві; залученні до співтворчості та обміну власним досвідом. Безумовно, у дитячому віці досвід іще не є надто багатим, зрілим, але він володіє особливою специфікою, котра

знову таки пов'язана саме з дитячим віком, котрий має певну перевагу над усіма іншими фестивальними рухами, сфокусованому на оригінальності дитячого бачення всього, що оточує дітей, специфічному сприйнятті, та й, зрештою, самому освоєнню дитиною світу;

- дитячі фестивалі до певної міри спроможні акумулювати певні сегменти процесів розгортання фестивалів на різних рівнях – від вітчизняних до міжнародних. А це, в свою чергу, як наслідок має розширення творчих можливостей в плані пізнання нових, створених іншими талановитими людьми ідей, оригінальних чуттєвих станів, що здатні передавати істинно прекрасні, морально визначені прогресивні тенденції фестивального руху. Зрештою, фестивальний рух спрямований на творення культури, творення культурного місцеперебування людини в цьому штучно створеному самою людиною середовищі;

- когнітивну функцію, яка полягає в тому, що процес пізнання у найширшому значенні цього терміну означає запозичення всього нового, і не лише нового, в найрізноманітніших формах, етапах дитячих фестивалів. При цьому, безперечно, відбувається збагачення на рівні дитячих фестивалів усіх тим, що так чи інакше сприяє подальшому розвитку саме дитячої іпостасі фестивалів. Діти є прекрасними творцями новаторського, справжнього тощо. Надзвичайно важливою функцією дитячих фестивалів є функція пропаганди, що включає в себе активне поширення знань, інформації стосовно досягнень в галузі музичної культури. Особливо це необхідно відзначити в контексті розвитку української музичної культури. Форми активності фестивалів передовсім зумовлені активною природою мистецтва, яке у фестивалях займає центральне місце. Фестивалі як на дорослому, так і на дитячому рівні, якраз і виступають такою активною формою передачі, трансляції відповідних знань із сфери мистецтва не лише вузькому колу професіоналів, а й завдяки невичерпним можливостям засобів масової інформації, мережі Інтернету найбільш широким верствам населення, при цьому побіжно зазначимо – як в Україні, так і далеко за її межами.

По-третє, важливим аспектом фестивалів було і залишається те, що в них закономірно простежується розбудова інфраструктури, складових різного роду профілюючих тенденцій, напрямів, особливостей. Процес розгалуження, відповідної диференціації фестивалів віддзеркалює певного роду закономірність, що формується на етапі зростання цього феномену ХХ-ХХІ століть. Суть цієї закономірності полягає в тому, що зовнішні процеси і внутрішні знаходяться в певній синергії, тобто, формування внутрішніх у фестивальному русі інфраструктурних компонентів, котрі є необхідними об'єктивними (матеріальними, організаційними тощо) і зовнішніх, інакше кажучи, всього того, що складає фундамент утвердження фестивалю в контексті вітчизняних чи міжнародних реалій, сприяє посиленню сумарного ефекту самого явища фестивалю.

3. 2 Дитяча фестивальна мапа у просторі сучасної України

В сучасній науково-дослідницькій літературі відзначається, що виникнення і розвиток сучасного міжнародного фестивального руху, і в Україні також, пов'язано із становленням модернізму в музиці, часом виникнення якого називають початок ХХ століття. Наслідком цього стало формування спеціалізованих фестивалів, у тому числі і дитячих, що відкривали певні можливості для розвитку більш диференційованих музичних форм, нерідко зменшення попиту на застарілі музичні твори, навіть всесвітньо визнаної класики, і, відповідно, виконання більш новітніх, авангардистського спрямування музичних творів.

Як зазначається в ряді дослідницьких праць, в Україні фестивалі розпочинають свою ходу на початку 90-х років, що однак зовсім не означає того незаперечного факту, що подібні музичні твори не виконувались раніше на різних концертах, різного роду перформансах, що є однією із форм акціоністського мистецтва, де реципієнти сприймають твір в режимі справді

реального часу. Треба зазначити, що звернення до новаторських музичних творів, ніяким чином не наносило шкоди класичним творам в контексті активного позитивного впливу музичної, і не лише музичної, а й творчості письменників, театральних діячів й інших видів мистецтва на широкий загал тих, хто сприймає музику, оскільки багато із сучасних авторів, що працювали в руслі авангардистського спрямування, свідомо чи несвідомо не могли попросту ігнорувати досягнення попередніх композиторів, представників інших видів мистецтва.

Однак новаторські підходи в музиці утверджувались дедалі потужніше, незважаючи на нерідко негативні сприйняття творів авангардистського спрямування, які репрезентувались на фестивальных площадках. Хоча й сьогодні продовжують спостерігатись певні коливання – від класики до авангарду, від реалізму до сюрреалізму. Як зазначається М. Шведом: «З метою набуття міжнародного статусу та бажанню відповідати сучасним суспільним запитам, відбулась модернізація пострадянської фестивальної моделі, яка полягає у залученні до фестивального процесу певної кількості іноземних творів та зразків європейської класики ХХ століття, а також європейської та української класики, невеликої кількості переважно солюючих зарубіжних виконавців. У межах фестивалів розпочали організовувати майстер-класи зарубіжних композиторів та виконавців» [119, с. 100].

Симптоматичним прикладом є два фестивалі, що були започатковані у двох українських містах – Одесі та Львові. Це фестиваль «Два дні і дві ночі» в Одесі і «Контрасти» у Львові. Згодом з'являється ціла низка регіональних фестивалів – в Запоріжжі, Вінниці, Рівному, Ужгороді та інших містах. Безперечно, це означало становлення широкого фестивального руху в Україні, який продовжується і в наш час. Щоправда, у зв'язку із війною, що продовжується в Україні внаслідок агресії Росії, фестивальний рух фактично припинився, або коректніше, вимушено змістився до локацій європейського музичного простору, де сьогодні представники музичної української еліти популяризують і підтримують не лише вітчизняну культуру, а й на виручені

кошти забезпечують посильну підтримку ЗСУ та інших військових структур, які захищають нашу країну.

У зв'язку із розгортанням фестивального руху в сучасній Україні варто відзначити щорічний міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (Kyiv Music Fest), який проходить у столиці – місті Києві восени, як правило, кінець вересня – початок жовтня. Безперечно, це один із найавторитетніших і найбільших фестивалів української музики, продукування якого має на меті включення української музики до світового музичного контексту. Фундатором та ініціатором фестивалю «Kyiv Music Fest» з 1990 року був український композитор Іван Карабиць, а з 2002 року керував усіма творчо-організаційними справами талановитий український композитор, що не так давно пішов від нас у вічність, Мирослав Скорик. «Фестиваль акумулював у собі всю різнобарвність української сучасної музики, виконавства, спроектувавши її на світові музичні процеси. Завдяки цьому сьогодні маємо багато прихильників української музики у різних країнах світу» [52, с. 269]. Так вважає засновник акції І. Карабиць. Цей фестиваль відвідали такі відомі діячі світового рівня музичної культури як американські композитори Дж. Крамб та Дж. Корільяно. А всього на фестивалі були присутні біля 50 музикантів. На сьогоднішній день фестиваль є одним із найбільших в Україні, що фактично дає все нові імпульси для творчої комунікації дітей.

Беззаперечно, заслуговує уваги Міжнародний фестиваль-конкурс «Перлини мистецтва», організаторами якого виступають Міністерство освіти і науки України, Український державний центр позашкільної освіти ТОВ «АртФестЦентр» за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України. X Міжнародний фестиваль-конкурс «Перлини мистецтва», який відбувся 4-5 травня 2019 у м. Львові. Цей фестиваль був присвячений здебільшого популяризації хореографічного мистецтва. Організатори ставили перед собою мету встановлення, а також зміцнення тісних культурно-творчих відносин між учасниками фестивалю. Значна увага приділялась також

формуванню та розвитку дипломатичних та полікультурних відносин у дітей до світових культурних здобутків та цінностей, і водночас, досить ефективно застосовувався принцип поєднання практичної участі учасників конкурсних програм із знайомством історичних та культурних досягнень міста Львова. Не викликає сумніву, що така амбітна мета фестивалю та її виконання несуть в собі значний потенціал естетичного та морально-виховного аспектів.

Як зазначається в заявленому програмному проекті X Міжнародного фестивалю-конкурсу «Перлини мистецтва» завданнями фестивалю є: підтримка талановитих дітей та молоді, що є надто важливим в сучасній Україні. Хоча, водночас, це проблема не лише українського суспільства, вона стосується різних країн і, відповідно, різних соціумів. У якості одного із пріоритетних завдань організатори фестивалю-конкурсу вважають підтримку обдарованих виконавців, що створюють власний художній образ, задаючи самобутні інтенції та вияву автентичності дитячої творчості.

На нашу думку, така постановка завдання є вкрай важливою в плані стимулювання подальшого розвитку виконавства передовсім як не просто виконавців, що володіють певною майстерністю, що само собою є також важливою характеристикою процесу творчості, хоч і на рівні звичайного виконавства, але тут мається на увазі естетичний рівень, тому, що художній образ, його творення вимагає естетичного переживання і усвідомлення. Значимим також завданням фестивалю-конкурсу є формування художнього смаку в найрізноманітніших його виявах.

На наше глибоке переконання, це є необхідним і одним із пріоритетів розвитку особистісних характеристик сучасної творчої обдарованої молоді, оскільки як в Україні, так і в світовому просторі загалом спостерігається зниження художнього та естетичного смаку, внаслідок різних переважно об'єктивних обставин (глобалізаційні процеси, технократизм, «інформаційний шум» тощо).

Ключовим завданням поряд з окресленими вище організатори фестивалю-конкурсу вважають необхідним залучення діячів мистецтв до

співпраці з обдарованими дітьми. Безперечно, така постановка питання має потужний значний потенціал щодо подальшого творчого й морально-естетичного розвитку обдарованих дітей, оскільки дитячі таланти тією чи іншою мірою потребують певної, хоч і не зайвої опіки-сприяння щодо передавання дітям уже набутого художньо-естетичного, мистецького здобутку маститими митцями.

Необхідно також відзначити, те, що організатори фестивалю-конкурсу проводять попередній відбір учасників фестивалю-конкурсу, який здійснюється організаційним комітетом на основі заявок, що надходять від майбутніх учасників фестивалю. А учасниками можуть бути учні дитячих та юнацьких творчих навчальних закладів. Відзначимо демократичний характер проведення фестивалю конкурсу. Як зазначається у відповідному документі організаторів фестивалю, всі суперечливі питання виносяться на розгляд організаційного комітету та дирекції фестивалю-конкурсу. Завершення фестивалю-конкурсу увінчується завершальним гала-концертом та церемонією нагородження учасників, що має, на нашу думку, важливий стимулюючий та мотиваційний результати.

Потрібно також відзначити, те, яким є журі конкурсу. Це, зокрема, Анатолій Фолюш – голова журі, головний балетмейстер народного ансамблю танцю «Вірність» Національного університету «Львівська політехніка» (Львів, Україна). Ірина Бельтюкова – художній керівник зразкового художнього колективу ансамблю народного танцю «Гопак», методист – викладач (Київ, Україна). Володимир Грек – педагог, балетмейстер, старший викладач кафедри хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка, член національної спілки хореографів України, заслужений діяч естрадного мистецтва України (Київ, Україна). Юрій Стрембіцький – директор Дитячої Академії Танцю «Фаворит», засновник, художній керівник, балетмейстер-постановник Зразкового дитячого ансамблю танцю «Фаворит», член Київського обласного осередку Національної спілки хореографів України, автор та керівник встановленого у місті Обухові

Національного рекорду України «Наймасовіший флеш-моб зі стрічками», в якому взяли участь 1012 дітей (м. Обухів, Київська область, Україна). Анастасія Коваленко – хореограф, засновник, директор та художній керівник школи танцю «Ukrainian DANCE ASTI SCHOOL company», хореограф-постановник I фестивалю «Золота Лілія», викладач-хореограф тренувального табору ТВ шоу «Танцюють Всі» (м. Київ, Україна).

Конкурсна номінація передбачає: дитячий танець, класичний танець, неокласичний танець, фольклорний танець, народно-сценічний танець, стилізований народний танець, бальний танець, сучасний бальний танець, сучасний танець (різні стилі). Вікові категорії. Організатори зазначають, що вік конкурсантів визначається на момент початку конкурсного прослуховування. Отже, фестиваль-конкурс допускає до участі дітей віком від 3-х до 17 років.

Щодо критеріїв оцінювання учасників фестивалю-конкурсу варто зауважити наступне:

- відповідність хореографічної лексики до певного стилю чи жанру;
- відповідність номера заявленої категорії віку учасників;
- артистизм та техніка виконання;
- вибір музичного матеріалу та художнє оформлення номеру.

Оцінюються виступи конкурсантів за 50-ти бальною системою. Організаційний комітет надає дипломи за участь усім конкурсантам. Лауреати I, II та III премії нагороджуються кубками та дипломами. Гран-Прі конкурсу 5000 грн. (п'ять тисяч гривень), кубок та диплом за рішенням журі присуджується кращому колективу або солістові.

Відзначаючи прикметні особливості цього фестивалю-конкурсу потрібно вказати на наступне. Організатори даного фестивалю прикладають багато зусиль до того, щоб діти, які беруть у ньому участь мали широкі можливості розкрити свої таланти на повну силу, відчувати себе в рівних демократичних умовах, що, безперечно, активно сприяє їх подальшому творчому зростанню, закладає потужний фундамент в майбутню

індивідуальну історію кожного учасника цього дійства. Для дітей це надто багато значить, допомагає збагачувати свій творчий індивідуальний потенціал новими ідеями, формуванням нових здумів, мрій, ідеалів, подальшому розвитку естетичних смаків, що, зрештою, благодатно відбивається на їх творчому житті загалом.

Звичайно, при проведенні цього й інших фестивалів завжди виникають певні труднощі, нерідко з'являються перешкоди як об'єктивного, так і суб'єктивного порядку. Подібні ускладнення можна перераховувати до нескінченності, однак вони не применшують цінність таких фестивалів-конкурсів. На наше глибоке переконання, започатковані дитячі фестивалі-конкурси в Україні виконують безмежно важливу роль у поширенні естетичних, культурно-мистецьких стандартів високого рівня, сприяють експериментальному, творчо-активному становленню культури дитинства.

Заслуговує уваги на мапі українського культурного простору міжнародний фестиваль дитячої творчості «Золотий лелека» (м. Миколаїв, Україна), метою якого є вільне спілкування між дітьми різних країн світу, водночас продукування та популяризація української культури шляхом залучення дітей до світу творчості, мистецтва, етнокультури. На думку, вітчизняного дослідника С. В. Віткалова, цінність даного фестивалю полягає передовсім у залученні освітнього експерименту, «позаяк Миколаївська спеціалізована школа «Академія дитячої творчості» є втіленням авторської програми відомого вітчизняного педагога Г. Матвєєвої, яка упродовж майже 25 років здійснює освітній експеримент, в основі якого лежить художня діяльність, що дає змогу педагогічному складу її закладу на підставі специфічної системи конкурсного відбору на навчання, програми полікультурного виховання дітей, базованій на ігровій діяльності, розмаїтій і активній громадській роботі та соціальній активності учнів, сформованій у результаті її реалізації, готувати нову генерацію дітей, здатних творчо підходити до вирішення не лише освітянських, але й будь-яких життєвих проблем, свідченням чого є те, що понад 90% її учнів щорічно здобувають перемогу на всеукраїнських і міжнародних конкурсах та

фестивалях, успішно продовжують навчання у ВНЗ України й далекого зарубіжжя, вирізняються високою патріотичною складовою, яскравими організаційно-культурними якостями тощо» [27, с. 386].

Як зазначається плеядою авторитетних дослідників дитячого фестивального руху, важливо розвивати більшу диференційованість репертуарних моделей. Не можна не погодитись з думкою М. Б. Шведа щодо необхідності «розгляду співвідношення в програмах фестивалів таких невід'ємних для більшості українських акцій елементів, як класика ХХ століття (вважаємо за потрібне включити і тих, хто ще сьогодні живе і працює, але вже вписав свою сторінку в історію музики), зарубіжна класика (в даному дослідженні – музика попередніх епох до модерну початку ХХ століття), українська класика (під якою розумітимемо українську музику до авангарду другої половини ХХ століття). Зазначимо, що такий своєрідний ретро-контекст є надзвичайно цікавим, має важливу едукативну функцію, сприяє більшій демократизації програм та зацікавленню ширшої публіки. Однак, найчастіше введення даного програмного блоку розхитує концептуальне спрямування фестивалю, що неодмінно відбивається на престижності.

Щодо «Київ Музик Фест» цей тематичний блок завжди займав вагоме місце в програмі, що свідчить про демократичний характер фестивалю. Цікаво, що всі три тематичні напрями впродовж 1990-2000 років знаходяться в постійному балансі із певними коливаннями, але зберігаючи основну пропорцію: на першому місці – європейська класика, на другому – класика ХХ століття, на третьому – українська класика. Починаючи з 2000 року показники пропорційно зростають майже вдвічі, стабільно зберігаючи таке положення аж до 2005 року» [119, с. 125].

Відзначається вченими, що, наприклад, фестиваль під назвою «Форум музики молодих» також дотримується подібного спрямування, коли зацікавлення класикою ХХ століття, як вітчизняною, так і зарубіжною є домінуючим при його проведенні. Водночас не менш важливим аспектом фестивалю під назвою «Форум музики молодих» є активна позиція стосовно

висування нових імен. Звичайно, поза перебільшенням можна стверджувати, що така установка притаманна для переважної більшості фестивалів, але даному фестивалю це притаманно найбільшою мірою. Це за суттю є визначальною концепцією форуму. В цьому плані важливу роль виконують майстер-класи, що регулярно проводяться на «Форумі музики молодих». Організуються концерти, де твори молодих композиторів нерідко виступають своєрідними програмними на майбутнє щодо орієнтації на новаторські музичні ідеї, концепти, задають тон певного вектору руху нової музики, виконавських тенденцій тощо. Значною мірою подібне спрямування присутнє в іншому міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти», який щорічно проводиться у місті Львові, коли студентські концерти регулярно проводились в певні періоди, наприклад, з 1995 по 2003 роки. В концертах брали участь студенти вітчизняних вузів із різних регіонів України, але інколи залучались також студенти-музиканти й з інших країн, скажімо, з Польщі. На фестивалі «Контрасти» запрошувались в якості гостей маститі композитори, з якими відбувались творчі зустрічі, інколи були випадки проведення майстер-класів композиторів сучасних класиків. В таких подіях брали участь такі відомі й знані в усьому світі композитори як В. В. Сильвестров, Є. Ф. Станкович та ряд інших. Звичайно, це надає більшого авторитету самому фестивалю, викликає невіддільну зацікавленість його проведенням. Правда, як це трапляється інколи, на фестивалях з'являються нові люди із числа знаменитих композиторів, що, безперечно, вносить елемент несподіванки і дуже часто приємної несподіванки. Дехто з мистецтвознавців називає це певною інтригою, що, безсумнівно, несе на собі такий антураж, і надає фестивалю особливої привабливості. Елемент певної інтриги ніколи не завадить ніякому фестивалю, навпаки здатний привнести певну втаємниченість, ірраціональний контекст, користь від якого очевидна. Для дітей певний елемент несподіванки, ірраціонального, непередбачуваного, здивування є цілком природним, а відтак, здатний виконувати функцію ширшого залучення дітей до фестивалю.

Питання дитячої аудиторії у фестивальному русі залишається достатньо актуальним і до певної міри гостро проблематичним. У чому тут виявляється гострота і проблематичність? Справа полягає в тому, що цілеспрямоване формування дитячої, як і взагалі будь-якої аудиторії не може бути якимось чином чітко, однозначно детерміновано визначене кимось наперед. Тут до певної міри діють стихійні чинники, хоч не виключена і закономірність, що складається у цій стихії. В кожному окремому випадку ми можемо ситуативно виходити з того, як в реальному контексті фестивально-конкурсної аудиторії складається це явище, і що воно собою представляє.

Отже, виходячи з уже функціонуючих і певною мірою таких, яких можна вважати вивченими фестивалями, прослідковуються тенденції чи деякі вектори аудиторії добре зарекомендованих фестивалів.

По-перше, аудиторія українських фестивалів має значну відмінність від європейських, та й, зрештою, світових фестивальних рухів. Що ми можемо назвати в якості специфічного в українській фестивально-конкурсній аудиторії? Як відзначають авторитетні дослідники цієї проблеми, зокрема І. Савчук, М. Швед, Ю. Чекан та ряд інших дослідників фестивальної проблематики, українська фестивальна аудиторія характеризується меншою вузькопрофесійною спрямованістю. Так, М. Швед зазначає, що «організатори більшості фестивалів тією чи іншою мірою дбають про наповненість своїх залів. Якщо обирати поміж двома гаслами: «мистецтво для мистецтва» (що сповідується більшістю європейських фестивалів нової музики та, зокрема, її теоретиком – Т. Адорно) і радянським «мистецтво для народу», то останнє виявляється більш близьким не лише в історичному плані, але й певних методах роботи із слухачем» [119, с. 129.] І далі автор зазначає, що «найбільше слухачів вважає, що «Київ Музик Фест» адресований мистецьким колам якнайширшого профілю (45%), третина – вузькому колу діячів, зацікавлених у функціонуванні сучасного музичного мистецтва – композиторам, профілюючим виконавцям, видавцям, критикам тощо (37%). Лише невелика частина вважає, що акція адресована широкій публіці, «меломанам» (11%).

Фестиваль «Контрасти» показує подібний результат: «мистецьким колам різного профілю» – 48%; «вузькому колу діячів, які задіяні в процесі функціонування сучасного музичного мистецтва» (композиторам, виконавцям, організаторам, критикам тощо) – 30 %; «широкій» публіці» («акція для меломанів – 12 %») [119, с.129].

Якщо вести мову про адресатів фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики» (м. Одеса), то тут фіксуються наступне: публіка цього фестивалю у переважній своїй більшості постає своєрідним елітарним професійним клубом, де програму фестивалю здебільшого позначена сучасною музикою українських та зарубіжних композиторів експериментального напрямку. Це до певної міри унікальний клуб, суть якого проявляється в тому, що дуже часто його учасники будучи високопрофесійними музикантами, композиторами, виконавцями під час проведення фестивалю перевтілюються із слухачів і глядачів у тих, хто починає брати безпосередню участь у процесі в якості композиторів чи то просто виконавців певних творів – свої чи інших авторів. І це, звичайно, дуже добре, оскільки досить переконливо свідчить про демократичний характер названого фестивалю, потенційні його можливості в плані розвитку самого фестивального руху, поширенню новітніх музичних розробок, музичних проєктів, ідей. Зокрема, перформанси, інсталяції, мультимедійні імпрези, дійства експериментального та інструментального театрів, виступи-батли двох окремих солістів, які стикаються у своєрідному змаганні – батл.

По-друге, незважаючи на існування своєрідних професійно орієнтованих елітарних клубів набувають поширення фестивалі, однією із основних цілей є залучення широкого загалу, розширення меж реципієнтів, тобто, слухачів, глядачів, людей, які не мають вузькопрофесійної підготовки, але для яких мистецтво, нові мистецькі твори, нові автори музичних композицій є необхідною стороною духовного життя, відчуття повноцінності буття в світі. Як свого часу назвав таку аудиторію класик сучасної української

музики Мирослав Скорик – немюзичний слухач. Це є досить симптоматичним і показовим для сучасної української музичної культури.

По-третє, на нашу думку, можна виокремити іще одну тенденцію в сучасному українському фестивальному русі, це орієнтація на такі змістовно наповнені фестивальні процеси, коли фестиваль трансформується у своєрідну творчу лабораторію, певного роду конкурс-експеримент, де учасники пропонують свої надто оригінальні творчі ідеї в музичному творі, що нерідко можуть шокувати публіку з уже міцно сформованими естетичними смаками, художніми уподобаннями. Але мистецтво і не може бути інакшим, якщо воно справді є мистецтвом, воно завжди є творчим, ніяк не інакше, то це завжди більшою чи меншою мірою експеримент, певна апробація чогось кардинально нового. Дуже часто це кардинально нове не всіма сприймається позитивно, і воно значною мірою залежить від творчих здібностей творця – композитора, митця, який мислить як митець завжди нетривіально, оригінально, несподівано для широкого загалу. До речі, у цьому проявляється уже впродовж багатьох століть сформована відповідна закономірність – нове як правило не сприймається однозначно, часто піддається гострій критиці, заперечується в якості мистецтва, а самих авторів нерідко піддають гострому остракізму. Якщо пригадати випадки з французької мистецької історії, то можна переконатись в наявності такої закономірності. В даному випадку варто посилатись на появу імпресіонізму у Франції, потім постімпресіонізму. Але другим боком цього процесу в переважній більшості було те, що, зрештою, і широка публіка в тому числі приймала новаторські твори талановитих, а то й геніальних художників, творчість яких увійшла у золоту скарбницю світової мистецької культури, а на сучасних всесвітньо відомих аукціонах їх твори продаються за найвищими розцінками. Однак, це вже аспекти сучасного культурного менеджменту і маркетингу. Для нас у даному випадку важливим є відзначити наявність названої історико-мистецької закономірності, яка і сучасних умовах, в даному випадку фестивальному русі, досить активно себе проявляє.

Ціннісним постає дослідження однієї з ключових складових кожного фестивалю – виконавство. Тут є ряд питань, що потребують теоретичного аналізу. Як зазначається дослідниками, «нова та сучасна музика потребує особливих знань і навиків, тому найчастіше потребує фахової підготовки вузької спеціалізації. Саме тому сучасний репертуар є в програмі далеко не у кожного музиканта, натомість існують колективи та солісти, які присвячують себе виконанню саме такої музики. Виконавство цього спрямування тісно пов'язане з фестивалним рухом, оскільки саме фахові фестивалі сучасної музики є найбільшими замовниками їхнього продукту – поза фестивалним процесом організація та проведення концертів сучасної музики є доволі складним процесом, адже нова музика знано витіснена з широкого музичного обігу. Значно легше включити сучасний твір до класично-романтичної у своїй основі програми якогось філармонійного оркестру чи «класичного» сольного виконавця.

В Україні з новим фестивалним етапом (від 1990 року) твориться і розвивається фахове виконавство. Зокрема, це ансамблі «Кластер», «Рікошет», «Duo Violoncelissim», камерний оркестр «Камерата», частково камерний хор «Gloria», піаністи Й. Єрмін, Є. Громов та інші. Ці виконавці є постійними учасниками українських фестивалів, часто гастролюють за кордоном» [119, с. 134-135].

До питань, що мають певну складність і вирішення яких не має простих відповідей, які лежать на поверхні, можна віднести те, що в українських фестивалях домінує виконавство українських музикантів, відповідно, значно менше зарубіжних митців. З чим це пов'язано передовсім? Із слабким фінансовим забезпеченням. Українським виконавцям переважно виплачують невисокі гонорари, а для преміювання іноземних музикантів не вистачає таких коштів, які вони отримують на міжнародних фестивалях. Дивним є той факт, що зарубіжні музиканти, композитори все таки приймають участь у фестивалях, що проводяться в Україні. І тут помітним постає те, що хоч часто іноземних музикантів, композиторів невеликий відсоток, але нерідкі гості

високого творчого гатунку. Можна назвати цілий ряд знаменитих світового класу композиторів як, наприклад, К. Пендерецькі, І. Монігетті, А. Пярт, А. Бауер, Б. Шеффер, Стокгольмський квартет саксафоністів, ансамбль «Reschersch» та ряд інших не менш талановитих музикантів та композиторів.

Варто наголосити й на тому, що на різних фестивальних площадках існують свої особливості в плані акцентування питання виконавства. Одні фестивалі віддають перевагу виконавцям одного міста, скажімо, міст Києва, Одеси, Львова, в якому відбувається той чи інший фестиваль. На інших фестивалях досить відчутно проявляються прагнення до більш ширшого залучення контингенту виконавців, що є репрезентантами як вітчизняних, так і зарубіжних митців. До речі, тут також варто відмітити те, що коли фестивалі віддають перевагу вітчизняним виконавцям, то тут діють не лише обставини суто матеріально-фінансового порядку. Як зауважують дехто з українських композиторів, наприклад, Є Станкович, незважаючи на те, прибуття на фестиваль зарубіжних зірок надає певного престижу та шарму, однак переважання українських виконавців має велику користь для культури України, оскільки активно сприяє пропаганді, поширенню саме української музики.

Існує також точка зору, скажімо В. Сивохіпа, стосовно участі у фестивалях виконавців, суть якої зводиться до того, що не варто віддавати перевагу лише вітчизняним виконавцям, хоча у цьому немає надто чогось поганого. Варто прагнути до установаження певної пропорції у співвідношенні як українських, так і зарубіжних виконавців. Автор цієї точки зору, як на наше переконання, правий у тому, що замикання переважно на вітчизняних виконавцях веде до певної ізольованості, герметизації, замкненості, й це не зовсім добре, оскільки тут діють закономірності уже, власне, суто культурного характеру. Будь-яка замкнутість, самоізоляція, навіть якщо вона має на меті благі наміри, зрештою, має негативні наслідки для подальшого культурного розвитку народу.

Зазначимо, що М. Скорик, Є. Станкович, І. Щербаков, О. Щетинський та багато інших маестро, композиторів, відзначаючи малий відсоток участі зарубіжних виконавців, у якості домінуючої причини подібного стану справ називали недостатнє фінансове забезпечення фестивалів у порівнянні із зарубіжними фестивалями. Таким чином, переважна більшість як науковців, так і безпосередньо митців, композиторів вказують на те, що попри все на вітчизняних фестивалях домінують українські виконавці.

Потрібно сказати, про те, що в Україні багато музичних етнічних фестивалей, які збирають в Києві та в інших містах мешканців з різних частин України. Коли на концерти прибувають мешканці із інших регіонів столиці, або навіть із-за кордону, це дозволяє відвідати історичні, культурні місця столиці, або інших обласних центрів, хоча й не лише обласних міст, оскільки фестивалі інколи проводяться в містах із значною соціально-культурною інфраструктурою, де знаходяться визначні історичні місця країни, естетично значимі культурні пам'ятки. Звичайно, це відкриває багато можливостей для культурної комунікації всіх учасників фестивалів конкурсів. Скажімо, такі фестивалі, як «Казкове місто» або «Vedalife» дають можливість здійснити свого роду романтичну подорож, нерідко це можна зробити з наметом, пожити в кемпінгу, що охороняється тощо. І люди використовують такі можливості, задовольняючи свої естетичні, психологічні, а нерідко й певні практично значимі потреби.

У Києві, окрім величезної кількості виступів і концертів проходить парад музичних фестивалів, і тут, безперечно, можна естетично насолодитись музикою не один день. Так, Atlas Weekend – одна із найбільших музичних подій Києва. Ця акція продовжується впродовж 5 днів, і на 8 сценах лунає музика найрізноманітніших популярних напрямів.

В Україні набула певного розповсюдження наступна форма проведення дитячих та дорослих фестивалів: особливістю такої форми є те, що створюється відповідний організаційний комітет, в обов'язки якого входить розробити концепцію фестивалю, програма якого носить системний і повний

характер. Організатори такого фестивалю передбачають участь українських виконавців фестивалю у поїздки за кордон, де, власне, і планується проведення такого заходу. В цьому відношенні показовим є фестиваль «Різдвяні вечори в Лапландії», про який ми зауважували в попередніх розділах дисертаційного дослідження. Так, один із таких фестивалів відбувся з 2 по 14 січня 2020 року у м. Леві – Рованіємі, Фінляндія. Загалом для Фінляндії в особливий спосіб характерна спрямованість до фестивальної культури, де значною мірою велика увага приділяється інфраструктурі та конструюванню фестивального топосу, зокрема, локації Санти для дітей, якісні «концертні зали навіть у невеликих містах, розбудована система стипендій і замовлень для виконавців та композиторів. У країні поширені нічні концерти "клубної" музики. Модерн, джаз, серіалізм є водночас у програмах різних заходів (ді-джеї і техно також потрапляють до програм фестивалів). Це властиво і фестивалеві фінської сучасної музики «Tampere Biennale» в Тампері, на якому лише 2004 року виконали 70 композицій 43 композиторів (з яких – кільканадцять прем'єр)» [159, s. 16-18].

Як зазначається в програмі цього фестивалю, його метою є створення умов для підтримки і розвитку дитячої творчості. Актуалізація святкової культури як специфічного способу конструювання та форми репрезентації етнонаціональної ідентичності у багатополлярному світі є значимою в умовах інтенсивних процесів, що відбуваються у різних сферах людської діяльності. Підвищення професійної майстерності творчих колективів і виконавців. Розвиток слов'янської культури і зміцнення міжнаціонального співробітництва. Метою також передбачено знайомство із культурою і традиціями Фінляндії. Ціннісним аспектом дослідницької уваги в означеному контексті постає особливість використання та збагачення святкових традицій різних країн і народів, включаючи Фінляндію, оскільки вивчення феномену фінляндської святкової культури обумовлено особливостями, зокрема, геополітичного характеру.

Організатори фестивалю передбачили наступні номінації та жанри: так, важливою складовою фестивалю є хореографія, яка передбачає народний танець, народно-стилізований танець, естрадний танець, сучасна хореографія (джаз, контемпорарі-денс), класичний танець, степ. Фестивальна програма від 1-го до 4-х танцювальних постановок (залежно від кількості учасників); театр – театри мод, музичні театри (театралізовані дійства і обряди), передбачає наявність композиційно завершених фрагментів тривалістю не більше 4 хвилин сценічного часу; фольклор – композиційно завершених фрагментів тривалістю не більше 5 хвилин сценічного часу; вокал, інструментальний жанр – народна пісня, академічний, естрадний і джазовий вокал, інструментальна музика; хорова музика – колективи репрезентують один або два твори загальною тривалістю звучання до 6 хвилин.

Представниками-виконавцями є дитячі художні колективи й солісти, що працюють в хореографічних, вокальних, інструментальних, циркових, театральних жанрах. Попередній відбір учасників фестивалю здійснюється організаційним комітетом на основі заявок, що поступили, дисків із записами номерів, котрі заявлені на фестиваль.

Організаційний комітет має право вносити зміни до «Положення про фестиваль» в термін, не пізніше одного тижня до початку фестивалю, інформуючи про це зареєстрованих учасників. Оргкомітет є ексклюзивним носієм прав власності на трансляцію концертів і конкурсних прослуховувань різними медійними каналами, а також права власності та розповсюдження друкованої фестивальної продукції, аудіо, відео-запису виступів учасників фестивалю тощо. Програмою передбачено досить широкий спектр номінацій і жанрів, що відкривають достатньо широкі можливості для розкриття творчого потенціалу дітей, що беруть участь у цьому значною мірою незвичному дійстві далеко за межами України. Як показує культурно-мистецька практика проведення даного фестивалю, діти з великим бажанням і зацікавленістю беруть участь у цьому фестивалі, намагаються максимально проявити свої творчі здібності, набувають нового небувалого для них досвіду, навчаються

чогось нового, чого вони не змогли б отримати за інших обставин, розвивають свої вміння, навички, прилучаючись як до проблем збереження та зміцнення етнокультурної ідентичності, так і розширення культурних горизонтів щодо скарбів світового мистецтва.

Відтак, вищезначені дитячі фестивалі безперечно володіють ціннісним потенціалом в контексті новаторського спрямування щодо розвитку дитячого фестивального руху, оскільки органічно поєднують, з одного боку, суто професійну складову, що розкриває можливості подальшого творчого зростання талановитих дітей, а з іншого – дозволяє залучати дітей за допомогою природного топосу, соціальних обставин іншої країни до здобутків європейської культури, що є суголосною динаміці українського суспільства.

Варто також звернути увагу ще на один Міжнародний фестиваль дитячої і юнацької творчості, що проходить уже багато років у м. Юрмалі під назвою «New star rudaga 2019» Jurmala Latvijai 100. Фактично щороку на цей фестиваль прибувають діти із різних країн – прибалтійських країн, України, Білорусії, Німеччини, Ізраїлю та інших країн. Фестиваль носить змагальний (агонічний) характер – діти мають можливість позмагатись у різножанровій специфіці: співу, вокалу, хореографії, театру, декламації, мод, інструментальної музики, циркового мистецтва і навіть кінематографу. Засновники та керівники дитячого і юнацького центру творчості Rudaga Інеса і Роман Тестелець сформулювали такий девіз фестивалю: «Усі діти талановиті, без талантів дітей не буває»!

Звичайно, фестиваль – це передовсім конкурси, змагання між учасниками, але не лише це. Тут проходить яскравий флешмоб на пляжі, виставка дитячих малюнків, спортивні змагання, різного роду конкурси, шахові турніри, благодійна ярмарка, майстер-класи, зустрічі з цікавими, як правило, творчими людьми, екскурсії тощо. Так, дитячий фестиваль є наймасовішим інтегративним інструментом у політиці держави й виконують у непомітний, але дієвий спосіб консолідує акти на національному рівні,

оскільки сприяє виявленню різних та спільних аспектів вияву креативно-комунікативного потенціалу святкових форм культури.

Однією із терапевтичних особливостей фестивалю є те, що його відвідують діти із дитячих будинків, які на паритетних умовах з іншими дітьми беруть участь в усіх фестивально-конкурсних подіях, заходах. Як зазначають організатори фестивалю, вони проводять дуже важливу акцію під девізом «Подаруй веселку». Спрямування цієї акції мотивоване тією обставиною, що, на жаль, трапляються випадки різного роду захворювань у дітей – чи то вроджені хвороби, чи набуті, і, звичайно, такі діти не мають можливості на рівні з усіма іншими брати участь у діяльності цього фестивалю. Але завдяки цій акції кожна дитина здатна відчути, пережити прекрасні хвилини турботи про них інших, підтримати морально-психологічно, що дає відчуття присутності іншого як цінного. Підтримка дітей-сиріт виражається у різних формах – цим дітям, що знаходяться на лікуванні, приносять різні подарунки – канцелярські приналежності, іграшки, так звані коробки хоробрості, чи просто пропонують допомогу хворим дітям. Це, звичайно, надто прості, але такі благородні вчинки від інших дітей.

Поряд з іншими, на цьому фестивалі виявляється така особливість як спілкування дітей між собою, дітей з дорослими учасниками, тобто феномен комунікації задіяний тут на повну силу, і це уможлиблюється тому, що організатори й спонсори фестивалю створюють максимальні умови для такого спілкування. Тут зароджується дружба між учасниками, встановлюються перманентні чи постійні зв'язки, творчі контакти, що, зрештою, мають позитивний вектор подальшого співробітництва між дітьми. Завжди компетентне міжнародне журі помічає талановитих дітей, пропонують їм подальшу творчу співпрацю, зокрема, участь в не менш престижних фестивалях.

Особливо потрібно відзначити те, як і хто підтримує цей фестиваль-конкурс. Передовсім Юрмальська дума, Юрмальський центр культури, благодійні фонди деяких банків. Як показує практика проведення подібних

фестивалів, без подібної підтримки – з одного боку, владних структур, а, з іншого – різного роду фінансово-бізнесових структур проводити такі заходи практично неможливо. На Заході, в Європі такий стан із підтримки різного роду фестивалів, конкурсів є надзвичайно поширеною практикою, тут є чому повчитись і вітчизняним кураторам, модераторам, меценатам, благодійникам, наділеним відповідною владою, а також підприємцям, що можуть вкладати капітал у найблагороднішу справу – культурно-мистецький, морально-естетичний розвиток дітей та юнацтва.

В контексті дослідження дитячих фестивалів, варто також розглянути деякі особливості етнічних фестивалів, що проводяться в Україні. У цьому плані ми будемо звертатись до надзвичайно цікавого, глибокого за своїм змістовним наповненням, що здійснила зовсім нещодавно Ольга Фабрика-Процька у відповідній докторській дисертації на здобуття вченого ступеня з культурології, і що також знайшло своє втілення у фундаментальній монографії «Народна музична культура лемків і русинів карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація» (Івано-Франківськ, 2020 року). Як зауважує авторка даного дослідження, «досліджуючи специфіку фольклорних фестивалів, слід наголосити, що вони несуть в собі часову протяжність, мають аматорський, професійний або синтезований характер, певні вікові характеристики, жанрову типологію, що має в собі певні критерії. Під час проведення фольклорних заходів відбуваються складні рівні взаємодії між представниками різних етносів, а саме: набуваються певні навички і знання про музичні традиції субетносів та етносів, їх сприйняття, розуміння. Фольклорно-етнографічні фестивалі, що охоплюють різні види народного мистецтва, часто пов'язані з культурно-туристичними завданнями певного регіону і становлять окремий напрям фестивального руху» [107, с. 262]. Значимим тут є те, що такі фестивалі активно сприяють актуалізації та трансляції етнокультурної спадщини, артикулюють увагу на багатьох паралелях розвитку близьких етносів, що, зрештою, сприяє міжкультурній комунікації, користь від якої беззаперечна.

В сучасній Україні фольклорні фестивалі набули поширення внаслідок різних обставин, і, звичайно, це один із показників розвитку нашої української культурно-мистецької палітри. Науковці, що поглиблено вивчають процеси в культурі України, проводять певні класифікацію, рубрикацію таких фестивалів. Серед критеріїв означених фестивалів називають: статус (це міжнародні, регіональні, всеукраїнські), напрями, жанрові особливості, масштабність, джерельна база, фінансування, учасників та ряд інших. Як зазначається у названому дослідженні, вартує назвати синтетичні фестивалі, що містять у собі кілька складових – вокальну, танцювальну, театральну, інструментальну тощо. І, безперечно, ключовим завданням таких фестивалів – презентувати мистецтво у всій повноті його вияву, розкрити потенційні можливості його подальшого розвитку, тобто, перспективи майбутньої української культури.

Важливу роль у розширенні фольклорного фестивального руху має аматорський рух. «Аматорський рух в соціокультурному контексті другої половини ХХ століття був передумовою фольклорного фестивального «буму» періоду незалежності України. Починаючи з кінця 80-х рр. ХХ ст. кількість фольклорних фестивалів зростала, більша їх кількість припадала саме на пограничні регіони. Окремі з них можна вважати універсальними, бо класичні зразки фольклорних дійств є своєрідними шаблонами для інших. Географічна «прописка» фольк-фестивалів сконцентровувалась на пограничних територіях – субетнічних та поліетнічних ареала» [107, с. 264].

Починаючи з 1999 року в Західному регіоні України стали регулярно проводитись етно-фольк-фестивалі, інспірації тощо. Один з перших у цьому списку був фестиваль лемківської культури. Такі фестивалі стали проводитись у різних місцях Карпатського краю: це і фестиваль «Дзвони лемківщини», «Лемківська ватра», «Дзвінки перлини Верховини», «Свято коломийки», «Гомін Лемківщини» і багато-багато інших. Як виявилось, у сучасній пісенній та інструментальній творчості надто популярною стала лемківська пісня. Тут, як це не дивно, виявилась спорідненість поп-музики і фольклорної музики.

Дослідники в якості причин такої близькості відзначають здатність до імпровізації, варіативність музичних інтерпретацій, як правило, одного й того самого музичного твору. За висловлюванням О. Фабрики-Процької, «щороку в Україні проводиться понад 50 різноманітних музичних фестивалів, серед яких чільне місце посідають аматорські фольклорні фестивалі, зокрема, лемківські. З кожним роком кількість учасників вокальних, танцювальних та інструментальних колективів збільшується. Це свідчить про динаміку збереження традицій та їх новотворчість.

Вагоме місце у системі міждержавних зв'язків сьогодення займають міжкультурні зв'язки держав. Культура є своєрідним мостом примирення поляків та українців, налагодження взаємозв'язків та міжлюдських контактів» [107, с. 290]. В цьому плані в умовах сучасної демократичної, цивілізованої Європи набувають дедалі більшого поширення фольк-фестивалі в різних країнах, що межують з Україною. Найбільшого розвитку набули такі фестивалі у Польщі, Словаччині, Чехії, тому що в цих країнах зберігається досить потужна українська діаспора, і, звичайно, демократичне, сприятливе соціально-культурне середовище щодо сприйняття українців, зокрема, лемків і русинів. Причому, характерним для цих фестивалів є переважання дітей, що є учасниками цих дійств. Якщо фольк-фестивалі і не несуть суто дитячий характер, однак дитяча і юнацька складова в них залишається досить значимою й потужною.

Як зазначається уже цитованим нами автором, «у 1967 році з метою популяризації української культури на теренах Польщі шляхом участі у ньому художніх колективів з України об'єднанням українців у Польщі було започатковано фестиваль української культури. Протягом багатьох років мета заходу лишається незмінною – це презентація культурних надбань української меншини та сучасних зразків культури з України. Зокрема, під час проведення XX ювілейного фестивалю української культури в Польщі презентувалися українська хорова та естрадна музика, фольклор та інші жанри мистецтва. На фестиваль було запрошено два колективи з України: Національну заслужену

академічну капелу бандуристів ім. Г. Майбороди та Буковинський державний ансамбль пісні і танцю, які виступили у м. Кошалін та дали майстер-класи. Один з найбільших фестивалів української культури під назвою «Українська весна» відбувається у Познані з 2008 року. Сьогодні це найбільший культурологічний захід української тематики в Польщі. Ініціатором фестивалю «Українська весна» був почесний консул України у Познані Лукаш Горовський. У рамках першого фестивалю відбулося 16 акцій різного характеру, що репрезентували полякам українське мистецтво у всіх його вимірах. З 16 по 20 травня 2012 року у фестивалі брав участь Національний академічний оркестр народних інструментів України» [107, с. 290-291].

Водночас, актуалізуючи теми дитини-творця, дитинства, дослідження не виключає проєкції дитячої творчості, яка продукує майбутнє. Тому доречно згадати й міжнародний фестиваль юнацької творчості «Folkowe inspiracje» («Фолькові інспірації»), який проводився в місті Лодзь, Польщі та об'єднав 11 країн та сотні дітей-учасників за допомогою представлення полікультурності традицій та автентичності представлених культур.

Неабияке значення мають також фестивалі, що проводяться в Словаччині. Знову таки тут діють різного роду українські колективи самодіяльні, професійні, які задають тон у проведенні фольк-фестивалів. І як на переважній більшості цих фестивалів дитяча складова є досить вагомою. У чому це проявляється? Передовсім в тому, що виступають на концертах фольклорні дитячі колективи. Можна назвати ряд фестивалів, що проходили на території Словаччини – це, зокрема, такі: щорічний фестиваль української народної пісні «Маковицька струна», фестиваль фольклору русинів-українців Словаччини в селі Камйонка та ряд інших святкових івентів.

В цьому контексті важко не погодитись із висновком, зробленим автором цитованої монографії: «слід констатувати, що, наперекір асиміляційним процесам, які протягом тривалого часу випробовували усі політичні режими, фінансовим труднощам, розвитку карпаторусинського руху українці-русини Східної Словаччини свято зберігають свою культуру в наш

час. Активна діяльність Союзу українців-русинів Словацької Республіки, десятки мистецьких колективів, тисячі їх учасників, сотні виданих книг різного характеру, написаних українською літературною мовою науковцями різних галузей (письменниками, філологами, фольклористами, етнологами та ін.), свідчать про етнокультурне, на генетичному рівні духовне єднання з усім українським народом. Народне мистецтво нині засноване на взаємовпливах та на обопільному вивченні творчого досвіду. В напрямку обміну інформацією фольклорні фестивалі диференціюють форми та інтегрують знання. За висловом митців, фестивалі є так званим генератором нових мистецьких ідей. У фестивальному співтоваристві складається інтернаціональне середовище, здатне адаптувати й асимілювати іншу культуру або іншу ментальність» [107, с. 290].

Підводячи висновки даного підрозділу, варто зауважити наступне. Розвиток сучасного міжнародного фестивального руху в Україні та світі загалом, пов'язаний із становленням модернізму в музиці, часом виникнення якого називають початок ХХ століття. Внаслідок цієї причини стало формування спеціалізованих фестивалів, у тому числі і дитячих, що відкривали певні можливості щодо розвитку більш диференційованих музичних форм, нерідко зменшення попиту на застарілі музичні твори, навіть всесвітньо визнаної класики, і, відповідно, виконання більш новітніх, авангардистського спрямування музичних творів.

Новаторські підходи в музиці дедалі більше утверджувались, і хоч багато хто із слухачів не завжди сприймав однозначно позитивно авангардистського спрямування, творів репрезентованих на фестивальних площадках, означений вектор набував потужного розмаху, і дедалі сміливіше задавав тональності нових підходів в музиці як визначальних, а нерідко і провідних. Хоча тут спостерігались, і по теперішній час продовжують спостерігатись, певні коливання – від класики до авангарду, від реалізму до сюрреалізму.

Розвиток фестивального руху в сучасній Україні втілювався в ряді українських музичних фестивалів. Зокрема, у фестивалі під назвою «Київ Музик Фест». Безперечно, це один із найавторитетніших і найбільших фестивалів української музики, що однак аж ніяк не випадає із світового музичного контексту. Заснував фестиваль у 1990 році Іван Карабиць, а з 2002 року керував усіма творчо-організаційними справами талановитий український композитор, що не так давно пішов від нас у вічність, Мирослав Скорик. В цьому контексті необхідно також назвати X Міжнародний фестиваль-конкурс «Перлини мистецтва». Фестиваль-конкурс «Перлини мистецтва» в якості одного із пріоритетних завдань ставить підтримку обдарованих виконавців, що створюють власний, автентичний художній образ.

Відтак, підсумовуючи зауважимо, що інтенція на підтримку талановитих, обдарованих дітей-виконавців, дітей-творців є вкрай важливою щодо стимулювання подальшого їх розвитку передовсім як не просто виконавців, що володіють певною майстерністю, що очевидно є важливою характеристикою процесу творчості, бодай і на рівні звичайного виконавства, однак тут мова йде про естетичний рівень, тому, що художній образ, його творення вимагає естетичного переживання, чуттєвого сприйняття, усвідомлення. Це є одним із пріоритетів розвитку особистісних характеристик сучасних творчо обдарованих дітей, оскільки, як в Україні, так і світі загалом, спостерігається внаслідок різних, переважно об'єктивних, обставин притлумленість художнього і естетичного смаку, а реалізація такого завдання сьогодні й на перспективу утримує значимий потенціал та результат щодо естетичного, гармонійного розвитку дітей.

Висновки до Розділу 3

Підводячи підсумки дослідження вищевказаного розділу дослідження, зауважимо наступне.

Ціннісним аспектом міжнародних фестивалів є той факт, що внаслідок обставин глобалізаційного характеру щодо відкритості, вони набули універсального потенціалу, позитивного впливу на творчі можливості насамперед як композиторів, митців. В свою чергу, подібні фестивалі спроможні залучати широкий загал дітей, котрі завжди виступають активною силою, що небайдужа до модерних мистецьких ідей, відкрито реагує на зміну ціннісних викликів у суспільстві, тобто постає як носієм, транслятором, так й ініціатором культурних утворень.

З'ясовано, що в Україні набула актуальності така форма проведення дитячих та й дорослих фестивалів, особливістю якої є створення відповідного організаційного комітету, метою якого є розроблення множинних концепцій фестивалю, що носитиме системний характер. Зокрема, організатори такого фестивалю передбачають участь українських виконавців фестивалю у поїздки за кордон, де, власне, і планується проведення подібного заходу. Як показує практика, проведення фестивалів активно сприяє залученню дітей до надбань європейської та інших культур, музичної культури та й, зрештою, інших видів мистецтва.

В контексті дослідження дитячих і юнацьких фестивалів, констатовано досвід вивчення та проведення етнічно забарвлених фестивалів, що проводяться в Україні. Маркером фольк-фестивалів є дитяча складова як цінна, оскільки в них беруть участь дитячі фольклорні колективи, що здатні привносити у такі фестивалі завжди новаторське, яке віддзеркалює саме специфіку дитячої культури, яка заслуговує продукування і підтримки її дорослими. У дитячій культурі є своя привабливість, що передовсім пов'язана із націленістю дітей-творців на автентичне, неоднозначне, ірраціональне, грайливе, але таке, що викликає беззаперечну симпатію, повагу та ностальгію до даного періоду людського буття.

ВИСНОВКИ

Відповідно логіки побудови змістовних положень даного дисертаційного дослідження здійснено наступні теоретичні узагальнення у формі висновків:

1. Здійснено концептуалізацію поняття «культури дитинства» на основі методології культурологічного пізнання, що дозволило проектуванню та обґрунтуванню «культурології дитинства» як міжгалузевої поліметодологічної дослідницької програми та самодостатньої дослідницької галузі. Підґрунтям щодо подібного розширення слугувало, з одного боку, розвиток культурології, що дозволив осягнути світ дитини як унікальний спосіб буття людини з акцентом на ціннісних константах. Адже культурологія блискуче «міксувала» дослідницькі програми різних наук: культурологія дитинства віднаходила та закріплювалась на таких наукових «перехрестях» як культурна антропологія (культура дитинства), психологія (вікова дитяча психологія), соціологія (дитяча субкультура), естетика (дитяча творчість та мистецтво), етнографія (дитячий фольклор), мистецтвознавство (дитяче мистецтво, мистецтво для дітей), педагогіка (виховання дитини), правознавство (права дитини, захист дитини), гендерні дослідження (культура дівчаток та хлопчиків) тощо. З іншого боку, відбувається комерціалізація потреб дитини з виходом на всю індустрію культури, культурні практики, мистецтво, що, в свою чергу, значною мірою «підкине» матеріалу щодо досліджень, згенерує дослідницьке «поле», масштабує його як значне та виняткове. Так, культурологія дитинства постає напрямком теоретичної культурології, що впродовж останніх тридцяти років активно формує предметне та методологічне поле досліджень, синтезуючи на міжгалузевих перетинах власну дослідницьку лакуну.

Відтак, легітимізація «культурології дитинства» відбувалася шляхом переходу від дослідження культури дітей як окремих практик дитини в певних культурно-історичних реаліях (гри, дитячого фольклору, казок, пісень,

іграшок) до уособлення унікальності дитинства як окремої культурної реальності, що має власне історичну генеалогію, морфологію та сутнісні характеристики.

2. Здійснено експлікацію понять «дитина», «дитинство», «культура дитинства», «культурологія дитинства» як ключових смислових елементів дослідження. Так, «дитинство» постає складним смисловим утворенням та включає ціннісні, понятійні та образні ознаки, які конкретизують людину за параметрами «вік» із типовими характеристиками поведінки дитини, звідки її «семантичне поле конкретизується лексемами дитина, діти» (Д. Мамичева). З одного боку, дитина існувала завжди – це безперечний факт, але дитинство, яке за допомогою культури «проговорює» та ретранслює себе – це принципово новий підхід, у якому феномен дитинства змінюється синхронно із зміною «генеральної» культури, а, часто, впливає на самі причини парадигмальних зрушень. Відкриваючи історико-культурні витоки світу дитинства, Ф. Ар'єс звернувся до проблеми становлення новоєвропейського суб'єкта, але екстраполював її на дитину – суб'єктність дитини дозволяє сконструювати окремий світ дитинства, який розвивається за власними правилами. Дитинство перетворюється на точку відліку будь-якої суб'єктності, як індивідуальної, так і культурної.

3. Відтворено логіку культурно-історичної проекції культури, яка конструюється не в межах звичних культурно-історичних періодів, а навколо зміни парадигм дитинства. Подібний дослідницький погляд, з одного боку, дозволив уникнути «антропологічної» атомарності «дитинств», з іншого, – вийти за межі тлумачення культури дитинства в європоцентриській моделі, притримуючись універсальних характеристик дитинства, формуючи культурологічну методологію його типологізації.

Принципи культурно-історичної типологізації культури дитинства вибудовувались на перетині концепцій Ллойда де Моса, Філіпа Ар'єса, Девіда Кеннеді, які послужили важливим прийомом для вибудовування методології дослідження із формування його категоріального лексикону.

4. З'ясовано роль дитини-творця як суб'єкта культуротворення в неklasичній парадигмі культури дитинства на відміну від дитини-реципієнта в класичній парадигмі культури. Узагальнення щодо класичної парадигми культури дитинства, де домінувало культивування ідеологеми дорослоцентризму (Ф. Дольто), тобто, переваги дорослого над дитиною як авторитетних носіїв та трансляторів культури, базувалось на ідеї підпорядкованості світу дорослих, відведення субпідрядного місця в ієрархії «дорослий – дитина», відповідно нівелювання дитини як суб'єкта культури.

Неklasична парадигма культури дитинства передбачає усунення межі між дитиною-реципієнтом та дитиною-творцем, за допомогою якої підпорядкованість культури дитини культурі дорослих поступово трансформується у модель творчого освоєння культури дитиною. Обґрунтовано й аргументовано факт здійснення переходу чи, точніше, парадигмального зсуву від дитини-реципієнта (або пасивної дитини) до дитини-творця – повноцінного суб'єкта культуротворення, що відбувся за рахунок «стирання» звичних меж між світом дитинства та світом дорослих та ще гостріше актуалізувало антропологію дитинства в її ціннісному контексті, що є відмінним від попередніх наявних культурологічних концепцій дитинства, притаманних класичній культурі. Відтак, у культурі дитинства змінюється не стільки сам статус дитини, а й статус дорослого – із патрона, вихователя він перетворюється на помічника, тьютера, співторця, що засвідчує їх паритетність, позаієрархічне спрямування у відношенні «дитина – дорослий».

5. Доведено, що дитячий фестиваль як перформативна подія артикулюється в процесі інтеракції як взаємодії між учасниками, як виходу з антропологічного підпілля, що є потужнішим, аніж будь-які смисли, які можна було б приписати з огляду звичного естетичного споглядання. Антропологічний аспект полягає у продукуванні проблеми людської присутності, загострення на ній уваги. Взаємодія учасників фестивального руху як інтеракції не має заздалегідь прописаного сценарію, характеризується

випадковістю, відкритістю та непередбачуваністю. Доведено, що дитячий фестиваль як перформативна подія – щоразу унікальне явище – прагне відтворити форму інтеракції, яка дозволяє учасникам виробляти власну присутність, продукувати та представляти життєві світи один одного.

Цінність дитячого фестивалю як перформативної події виявляється у тому, що кожен виконавець привносить власне бачення до процесу та манери виконання, чого не можуть сповна досягти / передати інші види мистецтва (наприклад, скульптура, картина, пам'ятник).

6. Проаналізовано аксіологічний аспект дитячого фестивалю як виразника автентичної дитячої творчості в контексті активної форми міжкультурної взаємодії та комунікації. Водночас дитячий фестиваль постає своєрідним експериментальним майданчиком практик себе, відчуттям причетності до творчо-інтелектуальної спільноти, обміном та популяризацією спадщини української культури (етнофестивалі) тощо.

Продукування дитячого фестивального руху як культуротворення формує підґрунтя щодо розкриття індивідуальності дитини, досягнення художніх результатів, підтримки культурного діалогу між представниками різних культур, популяризації музичної культурної спадщини, що апробувалось вищеангажованою мапою дитячих музичних фестивалів, фестивально-конкурсних рухів, проектів для дітей та реалізовувались на міжнародних та вітчизняних майданчиках: «Різдв'яні вечори в Лапландії» (Фінляндія, 2020), «New Star Rudaga 2019» (Латвія), «Перлини мистецтва» (Україна, Львів), «Сузір'я талантів в Україні» (Україна, Київ) тощо.

Ціннісним аспектом міжнародних фестивалів, де внаслідок обставин глобалізаційного характеру щодо відкритості, вони набули універсального потенціалу, позитивного впливу на творчі можливості передовсім дітей, які завжди виступають активною силою, що небайдужа до новаторських мистецьких ідей, відкрито реагують на зміну ціннісних викликів у суспільстві, тобто постають як носієм, транслятором, так й ініціатором культурних утворень.

Враховуючи практичний досвід культурно-мистецького буття, узагальнено наступне: сьогодні найбільш актуальною формою популяризації як академічного, так і неакадемічного мистецтва є дитячі музичні фестивалі, що постають перформативними, комунікативними практиками з інтенцією на формування особливого простору дитини. Дитячий фестивальний рух актуалізує культурні проекти, що презентують сучасні творчі стратегії, відповідно формуються перспективи розвитку креативних локусів культури, в якому дитячий фестиваль постає особливим простором – творчою лабораторією. З'ясовано, що дитячий фестиваль постає незаангажованим механізмом культурної комунікації та базисом діалогу найрізноманітніших видів культурної творчості. Завдяки діалогічній природі та полікультурним відносинам, відкритості, дитячий фестиваль набуває характеристики творчої лабораторії, де відкривається потенційність щодо експерименту, динамічного розвитку нових форм, технологій творчості, обміну ідеями, створення нових / інших / відмінних цінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин Святий. Сповідь / пер. В. С. Бойка. Харків : Фоліо, 2011. 346 с.
2. Августин Блаженний. Творения : в 4 т. Т. 1. Санкт-Петербург : Алетейя; Киев : УЦИММ-Пресс, 2000. 742 с.
3. Аксьонова Н. В. Міфо-ритуальні основи дитячих ігор (на матеріалах Слобожанщини кінця ХІХ - початку ХХ століття) : дис... канд. іст. наук. Київ, 2006. 209 с.
4. Андрієвська Н. Дитячі опери М. В. Лисенка. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УССР, 1962. 77 с.
5. Андрущенко Т. І. Інтегративний характер культурології: художня культура та мистецький ринок / Культурологічні виміри актуальних проблем мистецтва : колективна монографія / за заг. ред. проф. Т.І. Андрущенко. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. С. 5-23.
6. Андрущенко Т. І. Аксиологічні виміри формотворення в сучасному мистецькому просторі // Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі: монографія. Київ : Видавництво Ліра-К. 2019. С. 189-211.
7. Андрущенко Т. І., Полянська К. В. Мистецтво в системі культури // Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. К.-Чернівці : Букрек, 2020. С. 69-79.
8. Андрущенко Т. І., Андрущенко Т. В. Місце і роль музичної гармонії у сучасній культурі : аксиологічний вимір / Культура в контексті практичних форм буття людини : монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 210-223.
9. Андрущенко Т. І., Андрущенко Т. В. Реципієнт як складова мистецького процесу : особливості сучасної молодіжної культури / Культура

в контексті практичних форм буття людини : монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 33-51.

10. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 1999. 415 с.

11. Бабушка Л. Д. Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі : монографія. Київ : Видавець ПП Лисенко М. М., 2020. 272 с.

12. Бабушка Л. Д. Фестивація культуротворчості як глобалізаційний та альтерглобалізаційний проекти : дис. ... докт. культурології : спец. 26. 00. 01 Теорія та історія культури (культурологія) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 390 с.

13. Бабушка Л., Сапіга О. Концептуалізація феномена фестивалі / Культура в контексті практичних форм буття людини : монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 51-68.

14. Бабушка Л. Д. Фестивація : технології полікультурного конструювання / Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 35. С. 174-179.

15. Бабушка Л. Д. Фестивація як тотальна артизація культури повсякденності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 95-101.

16. Бабушка Л. Д. Перформативність та інсценування повсякденності: культурологічний підхід / Культура в контексті практичних форм буття людини : монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М.М., 2022. С. 245-265.

17. Батай Ж. Литература и зло. Москва : Издательство Московского университета, 1994. 168 с.

18. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках про культуру. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 504 с.

19. Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники : ежегодник. Москва : 1986. С. 80-138.

20. Бахтин М. Н. Эстетика словесного творчества // Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
21. Берегова О. М. Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест» як сучасний формат презентації національних музичних культур: польські імпрези // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. С. 201-208.
22. Бережник С. І. Atlas weekend – найбільший музичний фестиваль в Україні // Культура і сучасність : альманах. Київ. с. 217-222.
23. Бланшо М. Пространство литературы / пер. Б. В. Дубин, С. Н. Зенкин, Д. Кротова, В. П. Большаков, Ст. Офертас. Москва : Логос. 2002. 288 с.
24. Бондарчук В. О. Біографізм – методологічні виміри / Культура в контексті практичних форм буття людини : монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 103-119.
25. Бровко М. М. Методологічні проблеми культурології як науки / Культура в контексті практичних форм буття людини : монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 5-22.
26. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри. Київ. Видавничий центр КНЛУ, 2008.
27. Виткалов С. В. Полісся як унікальна локація культурно-мистецьких процесів в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дисер. 2018, 454 с.
28. Волков С. М. Сучасні модуси дитячої субкультури в культуротворчих процесах України // Культурологічна думка: щорічник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. № 12. С. 7-20.
29. Гаєвська Т. І. Еволюція дитинства під впливом соціокультурних процесів // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. Київ : Інститут

культурології Національної академії мистецтв України. Том 12 № 2. С. 105- 113.

30. Гаєвська Т.І. Культурний дитячий феномен громадянина-споживача в дитячих медіа-ресурсах // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України. 2018. №13. С. 86-96.

31. Гейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : «Основи», 1994. 250 с.

32. Гобсбаум Е., Рейнджер Т. Винайдення традиції / пер. з англ. М. Климчука. Київ : Ніка-Центр, 2005. 448 с.

33. Горяйнова О. И. Человек в культурном пространстве // Время культуры и культурное пространство: сб. докладов. Москва : МГУКИ, 2000. С. 9.

34. Гошко Т. Уявлення про дитинство у кодексах міського права в Речі Посполитій XVI – початку XVII ст. Місто: історія, культура, суспільство. Е-журнал урбаністичних студій. 2017. № 2 (4). С. 37-56.

35. Грімм В., Грімм Я. Передмови до збірки «Дитячі та родинні казки братів Грімм / Мислителі німецького Романтизму. Івано-Франківськ : Видавництво «Лілея-НВ», 2003. С. 588.

36. Грушевський М. Історія України-Руси: в 11 томах, 12 книгах. Редколегія : П. С. Сохань (голова) та ін. Київ : «Наукова думка», 1991-1998. Серія «Пам'ятки історичної думки України».

37. Грякалов А.А. Философия и транспедагогика детства // Инновации и образование: сб. матер. конф. Серия «Simposium». № 29. Санкт -Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 53-62.

38. Гобсбаум Е. Вік екстремізму: коротка історія XX віку, 1914-1991. / З англ. пер. Олександр Мокровольський. Київ : Вид. дім «Альтернативи», 2001. 543 с.

39. Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати / пер. з англ. Іван Іващенко. Харків : IST Publishing, 2020. 192 с.

40. Демоз Л. Психоистория. URL : [Библиотека Гумер - Ллойд Демоз. Психоистория \(gumer.info\)](http://Библиотека Гумер - Ллойд Демоз. Психоистория (gumer.info))
41. Демчук Р. В. «Комікократія» як культурно-політична реальність // Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури Т. 3. 2020. С.13-20.
42. Демчук Р. В. Ідентифікаційні поняття культурології / Культурологія: Могилянська школа Колективна монографія / Під ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ : ФОП Філюк О., 2018. С.9-45.
43. Демчук Р. В. Фейки сексуального нарративу в інформаційній війні Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. 2022. Том 5. С. 81-86.
44. Дракермен П. Французьке виховання: історія однієї американської мами в Парижі. Київ : Критика, 2013. 320 с.
45. Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека. Том 1. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 2001. 593 с.
46. Зуєв С. П. Фестивальний діалог мистецтв // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. 2003. Вип. 25. С. 25-28.
47. Кайуа Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры. Москва : ОГИ, 2007. 304 с.
48. Кант І. Критика сили судження / пер. з нім. В. Терлецького. Київ : Tempora, 2022. 906 с.
49. Карабиць І. «Київ Музик Фест» : здобуття й проблеми
50. Кебуладзе В. Феноменологія : навчальний посібник. Київ : «ППС-2002», 2005. 118 с.
51. Кеннеди Д. Воссоздавая детство // История философии. Москва : ИФ РАН, 2005. № 12. С. 173-193.
52. Копиця М., Степанченко Г. Київ Музик Фест, Міжнародний музичний фестиваль (1990-1999) : матеріали преси, фотодокументи, програми Київ : Центрмузінформ, 1999.
53. Кияновська Л. О. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманітарній науці // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : № 1, 2019. С. 231-234.

54. Кон И. С. Ребенок и общество. Москва : Academia, 2003. 336 с.
55. Кон И. Открытие Филиппа Арьеса и гендерные аспекты истории детства // Вестник РГГУ: научный журнал. Серия: Культурология. Искусствоведение. Музеология. Москва : Российский гуманитарный государственный университет, 2010. № 15 (58) /10. С. 12-24.
56. Корчак Я. Як любити дитину / пер. з польск. Олени Замойської Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 208 с.
57. Кривошея Т. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі : дис. ... докт. культурології : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (культурологія) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 400 с.
58. Кривошея Т. Некласична концептуалізація чуттєвої культури : нудьга та інтересне / Культура в контексті практичних форм буття людини : монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 68-86.
59. Кривошея Т. О. Чуттєва культура як предмет культурологічних розвідок: поліметодологічний аспект // Культурологічні виміри актуальних проблем мистецтва : колективна монографія за ред. проф. Т. І. Андрущенко. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова 2022. С. 79-103.
60. Крип'якевич І. Історія української культури / за загал. ред. І. Крип'якевича. 4-те вид. Київ : Либідь, 2002. 656 с.
61. Куні Дж. Дитячі малюки віком 13 тисяч років у печері. URL : https://www.bbc.com/russian/multimedia/2011/09/110929_v_france_caves
62. Кучина Н. І. Фестиваль як феномен культури / Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 65. С. 57-69.
63. Левчук Л. Т. Українська естетика : традиції та сучасний стан : монографія. Черкаси : Видавництво «МАКЛАУТ», 211. 340 с.
64. Левчук Я. Традиційна українська дитяча субкультура Кодимщини в просторі етнофестивалю // Культурологічна думка. Київ. 2019. № 15. С. 126-135.

65. Легенький Ю. Мир как культура. Культура как мир. Очерки дифференциальной культурологии. Киев : НПУ им. М. П. Драгоманова. 2012. 486 с.
66. Литовка О. Фестивальний рух України періоду її незалежності. Вісник КНУКіМ. Серія : Соціальні комунікації. 2013. Вип. 2. С. 112. с. 111-115.
67. Личковах В., Файзулліна Г. Етнокультурологія. Репрезентації етнокультури в мистецтві та художній літературі (XX – початку XXI століття). Монографія. Київ : НАКККіМ, 2018. 256 с.
68. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек-текст-семиосфера-история. Москва : Яз. рус. культуры, 1999. 464 с.
69. Маркузе Г. Структура інстинктів і суспільство (Ерос і цивілізація): Філософське дослідження вчення Зігмунда Фрейда. Київ : Ніка-Центр, 2010. 248 с.
70. Маєрчик М. Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу. Київ : СП «Часопис “Критика”», 2011. 327 с.
71. Мамычева Д. Детство – метаморфозы культурного взгляда. Таганрог : РГНФ, 2013. 148 с.
72. Мамычева Д. И. Концепт «детство» в русской культуре / Концепты культуры и концептосфера культурологии : коллективная монография // под ред. Л. В. Никифоровой, А. В. Коневой. Санкт-Петербург : Астерион, 2011. С. 243-251.
73. Марченко Н. Автобіографія дитинства у межах біографічного дискурсу / Українська біографістика. 2012. Вип. 9. С. 90–109.
74. Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения / пер. с англ. Ю. Асеева. Москва : Наука, 1988. 429 с.
75. Млодик И. Ю. Экзистенциальные данности детства или противоречивое чудо, которое никогда не повторится. URL: <http://hpsy.ru/public/x3067.htm> 2014

76. Момот А., Подгорна А., Сердюк І. Дитина й дитинство в середньовічному та ранньомодерному соціумі : бібліографічний покажчик. Київ : Видавництво К.І.С., 2020. 78 с.

77. Найдорф М. Введение в теорию культуры. Основные понятия культурологии. Одесса : Друк, 2005. 192 с.

URL : https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/main_notions/glava-2 (дата звернення 25. 03. 2023).

78. Наконечна О. П. Естетичний вимір постмодерної культури. / Культура в сучасних трансформаційних процесах // Відп. редактор М. М. Бровко. С. 195-196.

79. Ніцше Ф. Так мовив Заратустра. Книжка для всіх і ні для кого / пер. з німец. Ганна Савченко. Харків : Фоліо. 2019. 256 с.

80. Оніщенко О. І. Художня творчість : проект некласичної естетики : монографія. Київ : Інститут культурології АМУ, 2008. 232 с.

81. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.

82. Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2008. 262 с.

83. Платон Діалоги. Київ : Основи, 1999. 395 с.

84. Пчілка О. Олена Пчілка – найкраще для дітей. URL : <https://ukrlit.net/5klas/18/best.html> (дата звернення 25 березня 2023).

85. Різаєва Г. Є. 100-річчя Зальцбургського фестивалю: історико-культурний феномен ХХ – початку ХХІ століття. Київ : «Науковий вісник» НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2021. № 130, С. 160-182

86. Руссо Ж.-Ж. Еміль, або про виховання. URL : <https://studfile.net/preview/5110583/page:3/> (дата звернення 23. 03. 2023)

87. Руссо Ж.-Ж. Сповідь / пер. В. М. Верховня. Харків : Фоліо, 2014. 666 с.

88. Савчук В. В. Кровь и культура. Санкт-Петербург : Издательство С.-Петербургского университета, 1995. 180 с.

89. Савчук І. Б. «Варшавська осінь» 1950-х – 1960-х і український комунікативний контекст. Сучасне мистецтво: наук. зб.; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2019. Вип. 15. С. 255-270.
90. Садовенко С. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 356 с.
91. Садовенко С. М., Свінцицька Ю. І. Міжнародні конкурси та фестивалі у продюсерській діяльності сьогодення. Міжнародний конкурс-фестиваль дитячо-юнацької творчості «ПРОФЕСТ» // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації. Зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2019. 400 с. С. 172–180. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Konferencii/2019-Diialnist_prodiusera_v_kulturno-mystetskomu_prostori_21_stolittia.pdf
92. Сапіга О. В. Дитина творець: новоєвропейська парадигма культури дитинства // Часопис Національної Музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2021. Вип. №1 (50). С. 7-20.
93. Сапіга О. В. Дитячий фестиваль як перформативний феномен // Сучасне мистецтво: збірник наукових праць. Вип. № 18, грудень 2022. С. 233-242.
94. Сапіга О. В. Фестиваль як *sub speciale* простір у культурі дитинства // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 39 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2021. С. 140-145.
95. Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. Санкт-Петербург : «Алетейя», 1998. 648 с.
96. Сведсен Л. Философия скуки / пер. с норв. К. Мурадян. Москва : Прогресс-Традиция, 2003. 256 с.
97. Свідзинський А. Самоорганізація і культура. Київ : вид-во ім. О.Теліги, 1999. 287 с.

98. Северинова М. Ю. Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту» // Сучасне Мистецтво Збірник наукових праць, Вип. 18, 2022. С. 295-304.
99. Сердюк І. Маленький дорослий : дитина й дитинство в Гетьманщині XVIII ст. Київ : КІС, 2018. 456 с.
100. Сікорська І. Міжнародні музичні фестивалі в Україні як віддзеркалення сучасного процесу // Міжнародний конгрес МАУ. Київ : 2001.
101. Скорик А. Я. Мас-медіа як віддзеркалення соціокультурних трансформацій суспільства // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 4. С. 37-41.
102. Скорик А. Я. Мистецтво телекомунікації як феномен сучасної медіакультури: український дискурс: монографія. Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2015. 424 с.
103. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 320 с.
104. Стельмах М. П. Чотири броди. Київ : Дніпро, 1995. 592 с. URL : <https://osvita.ua/school/literature/s/75488/list-50.html> (дата звернення 27. 03. 2023)
105. Табачковський В. Полісутнісне Номо: філософсько-мистецька думка в пошуках неевклідової рефлексивності. Київ : Видавець ПАРАПАН, 2005. 432 с.
106. Тишко С. В., Вишинський В. В., Гадецька А. М. Музична культура / Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії : навчальний посібник для студ. вищих навч. закладів. К.-Чернівці : Букрек, 2020. С. 90-97.
107. Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів карпатського регіону : традиція, трансформація, ідентифікація» : монографія. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. 496 с.
108. Федь В. А. Культуротворче буття людини як наукова проблема / Культура в контексті практичних форм буття людини : монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 51-68.

109. Федь В. А. Взаємодія етнічного і національного у світоглядних традиціях // Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі: монографія. Київ : Видавництво Ліра – К, 2019. С. 95-119.
110. Федь В. А. Культуротворче буття: монографія. Слов'янськ : «Печатный двор», 2009. 288 с.
111. Франко І. Я. Дітські слова в українській мові // Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976-1986. Т. 26. С. 123-126.
112. Франко І. Жінчина-мати // Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. Т. 53. Київ : Наукова думка, 2008. С. 560-572.
113. Чекан Ю. Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації // Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2020. Вип. 129. С. 84-91.
114. Чекан Ю. Королівство кривих дзеркал, або фестивальна карта України // Дзеркало тижня. Випуск № 28. 2000. URL : https://zn.ua/ukr/ART/korolivstvo_krivih_dzerkal,_abo_festivalna_karta_ukrayini.html
115. Чібалашвілі А. О. Фестивалі сучасної музики в Україні та їх вплив на явище художнього синтезу в творчості сучасних українських композиторів // Культура і сучасність. 2011. Вип. 2 (25 грудня). С. 258-262.
116. Цвейч Б. «Заметки об обществе перформанса» <https://www.album-gallery.ru/lekciya-boyany-cveich-zametki-ob-obshhestve-performansa.html>
117. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів : СПОЛОМ, 2010. 440 с.
118. Швед М. Б. Процеси акультурації та інкультурації у міжнародних фестивалях сучасної музики в Україні (спроба соціокультурного аналізу) // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавства. 2004. Вип. С. 150-157.
119. Швед Михайло Богданович. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990-2005 рр.) : дис...

канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Львівська держ. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006.

120. Шелер М. Человек в эпоху уравнивания // Избранные произведения / пер. с нем. А. В. Денежкина, А. Н. Малинкина, А. Ф. Филиппова; под ред. А. В. Денежкина. Москва : Гнозис, 1994.

121. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. Киев : Андронум, 2020. 160 с.

122. Юнг К. Г. К понимаю психологии архетипа младенца / Самосознание европейской культуры XX века. Москва : Издательство политической литературы, 1991. С. 119-129.

123. Эльконин Д. Психология игры. 2-е изд. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. 360 с.

124. Эриксон Э. Г. Детство и общество. Санкт-Петербург : Ленато, АСТ, Фонд "Университетская книга", 1996. 592 с.

125. Ariès Ph. L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime POINTS, 2014. 320 p.

126. Assmann Al. Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften // Musner, Wunberg (Hg.), Kulturwissenschaften, S. 27-45.

127. Austin John L. Zur Theorie der Sprechakte (1955). Stuttgart, 1994.

128. Bahler Brock A. Merleau-ponty on children and childhood / Childhood and Philosophy , 2015. Vol 11. № 22. P. 203-221. p. 217.

129. Bourdieu P. Haute Couture und Haute Culture // Feshion Theory. London. 2020. 846 p.

130. Davies W. A Biography by H. Colles. London, 1942, pp. 61-157.

131. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt : Suhrkamp, 2004. 378 p.

132. Fuentes Medina, Aída. Autobiografía: infancia, memoria y olvido desde una perspectiva filosófica / Childhood & philosophy. Rio de Janeiro, 2018. № 31, set.-dez. P.659-670.

133. Gareth B. Matthews. *The Philosophy of Childhood*. Harvard University Press, 1996. 136 p.
134. Goldberg RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art)*. Thames & Hudson; Third edition. 2011. 256 p.
135. Habermas, Jürgen (1981a, b): *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2 Bände, Frankfurt a.M., 651
<https://biblsrc.btk.ppke.hu/Szociologia/Habermas,%20Juergen%20--%20Theorie%20des%20kommunikativen%20Handelns%20-%20Band%202.pdf>
136. Hall S., Whannel P. *The popular arts*. USA, New York : Duke University Press, 2018. p. 432.
137. Iergiiev Ivan, Severynova Marina, Voskoboinikova Yuliia, Bondar Ievgeniia, Savenko Serhii. *Author-Artist: Horizons Of Contemporary Academic Musical Creativity // Ad Alta: Journal Of Interdisciplinary Research. Special Issue No.: 12/01-XXV, 2022. P. 193-196. (Web Of Science). URL :*
http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120125/papers/A_35.pdf
138. Kant I. *Critique of Judgement*, Translated by James Creed Meredith, Oxford: Oxford University Press, 2007 (original publication date 1952), Oxford World's Classics.
139. Kennedy D. *Reconstructing Childhood / Thinking*. *The Journal of Philosophy for Children*. Vol. 14, № 1 // Montclair State Univ. P. 29-37.
140. Kohan W.O. «Childhood, Education and Philosophy: Notes on Deterritorialization» / *Journal of Philosophy of Education*, 2011. № 45(2). P. 339-357. P. 344
141. Cooney J. URL : <http://www.thehistoryblog.com/archives/13012>
142. L'Abécédaire de GILLES DELEUZE: E comme Enfance. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=Q2QDLSIC2c0>
143. Mead M. *Culture and Commitment. A Study of the Generation Gap*. Doubleday. N. Y., 1970. 99 p.
144. Muray P. *Festivus festivus: Conversations avec Élisabeth Lévy (Documents)* Format Kindle. Fayard, 2005. Vol. 490.

145. Piage J. The Language and Thought of the Child. URL : <http://www.butler-bowdon.com/jean-piaget---the-language-and-thought-of-the-child.html> (дата звернення 25. 03.2023)
146. Ramiro de Maeztu. El Sentido Reverencial del Dinero. Ediciones Encuentro, 2013. 194 p.
147. Reken V., Ruth E.; Pollock, David C.; Pollock, Michael V. (2017). Third Culture Kids: The Experience of Growing Up Among Worlds. Verifizierter Kauf, 2017. 306 p.
148. Ricoeur P. The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy). Northwestern University Press, 2007. 544 p.
149. Rizaieva G. «The Last Trouveur of France: Genesis of Francis Poulenc's Oeuvre» in Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). p. 330-335.
150. Romanenko Anastasia. Die Kreativität eines Musikers in Kontext mnemonischer Kulturwissenschaften / Synergie der Kultur bei der Entfaltung des individuellen Potenzials : bearbeitete Monographie prof. Olga Oleksjuk. Beau Bassin, Deutschland / Germany. AV Akademikerverlag. 2022. 216 p. P. 91-113.
151. Romanenko Anastasia, Zhornova Olha, Zhornova Olena, Lut Kateryna, Ryndenko Oksana. Readiness of university teachers to participate in empirical data exchange: pilot study in Ukraine // AD ALTA: JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH. DECEMBER, 2021. Volume 11, Issue 02. P. 217–222.
152. Sartre J.-P. les mots. Gallimard; French edition. 1995. 210 p.
153. Savchuk I., Chibalashvili A., Kharchenko P., Bezuhla R., Sydorenko, V. Practices of visual arts in the music of the twentieth and early twenty-first centuries. STUDIA UBB MUSICA, 2022, LXVII, Special Issue 1 (2022) p. 79–101.
154. Savchuk I., Chibalashvili A., Kharchenko P., Bezuhla R., Sydorenko V. (2022). Interactive Sound Installation as an Implementation of Contemporary Communication Models. Postmodern Openings, 13 (2), p. 239-253.

155. Seabrook J. Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture. Vintage. 2001. 240 p.
156. Sennett R. The Corrosion of Character: the personal consequences of work in the new capitalism. New York : W. W. Norton & Company, 2000. 176 p.
157. Sennett R. Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation. Yale University Press, 2012. 336 p.
158. Severynova M., Ierghiiev I., Voskoboinikova Y., Bondar I., Savenko S., Author-artist: horizons of contemporary academic musical creativity // AD ALTA: JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH. SPECIAL ISSUE NO.: 12/01-XXV, 2022. P. 193-196.
159. Siwinski J. Czedo nie nalezy sie spodziewac // Ruch muzyczny, 2004. № 11. S. 16-18.
160. Tyshko S., Severynova M., Tymchenko-Bykhun I., Kharchenko P. Musical culture: multiculturalism and identification/ AD ALTA-JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH. №11, 2021, issue 1, special XVIII. Pp. 82-87. URL : <http://www.magnanimitas.cz/11-01-xviii> (Web of Science).
161. Turner V. Social Dramas and Stories About Them // Idem. From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. New York, 1982, p. 61-88.
162. Wirth U. (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt, 2012. 240 p.
163. Wulf C. Zur Genese des Sozialen: Mimesis, Performativität, Ritual. Bielefeld: Transcript Verlag, 2005.